

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

-----  
UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE D’HISTOIRE SOCIALE DU XXIÈ SIÈCLE

**O PÚBLICO ORGANIZADO PARA A LUTA**

O Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema  
comercial (1895-1914)

Luiz Felipe Cezar Mundim

Orientadora: Prof. Dra. Carla Brandalise

Coorientador: Prof. Dr. Michel Pigenet

Porto Alegre

2016

LUIZ FELIPE CEZAR MUNDIM

**O PÚBLICO ORGANIZADO PARA A LUTA**

O Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema  
comercial (1895-1914)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Centre d'Histoire Sociale du XXe Siècle – Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne (cotutela de tese), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em História, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Carla Brandalise (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e coorientação do Prof. Dr. Michel Pigenet (Centre d'Histoire Sociale du XXe Siècle – Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne).

Orientadora: Prof. Dra. Carla Brandalise  
Coorientador: Prof. Dr. Michel Pigenet

Porto Alegre

2016

### CIP - Catalogação na Publicação

MUNDIM, Luiz Felipe Cezar

O PÚBLICO ORGANIZADO PARA A LUTA O Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-1914) / Luiz Felipe Cezar MUNDIM. -- 2016.

290 f.

Orientadora: Carla BRANDALISE.

Coorientador: Michel PIGENET.

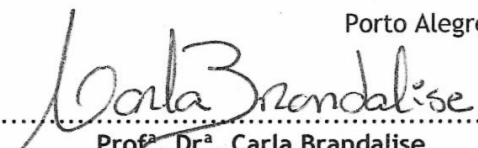
Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Cinema do Povo. 2. Movimento operário. 3. Cinema. 4. Movimentos Sociais. 5. História Social. I. BRANDALISE, Carla, orient. II. PIGENET, Michel, coorient. III. Título.


## ATA DE DEFESA Nº 09/2016 – DOUTORADO

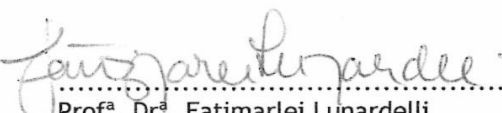
Em 22 de agosto de 2016, reuniu-se a Banca Examinadora para, em sessão pública, avaliar a Tese de Doutorado intitulada “O público organizado para a luta - O Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-1914)” de **Luiz Felipe Mundim**, realizada sob a orientação do(a) Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Brandalise . Após a arguição do(a) aluno(a) para a obtenção do título de **DOUTOR(A) EM HISTÓRIA**, os examinadores reuniram-se e APROVARAM a Tese, atribuindo-lhe os seguintes conceitos: Prof. Dr. Michel Pigenet (Professeur d’histoire contemporaine, Université Paris Panthéon-Sorbonne), conceito ...A...; Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt (PPGH/UFRGS), conceito ...A...; Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fatimarlei Lunardelli (UFRGS/UNISINOS), conceito ...A...; Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli (PPGH/UFRGS), conceito ...A...; E por ser verdade, eu, Prof. <sup>(a)</sup> Dr. <sup>(a)</sup> Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Brandalise , Presidente dos trabalhos da Banca Examinadora, lavrei a presente ata que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão.

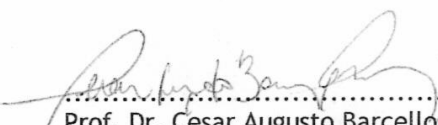
Porto Alegre, 22 de agosto de 2016.

  
.....  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Brandalise  
Orientador (a), Presidente da Banca Examinadora  
PPG - História/UFRGS

  
.....  
Prof. Dr. Michel Pigenet (Professeur  
d’histoire contemporaine, Université  
Paris Panthéon-Sorbonne)

  
.....  
Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt  
(PPGH/UFRGS)

  
.....  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fatimarlei Lunardelli  
(UFRGS/UNISINOS)

  
.....  
Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli  
(PPGH/UFRGS)

PROCES VERBAL DE SOUTENANCE DU 22/08/2016 A 14h30.

ANNEE UNIVERSITAIRE 2015/2016

Etudiant : M. LUIZ FELIPE CEZAR MUNDIM MUNDIM né le : 02/06/1982  
 Diplôme : Doctorat en Histoire  
 Titre des travaux : Le public organisé pour une lutte - le cinéma du peuple en France et la résistance du mouvement des travailleurs au cinéma commercial (1895-1914)  
 Ecole doctorale : Histoire  
 Unité de recherche : Centre d'histoire sociale du XXe siècle (CHS)  
 Directeur : M. MICHEL PIGENET  
 Codirecteur : Mme CARLA BRANDALISE  
 Cotutelle : Université Fédérale de Rio  
 Lieu de soutenance : UNIVERSITE FEDERALE DE RIO GRANDE DO SUL - PORTO ALEGRE - BRESIL

La soutenance est publique.

Résultat : *2,00*  
 Mention : *Très honorable*  
 Avis de reproduction : *Favorable*

Membres du Jury

Nom	Qualité	Etablissement	Rôle	Signature
Mme CARLA BRANDALISE	PROFESSEUR DES UNIVERSITES	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRGS	Membre	<i>Carla Brandalise</i>
M. CESAR GUAZZELLI	PROFESSEUR DES UNIVERSITES	UFRGS	Membre	<i>Cesar Guazzelli</i>
Mme FATIMARLEI LUNARDELLI	PROFESSEUR DES UNIVERSITES	UFRGS	Membre	<i>Fatimarlei Lunardelli</i>
M. MICHEL PIGENET	PROFESSEUR DES UNIVERSITES	UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE	Membre	<i>Michel Pigenet</i>
M. BENITO SCHMIDT	PROFESSEUR DES UNIVERSITES	UFRGS	Membre	<i>Benito Schmidt</i>

## AGRADECIMENTOS

Agradeço Capes pela bolsa de doutorado por dois anos, e pela bolsa integral de doutorado sanduíche, sem as quais esta tese não poderia ter sido realizada.

À Professora Carla Brandalise, orientadora atenciosa e compreensiva, pela paciência e contribuições sempre precisas.

Ao Professor Michel Pigenet, que gentilmente propôs o convênio de cotutela entre as Universidades Paris 1 e UFRGS para a viabilização da pesquisa em Paris, pela atenção e oportunidade de instigantes trocas intelectuais no quadro do *Centre d'Histoire Sociale du XXe Siècle*, e pela orientação sempre profissional e precisa.

À Professora Fatimarlei Lunardelli e aos Professores Cesar Guazzelli e Benito Bisso Schmidt pelo gentil aceite do convite a participarem da banca de defesa.

Aos Professores José Augusto Costa Avancini, Diorge Konrad e Alessander Kerber, pelas leituras generosas e pelos comentários valiosos durante a Banca de Qualificação.

Aos funcionários e estagiários administrativos das Universidades, arquivos e bibliotecas, a quem personalizo o agradecimento na figura de Gabriel Focking, pelo empenho e luta constante por melhores condições de trabalho, e por oferecer aos colegas pesquisadores os serviços indispensáveis à pesquisa.

Ao Felipe Macedo, por apresentar os primeiros contornos do tema desta pesquisa ao público brasileiro, tendo motivado este trabalho.

Aos amigos Odilon Caldeira Neto, Jaqueline Fischer, Aline do Carmo e Lyanna Carvalho pelo apoio e força inesgotáveis de sempre.

Aos meus pais Luiz Carlos e Girlene, pela dedicação e vibração constantes, e meus irmãos, Carolina, Mariana e Daniel, pelo carinho, pela paciência e pela atenção.

À minha família, minha filha Teresa, que nem chegou e já nos presenteia com tanto amor e esperança. A Tarsilla, pelo amor, fé e apoio constante que preencheram de sentido todo o trabalho desta pesquisa.

## RESUMO

A tese examina a relação entre o movimento operário francês e o cinema no período de 1895 a 1914. Concentra-se na experiência da cooperativa Cinema do Povo que, tendo surgido em uma franca aproximação dos militantes com o cinema desde 1909, quando o processo industrialização do cinema na França já estava avançado, durou de outubro de 1913 a julho 1914. Transmitida para além de 1914, a experiência do Cinema do Povo, primeira tentativa organizada da classe trabalhadora de apropriação do cinema, lançou as bases de uma nova forma de intervenção frente à hegemonia do cinema comercial que se estende até os dias atuais. A hipótese é que o público – categoria de análise em escala alternativa à *massa* ou *espectador* – mostrou, com a experiência do Cinema do Povo, que não é de forma natural e irrevogável prisioneiro dos filmes comerciais e dos interesses dos distribuidores. A partir dos conceitos de *repertório de ação*, e a ideia de *experiência* da dominação ideológica do cinema comercial, nos esforçamos em identificar os contornos desse público que se identifica no movimento operário, principalmente por meio das trajetórias coletivas e individuais dos militantes. Ao mesmo tempo, temos a intenção de apresentar, a partir da análise dos filmes do Cinema do Povo, o início da formação de um novo modo de representação da classe trabalhadora.

**Palavras-chave:** Cinema do Povo; Movimento operário; Cinema; Movimentos Sociais.

## RESUMÉ

La thèse examine la relation entre le mouvement ouvrier français et le cinéma au début du XXe siècle, plus précisément de 1895 à 1914. Elle s'articule autour de l'expérience spécifique de la coopérative Cinéma du Peuple, qui a duré d'octobre 1913 à juillet 1914. La coopérative Cinéma du Peuple participa à l'adhésion d'une partie des militants aux ressources du cinéma, sensible à partir de 1909, date à laquelle le processus d'industrialisation du film en France était déjà très avancé. Transmise au-delà de 1914, l'expérience du Cinéma du Peuple, première tentative ouvrière organisée d'appropriation du cinéma, a posé les fondements d'un nouveau terrain d'intervention en vue d'une hégémonie dans le champ culturel prolongée jusqu'à nos jours. L'hypothèse est que le public – catégorie d'analyse dans une échelle alternative de celle de *masse*, ou de *spectateur* – a montré, avec l'expérience du Cinéma du Peuple, qu'il n'est pas, par nature et de façon irrévocable, prisonnier des films commerciaux et des intérêts des distributeurs. À partir des notions de *répertoire d'action*, et de l'*expérience* de la domination idéologique par le cinéma commercial, nous nous efforçons de cerner les contours de ce public, pour partie confondu avec celui du mouvement ouvrier, notamment au moyen des trajectoires collectives et individuelles des initiateurs, propagandistes du Cinéma du Peuple et de ses spectateurs. En même temps, nous nous proposons de montrer à partir de l'analyse des films du Cinéma du Peuple le début de la formation d'un nouveau mode de représentation du monde ouvrier.

**Mots-clés :** Cinéma du Peuple ; Mouvement ouvrier ; Cinéma ; Mouvements Sociaux.



## ABSTRACT

The thesis examines the relationship between the French working class movement and the cinema at the beginning of the 20th century, specifically from 1895 to 1914. It focuses on the specific experience of the cooperative *Cinéma du Peuple*, which lasted from October 1913 to July 1914. The cooperative *Cinéma du Peuple* took part of militant cinema in France, which was barely begun from 1909 on when the industrialization process of the film in France was already advanced. Transmitted beyond 1914, the experience of the *Cinéma du Peuple*, first working class movement organized attempt to film appropriation, laid the foundations of a new ground of intervention in a prolonged hegemony in the cultural field until the present days. The assumption is that the public – a category of analysis in an alternative scale than *mass* or *spectator* – showed, with the experience of *Cinéma du Peuple*, that it is not by nature and so irrevocable way a prisoner of the commercial films and the interests of distributors. From the concepts of *repertoire of contention*, and the *experience* of the ideological domination of commercial cinema, we strive to identify the contours of that public, partly coincident with the working class movement, mostly through collective and individual militants' trajectories, propagandists of the *Cinéma du Peuple* and its public. At the same time, we intend to bring from the analysis of the *Cinéma du Peuple*'s films the beginning of the formation of a new mode of representation of the working class.

**Keywords:** *Cinéma du Peuple*; Working class movement; Cinema; Social Movements.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1:</b> Cartaz do Cinema do Povo. Autor: Henri Sastre (1913) -----	47
<b>Imagem 2:</b> Divulgação de festa. <i>La Voix du Peuple</i> . 11-18/01/1914 -----	66
<b>Imagem 3:</b> Divulgação de festa. <i>La Bataille Syndicaliste</i> . 24/03/1914 -----	66
<b>Imagem 4:</b> <i>Frontispício da décima segunda edição de Le Fascinateur</i> . 01/12/1903 -----	146
<b>Imagem 5:</b> Divulgação de sessão cinematográfica na <i>Université Populaire</i> de Montmartre. <i>Le Radical</i> : 17/04/1909 -----	152
<b>Imagem 6:</b> <i>L'Humanité</i> , 13/05/1911. Primeiro meeting de Cauvin com o uso do cinematógrafo -----	161
<b>Imagem 7:</b> Cartaz do filme <i>le Petit Béquillard</i> (1908) -----	161
<b>Imagens 8, 9, 10 e 11:</b> Fotogramas de <i>les Victimes de l'alcool</i> (1911) – Gérard Bourgeois -----	167
<b>Imagens 12 e 13:</b> <i>Exemplos tradicionais de desenhos do Les Temps Nouveaux representando mulheres</i> -----	238
<b>Imagens 14 e 15:</b> <i>reações da mulher trabalhadora urbana diante do patrão</i> -----	240
<b>Imagens 16 e 17:</b> <i>O trabalho têxtil doméstico: a família no século XIX e a mulher com a sua máquina de costura no começo do século XX</i> -----	245
<b>Imagens 18 e 19:</b> <i>Os estivadores de Paris</i> -----	252
<b>Imagens 20 e 21:</b> <i>O ciclo da injustiça e miséria</i> -----	255
<b>Imagens 22 e 23:</b> <i>Soldados levantam a empunhadura de suas armas diante da ordem de Lecomte</i> -----	262
<b>Imagens 24 e 25:</b> <i>Cartaz de Maximilien Luce para divulgação do filme A Comuna</i> -----	263

## LISTA DE SEQUÊNCIAS

<b>Sequência 1:</b> <i>La separation des sœurs siamoises Radica et Doodica</i> (1902) .....	139
<b>Sequência 2:</b> <i>cenais iniciais de Les Misères de l'Aiguille</i> .....	236
<b>Sequência 3:</b> <i>Cena familiar de Les Misères de L'Aiguille</i> .....	239
<b>Sequência 4:</b> <i>O contramestre, o militante e o pelego na fábrica</i> .....	242
<b>Sequência 5:</b> <i>O velho estivador tenta trabalhar</i> .....	251
<b>Sequência 6:</b> <i>O uso do raccord em La Commune</i> .....	260

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1:</b> <i>Número de Trabalhadores Sindicalizados na França (1890-1914)</i> -----	103
<b>Gráfico 2:</b> <i>Linha de Tendência Exponencial do Número de Dias Parados (1890-1914)</i> -	113
<b>Gráfico 3:</b> <i>Linha de Tendência Exponencial do Número de Greves</i> -----	115
<b>Gráfico 4:</b> <i>Linhas de Tendência Exponencial dos Casos de Êxito, Negociação e Fracasso das Greves</i> -----	115
<b>Gráfico 6:</b> <i>Rede dos movimentos sociais em Paris (1910-1914) em degree</i> -----	121
<b>Gráfico 7:</b> <i>Centralidade de intermediação</i> -----	124
<b>Gráfico 8:</b> <i>Centralidade Autovetorial</i> -----	125
<b>Gráfico 9:</b> <i>Comunidades (Modularity Class)</i> -----	126
<b>Gráfico 10:</b> <i>a parte do Cinematógrafo no total das vendas brutas da Sociedade Lumière</i> -----	203
<b>Gráfico 11:</b> <i>Receitas anuais dos cinemas parisienses controlados pela Assistência Pública, em francos constantes (1897-1928)</i> -----	205
<b>Gráfico 12:</b> <i>Receitas totais dos cinemas parisienses de 1908 à 1913, estabelecimentos controlados pela Assistência Pública e assinantes</i> -----	205
<b>Gráfico 13:</b> <i>Receitas anuais dos cafés-concerts e music-halls parisienses controlados pela Assistência Pública em francos constantes (1897-1928)</i> -----	205
<b>Gráfico 14:</b> <i>Evolução do número de cinemas parisienses de 1902 a 1918</i> -----	208

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1:</b> <i>Resultados de Greves no período 1890-1914</i> -----	109
<b>Tabela 2:</b> <i>Ligações entre indivíduos e o Cinema do Povo</i> -----	120
<b>Tabela 3:</b> <i>Grau de Centralidade (Degree)</i> -----	122
<b>Tabela 4:</b> <i>Grau de Intermediação (betweenness)</i> -----	124
<b>Tabela 5:</b> <i>Grau Autovetorial (eigenvector)</i> -----	125
<b>Tabela 6:</b> <i>Comunidades</i> -----	126

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AN – Archives Nationales de France

ARS – Análise de Redes Sociais

BnF – Bibliothèque Nationale de France

CGT – Confédération Générale du Travail

CNC – Conselho Nacional de Cineclubes

FBT – Fédération des Bourses du Travail

FCA – Fédération Communiste Anarchiste

FCAR – Fédération Communiste Anarchiste Révolutionnaire de Lange Française

FIAF – Federação Internacional dos Arquivos de Filmes

FNCC – Fédération Nationale des Coopératives de Consommation

FRC – Fédération Revolutionnaire Communiste

IHS – Institut CGT d’histoire sociale

IIHS – Institut International d’Histoire Sociale

PCF – Parti Communiste Français

POF – Parti Ouvrier Français

POSR – Parti Ouvrier Socialiste Révolutionnaire

PPo – Préfecture de Police de Paris

SFIO – Section Française de l’Internationale Ouvrière

UCCE – Union de Cooperativas Cinematograficas Españolas

VFI – Views and Films Index

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>CAPÍTULO 1 – A COOPERATIVA CINEMA DO POVO EM PARIS (1913-1914)</b> ---	33
1. <i>Divertir, Educar e Emancipar</i> : a idealização e o surgimento do Cinema do Povo -----	37
2. O Funcionamento da Cooperativa Cinema do Povo .....	48
3. <i>A utilidade do Cinema do Povo</i> : cotidiano, festas e propaganda revolucionária -----	55
4. <i>Sem sectarismo!</i> : o discurso universalista, a prática centralista e as dificuldades administrativas do Cinema do Povo .....	67
<b>CAPÍTULO 2 – EXPERIÊNCIA E REPERTÓRIO DOS TRABALHADORES: OS MOVIMENTOS SOCIAIS NA FRANÇA (1890-1914)</b> .....	80
1. A III República e as novas formas de luta .....	85
2. Um mundo disperso pela multiplicação das tendências anarquistas .....	94
3. De volta a CGT revolucionária: o Sindicalismo de Ação Direta e a Greve Geral -----	102
4. Por uma análise de Rede dos Movimentos Sociais em Paris (1910-1914) .....	117
<b>CAPÍTULO 3 – VER E AGIR: CINEMA E MILITÂNCIA NA FRANÇA NO COMEÇO DO SÉCULO XX</b> .....	128
1. As primeiras formas do cinema não comercial: o “cinema educativo” e o cinema católico .....	130
1.1. O “cinema de cirurgia” de <i>Eugène-Louis Doyen</i> – o nascimento do cinema científico .....	134
1.2. A experiência católica com o uso da imagem: a editora <i>La Bonne Presse</i> e sua revista <i>Le Fascinateur</i> .....	140

2. As primeiras experiências do “cinema militante” (1899-1913) -----	147
2.1 As <i>Universités Populaires</i> e o uso do cinematógrafo -----	149
2.2. Émile Kress – o trabalhador do cinematógrafo entra em luta -----	153
3. As marchas de Gustave Cauvin – a primeira forma sistematizada e regular do cinema militante -----	157
<b>CAPÍTULO 4 – O PÚBLICO MODERNO E O PRIMEIRO CINEMA -----</b>	<b>172</b>
1. A ideia de <i>público</i> como uma questão de escala -----	175
2. O público de cinema: os espetáculos de atração e o primeiro cinema (1895-1914) -----	184
3. O cinema como objeto da economia -----	188
4. O Cinema como instituição: a formação do mercado e da cultura cinematográfica durante o primeiro cinema na França -----	199
5. Visões da Militância sobre o Cinema -----	213
<b>CAPÍTULO 5 – AS IMAGENS DA MILITÂNCIA: OS FILMES DO CINEMA DO POVO E OS DESENHOS DO MOVIMENTO OPERÁRIO FRANCÊS DE 1895 A 1914 -----</b>	<b>221</b>
1. <i>Melhorar, tornar a sociedade mais bela, é fazer a arte social</i> -----	225
2. A estreia do Cinema do Povo nas telas: as misérias do trabalho doméstico e a luta pela representação da mulher -----	232
3. <i>Le Vieux Docker</i> e a imagem do operário estivador -----	247
4. A Comuna, de Armand Guerra -----	256
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS -----</b>	<b>266</b>
<b>FONTES E BIBLIOGRAFIA -----</b>	<b>270</b>
ARQUIVOS CONSULTADOS -----	270
SÍTIOS DE INTERNET -----	271
BIBLIOGRAFIA SELECIONADA -----	271



## INTRODUÇÃO

A proposta de realizar esta pesquisa se originou de questionamentos que têm como objetivo compreender e atribuir contorno conceitual ao que apenas vagamente se conhece como *público* de cinema. Dentre as questões, a que se refere ao nosso recorte corresponde à seguinte pergunta: qual a importância do fenômeno da “organização de público” para a apropriação dos filmes enquanto bem comum, tendo em vista a luta de determinada esquerda libertária da França nos primeiros vinte anos de existência do cinema? Procuramos apresentar os resultados desse questionamento a partir da investigação de casos relevantes de envolvimento do movimento operário francês com o cinema, no período de 1895 a 1914. O ponto de inflexão da tomada de consciência dos militantes para a importância do domínio do cinema tem como episódio pioneiro a criação da cooperativa Cinema do Povo, em outubro de 1913. Era a primeira organização plena de público, pois envolveu o domínio do tripé cinematográfico: produção, distribuição e exibição de filmes em um circuito não comercial.

O recorte não é arbitrário. No final do século XIX as lutas operárias organizadas se estruturavam de maneira progressiva na França, enquanto se iniciava paralelamente o rápido processo de surgimento e institucionalização do cinema. A criação da *Confédération Générale du Travail* (CGT), que tinha por objetivo reunir os principais sindicatos e bolsas de trabalho, se deu em setembro de 1895, poucos meses antes da sessão ocorrida no dia 28 de dezembro daquele ano no *Salon Indien - Grand Café*, considerado o nascimento oficial do cinema. Os vinte anos que se seguiram foram singulares para a consolidação do capitalismo na França: um desenvolvimento tecnológico sem precedentes no mundo, impulsionado pela contínua expansão industrial, num país que demorava a sair do campo. A garantia da correspondência do avanço da construção das bases políticas e ideológicas vinha na forma da organização estatal, nos termos de uma ideia firme de nação republicana. Acompanhava essa

consolidação, a notória busca pela representação do real nas diversas formas de entretenimento, que por sua vez se proliferavam na mesma medida do desencantamento do mundo do trabalhador, que antes detinha o conhecimento e a arte do seu ofício. Irrevogavelmente substituída pela repetição mecânica na linha de produção, a experiência da convivência solidária do trabalhador estava sendo trocada pelos espetáculos na rua, em especial o cinematográfico.<sup>1</sup>

A militância operária francesa deu os primeiros sinais da consciência dessa relação dos trabalhadores com o cinema por volta de 1909, quando identificamos as primeiras conferências cinematográficas nas *Universités Populaires*. Nesse momento, o processo de industrialização cinematográfica na França já estava praticamente concluído. Diante do problema da relação entre o movimento operário francês e o cinema neste período, é necessário compreender não apenas aspectos internos à militância, suas vertentes e diretrizes políticas. O contexto econômico e social no qual o cinema assentou suas bases, a representação que os próprios filmes criaram do meio social e a correspondente resposta do movimento operário são o ponto de partida da análise da relação entre os militantes e o cinema nesta tese.

Nesse sentido, a ideia de comunidade a partir do Cinema do Povo tem particular destaque, pois as origens sociais e as perspectivas de militância eram diversas no grupo. A partir dessa diversidade, e do posicionamento na rede social com os demais movimentos sociais e militantes, o Cinema do Povo desempenhou papel de relativa centralidade no fluxo de informações entre os diversos grupos existentes. Percebemos, com isso, que o problema se desloca para a compreensão dos limites a que o próprio movimento operário francês se viu confrontado no pré-guerra, pois são esses limites que parecem orientar o percurso individual dos militantes pertencentes ao Cinema do Povo. A partir desse problema, coube a nós também investigar a maneira com que o cinema se inseriu no repertório de ação do movimento operário, assim como os traços de um ideário da luta operária que configurava a representação da classe trabalhadora, e que pela primeira vez eram transmitidos ao cinema pelas mãos do próprio movimento. A

---

<sup>1</sup> Para os elementos gerais da afirmação histórica da III República e da segunda industrialização na vida do trabalhador francês, consultar, por exemplo: REBÉRIOUX, Madeleine. *La République radical? 1898-1894*. Éditions du Seuil, 1975 ; ASSELAIN, Jean-Charles. *Histoire économique de la France. Du XVIIIe siècle à nos jours. 1. De l'Ancien Régime à la Première Guerre mondiale*. Éditions du Seuil, 1984 ; e NOIRIEL, Gérard. *Les ouvriers dans la société française*. Éditions du Seuil, 2002. E para a disseminação dos espetáculos de atração pela busca da reprodução do real, ver : SCHWARTZ, *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século*. In: O cinema e a invenção da vida moderna. Org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.

pergunta que move esse aspecto da pesquisa pode ser colocada, então, nos seguintes termos: qual o quadro efetivo da contribuição do Cinema do Povo nos anos de 1913 e 1914 à luta dos trabalhadores franceses, e mesmo do mundo?

As questões que formam o nosso problema, construídas a partir da documentação encontrada, apontam para um pressuposto que as congrega, a saber, a *experiência* da dominação ideológica do trabalhador pelo cinema comercial.<sup>2</sup> Ao abordar o envolvimento da militância francesa com o cinema de 1909 a 1914, é perceptível uma alteração da sensibilidade do militante para com o uso dos filmes e, no Cinema do Povo, a culminância desse processo, como cultura e repertório novos para a classe trabalhadora.<sup>3</sup>

### **Por que o Cinema do Povo na França?**

A ideia de nos debruçarmos sobre o movimento operário de outro país, em sua relação com o cinema no começo do século XX, surgiu do incômodo com um fenômeno social e cultural contemporâneo no Brasil, cuja origem tem fundo notadamente político.

Após a chegada do Partido dos Trabalhadores no Brasil ao poder em 2002, o diálogo com os movimentos sociais entrou com força para a agenda do governo. Movimentos com trajetória vacilante durante anos voltaram a ser consultados, ajudados, e invariavelmente absorvidos pelo governo. O cineclubismo, embora pouco conhecido, porém reconhecido historicamente e legalmente havia pelo menos oitenta anos no Brasil, foi um desses movimentos que há anos não era ouvido em suas demandas e suas bandeiras, e que rapidamente foi acolhido pelas novas políticas culturais do novo governo. Denominou-se enquanto movimento social e cultural ao longo da história,

---

<sup>2</sup> De forma bastante sucinta, lembramos aqui o que indica a pertinência da ideia de *experiência* na nossa pesquisa: “os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo [experiência] – não como sujeitos autônomos, ‘indivíduos livres’, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida ‘tratam’ essa experiência em sua *consciência* e sua *cultura* (as duas outras expressões excluídas pela prática teórica) das mais complexas maneiras (sim, ‘relativamente autônomas’) e em seguida (muitas vezes, mas nem sempre, através das estruturas de classe resultantes) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada.” THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria*. 1981. p. 182.

<sup>3</sup> Apesar de o militante não corresponder necessariamente à classe trabalhadora, o pressuposto heurístico da história social de que determinados elementos da classe podem estar contidos no militante deve ser lembrado. Ver, por exemplo: BATALHA, Claudio H. M. *Vida associativa: por uma nova abordagem da história institucional nos estudos do movimento operário*. Revista Anos 90. Porto Alegre, n. 8, dez. 1997. p. 91-94.

principalmente no Brasil, porque empreendeu luta pelos direitos do público de cinema e das obras audiovisuais frente ao circuito comercial.<sup>4</sup>

Por outro lado, a resposta positiva às demandas de movimentos sociais por parte de governos tem como resultado, em geral, não apenas a transformação das exigências em política de governo. O acolhimento resulta também, e principalmente, no crescimento desses movimentos enquanto organizações dotadas de burocracia homólogas ao próprio estado. No caso do cineclubismo brasileiro, o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) conseguiu reunir, já em 2004, cerca de 130 iniciativas não comerciais que envolviam atividades de exibição e distribuição de filmes alternativos, a maioria deles brasileiros, que dificilmente chegavam às salas de cinema convencionais.<sup>5</sup> Desde então, o cineclubismo formou mais outras mil iniciativas com o perfil histórico de cineclube, os chamados “Cine Mais Cultura”, através do programa “Mais Cultura” do governo Lula.<sup>6</sup> Tal empreendimento, evidentemente, envolveu quantia substancial de financiamento público e mobilização de mão de obra técnica e intelectual, de onde se produziram os diversos questionamentos que cercam a própria história do movimento.

O contato com esse fenômeno, como ministrante de cursos de história do cinema para a formação desses novos locais de exibição financiados pelo governo, é que tornou possível reconhecer a riqueza documental e bibliográfica já produzida e disponível sobre o período denominado *primeiro cinema* (1895-1914). Foi nessas condições, a partir do movimento cineclubista, que se especulou pela primeira vez que na França teria ocorrido a primeira experiência organizada de luta contra o cinema comercial no seio do movimento operário do começo do século XX.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> O cineclubismo brasileiro tem como data de nascimento, por convenção, a fundação do Chaplin Club em 13 de junho de 1928. Essa convenção, dentro do movimento, se justifica no fato de o Chaplin Club ser a primeira congregação em torno de filmes no Brasil que envolveu a eleição de diretoria, tendo a frente Otávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, e por não visar lucro com suas atividades, além de promover o cinema, com a publicação da revista *O Fan*. Sobre o Chaplin Club e *O Fan*, ver: LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. *O Cineclubismo na América Latina: Idéias Sobre o Projeto Civilizador do Movimento Francês no Brasil e na Argentina*. Pp. 351-369. In.: CAPELATO, Maria Helena... [et al.]. *História e Cinema*. São Paulo, Alameda, 2007; AMANCIO, Tunico. *No subsolo do cinema: cineclubismo, emoção e ação*. Prefácio. In: CLAIR, Rose. *Cineclubismo – Memórias dos Anos de Chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária, 2008; XAVIER, Ismail. *Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema* São Paulo: Editora Perspectiva. 1978.

<sup>5</sup> Amancio fala em 127 cineclubes filiados ao CNC em 2008. 2008. p. 5.

<sup>6</sup> As referências ao Cine Mais Cultura e os números de cines ou cineclubes são vastas em documentação do governo federal e do movimento cineclubista, mas quase sempre restrito ao ambiente virtual: Cf.: Sítio do Ministério da Cultura <http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>; sítio da autarquia do Ministério da Cultura, o Centro Técnico Audiovisual <http://www.ctav.gov.br/2010/03/08/cine-mais-cultura-fomenta-a-difusao-de-filmes-brasileiros/>; o sítio do CNC, que em 2013 já informava um número de 454 cineclubes filiados ao movimento: <http://www.cineclubes.org.br/secao/249-cnc-brasil>.

<sup>7</sup> Caracterizados pelo viés militante, pelo efeito da notícia levada para a reflexão do movimento, os textos produzidos por Felipe Macedo foram os que primeiro apontaram nesse sentido e para a necessidade de

Em meio à franca burocratização do movimento cineclubista, provocada pela necessidade do controle das verbas disponibilizadas e pela disputa do poder interno, o embate se tornou endógeno na organização. Alcançou o nível ideológico separando, de um lado, os militantes que disputavam em nome de um cineclubismo de caráter liberal, disposto a se associar aos mais diversos níveis institucionais e comerciais do meio cultural para reproduzir e expandir o cineclubismo; e, de outro lado, os militantes mais antigos e ligados à perspectiva a que o movimento se identificava nas décadas de 1970 e 1980, de caráter mais centralizador e romântico das lutas da esquerda relacionadas ao cinema.

Foi nesse momento, em 2011, quando o CNC enfrentava seu primeiro refluxo substancial desde a retomada de 2004, causado em parte por essas disputas, que as origens reivindicadas pelo movimento nos chamaram a atenção para uma necessidade de melhor compreensão e estudo das questões históricas em jogo. Diante desse panorama, que pouco mudou desde 2011, é que esperamos que este trabalho possa contribuir com a resolução de algumas das questões caras à identificação do movimento cineclubista com a sua história. A afirmação de que o cineclubismo teria surgido a partir do movimento operário francês com o Cinema do Povo em 1913 produziu, então, a questão que deu origem a esta pesquisa: de que forma essa experiência se relaciona com as demais atividades precedentes e consequentes de organização do público? Desconfiávamos da relevância de tal experiência, praticamente esquecida na história do cinema, e pouco citada na história do movimento operário francês.

Demos início à nossa pesquisa em 2012, ano de ingresso no curso de doutorado em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sabendo que o objeto escolhido no projeto correspondia a uma pesquisa a ser realizada integralmente em acervos na França, iniciamos o trabalho de mapeamento das fontes e contatos institucionais que pudessem viabilizar a nossa ida e permanência naquele país. Foi esse quadro que viabilizou a realização de um doutorado em regime de cotutela com o *Centre d'Histoire Sociale du XXe Siècle* da Universidade Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Tal vínculo nos permitiu acesso a espaços de pesquisa, online e físicos, que garantiram sensível ganho para a pesquisa.

## O Cinema do Povo na historiografia

A experiência do Cinema do Povo, já tendo completado cem anos, ainda foi pouco abordada nos estudos históricos. Foi apenas no começo da década de 1990, quando foram encontrados pela Cinemateca Francesa três filmes da cooperativa, e que um deles, o *La Commune*, foi restaurado e apresentado ao público, que o grupo saiu da obscuridade depois de mais de setenta anos. Laurent Mannoni, envolvido na restauração do filme, foi quem produziu um artigo voltado ao Cinema do Povo: *28 octobre 1913: création de la société Le Cinéma du Peuple*.

Nesse artigo, publicado no número especial da revista *1895*, de outubro de 1993, já existe 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 caracteriza o estilo narrativo do artigo, que tem a preocupação central em relatar, através dos documentos pesquisados, a sequência dos acontecimentos que cercam a criação do Cinema do Povo, ressaltando o entusiasmo de seus membros e demais apoiadores. Trata-se de um importante texto, especialmente por trazer à superfície a experiência do Cinema do Povo e alguns caminhos de fontes para serem seguidos.<sup>8</sup>

Em seguida veio o importante texto de Tanguy Perron, *Le contrepoison est entre vos mains, camarades*. Publicado em 1995 na revista *Le Mouvement Social*, levanta interessantes aspectos a respeito da relação do movimento operário com o cinema na França, tendo a CGT como ponto de partida, apesar da fraca ligação da instituição com o Cinema do Povo. O artigo tem o mérito de identificar novos caminhos a serem percorridos pelos historiadores interessados em investigar o cinema militante do período. 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.

Nesse artigo, Perron já aponta que a luta dos trabalhadores atinge seu primeiro grande momento de aproximação ao cinema com a experiência do Cinema do Povo. Defende, inclusive, a ideia de que o Cinema do Povo criou uma nova forma de cinema, à margem da produção capitalista: “*Le Cinéma du Peuple est bien un épisode-clé et un acte fondateur de ce cinéma différent; il exprime cette velléité d'une partie du*

---

<sup>8</sup> 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. Hors série. Revue '1895', octobre, p. 100-107. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1993.

*mouvement ouvrier – véritable serpent de mer réapparu en 1936, 1945 et 1968 – de créer un cinéma en marge de la production capitaliste, pour mieux la combattre.*”<sup>9</sup>

No ano 2001, Eric Jarry publicou o artigo *A iniciativa da cooperativa Cinéma du Peuple*, com algumas informações adicionais, porém, as quais não podemos confirmar plenamente por não haver referências nas citações.<sup>10</sup> Jarry descreve a experiência do Cinema do Povo resumidamente, com base nos textos de Mannoni e Perron, assim como alguns dos documentos relacionados pelos dois autores.

Felipe Macedo, mencionado em nota anterior, é o único autor brasileiro a tratar da experiência do Cinema do Povo. Em seu artigo *Cinéma du Peuple, le premier cinéclub*, faz o mesmo percurso que os demais autores ao relatar a sequência dos acontecimentos e algumas das atividades do Cinema do Povo, também acompanhando o artigo de Mannoni, única fonte utilizada.<sup>11</sup> O autor desenvolve o argumento, a partir de fatores históricos que envolvem o *primeiro cinema* e o surgimento do movimento cineclubista, de que o grupo francês seria o “primeiro cineclube” do mundo.

O primeiro trabalho que começou a se destacar em termos historiográficos, foi o livro “Cinema e anarquia” de Isabelle Marinone. Trata-se da publicação da tese de doutorado da autora, um estudo sobre a relação entre anarquia e cinema. 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*, em que a autora expõe, a exemplo dos demais autores relacionados acima, o percurso da atuação do Cinema do Povo.<sup>12</sup> O capítulo ainda apresenta um ponto exclusivo dedicado ao principal cineasta envolvido com a cooperativa, o espanhol Armand Guerra, um acréscimo em relação aos demais estudos. Há, entretanto, uma série de problemas metodológicos no trabalho de Marinone que nos impediu de seguir com maior precisão os seus dados. Verificamos citações importantes sem indicações mais precisas das referências, assim como inferências a partir de fontes que nem sempre se mostravam precisas, problemas a que eventualmente retornaremos ao longo da tese.

Interessante notar que todos esses trabalhos foram elaborados a partir da pesquisa inicial de Laurent Mannoni, que publicou seu artigo em 1993. Cada qual apresenta determinada fonte de pesquisa nova, porém, todos seguem a mesma linha de abordagem e basicamente usam as mesmas fontes, geralmente jornais.

<sup>9</sup> 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. p. 36.

<sup>10</sup> JARRY, Eric. *L’Aventure de la coopérative du cinéma du peuple*. Le Monde libertaire (Paris) 27 September 2001.

<sup>11</sup> MACEDO, Felipe. *Op. cit.*

<sup>12</sup> MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue Editorial. 2009. p. 13.

E, finalmente, no trabalho mais completo até então em termos documentais, encontramos a dissertação de mestrado de Nina Almborg, *Les Caméras du Peuple: cinéma et mouvement ouvrier à la Belle Époque* de 2011, quando a pesquisadora ampliou substancialmente o corpus documental sobre o tema, traçando pela primeira vez um percurso pelos relatórios policiais sobre o Cinema do Povo disponíveis na série F/7 do Arquivo Nacional da França. Desenvolvida no quadro do *Institut d'Études Politiques de Paris* (Sciences Po), a pesquisa resultou em um texto que totaliza 148 páginas, defendido no ano de 2011. A autora faz a opção pela apresentação da pesquisa por meio de um percurso predominantemente cronológico, ainda que o fator temático seja transversal a essa estruturação. A autora procura mostrar que, de uma primeira desconfiança em relação ao cinema, com a experiência crescente do uso do teatro nos meios militantes, e o questionamento acerca da disseminação do cinema comercial entre os trabalhadores, assim o movimento operário foi levado a experimentar sua própria forma de fazer e de disseminar um cinema próprio da classe trabalhadora por meio do Cinema do Povo.

Ainda que os temas sejam correspondentes, pretendemos contribuir com esses trabalhos, em especial com o de Almborg, a partir de uma operação de variação de escala diante das fontes que vise, além de reconstruir as trajetórias individuais e coletivas da militância francesa em sua relação com o cinema, apontar para a formação de uma cultura fílmica a partir da experiência de dominação do cinema comercial.

Para cumprir essa proposta de contribuição com os demais trabalhos existentes sobre o tema, esta tese buscará investigar a inserção do Cinema do Povo em uma rede de movimentos sociais, observando na atividade do grupo e de seus militantes a formação de um novo repertório a ser usado pelo movimento operário. Nesse sentido, as fontes nos importam mais pelo que possibilitam questioná-las acerca da interrelação do Cinema do Povo com as demais mobilizações coletivas do movimento operário à época. As fontes nos interessam, também, pela formação de um mercado cinematográfico, e do seu correlato oposto, o cinema não comercial como alternativa histórica ao modo de representação fílmico que vinha sendo construído como natural. Por fim, nos interessamos em investigar nas fontes o grau de comprometimento do movimento com a ideia da formação de uma nova cultura cinematográfica, por meio de métodos como a análise fílmica e a comparação entre filmes e representações artísticas do movimento operário.



## A variação de escala como função da escrita da tese

A História do Cinema e a Teoria do Cinema não constituem uma ou outra a disciplina que deu suporte a este trabalho. O cruzamento entre história social e cinema (que não surgiu há pouco tempo), da maneira com que nos deparamos durante a pesquisa, produziu certas exigências e procedimentos específicos que orientam toda a tese.

O debate em torno dos elementos epistemológicos que envolvem e que sustentam a produção de conhecimento histórico é um dos resultados mais marcantes da especialização e da expansão da disciplina histórica no meio acadêmico durante o século XX. Tal debate, que se desdobra em diversos temas e subtemas (tempo, consciência, agência, etc) se desenvolve de maneira intensa e contínua na Teoria da História contemporânea, e que na história social se desdobra em questões acerca da perspectiva de totalidade, em crise desde o declínio da corrente estruturalista. A metáfora bélica de Edward P. Thompson constante do seu texto contra o estruturalismo pode ser adequada também neste caso.<sup>13</sup> É curioso notar como, mesmo após o terreno desse debate ter sido muito bem delineado e sintetizado em trincheiras bem definidas – nesse campo de batalha que muitas vezes é violento, característico de uma luta encarniçada, e outras tantas é um lugar de paz de cemitério, tão próprio da “terra de ninguém” –, um dos principais lugares de origem desse confronto tenha ficado um tanto esquecido nas reflexões mais recentes sobre o tema, a saber: a relação fundamental entre ser social e consciência social.

Nicole Brenez, no prefácio ao livro *Cinema e Anarquia* de Isabelle Marinone, evoca a passagem da *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”.<sup>14</sup> 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

---

<sup>13</sup> Conferir o estilo de texto empregado por Thompson em *Miséria da Teoria*, citada acima.

<sup>14</sup> ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 1985. pp. 131-132.

não pode ser esquecido, entretanto, é que o cinema também é capaz 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”.<sup>15</sup> 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.

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. Nossa preocupação reside em observar a agência dos atores e dos grupos sociais sem, com isso, relegar a totalidade a um mero pano de fundo. Não se trata de opor o micro e o macro de maneira estanque. “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”, assim chama a nossa atenção Giovanni Levi para as implicações da reflexão sobre escala na pesquisa histórica.<sup>16</sup> A partir dessa preocupação que o procedimento de Levi em *A herança imaterial* parece ser sempre o de inventar um contexto pertinente que leva a história do vilarejo de Santena até uma escala maior de apreensão, a do absolutismo piemontês em expansão no final do século XVII.<sup>17</sup>

O cinema, mesmo tendo surgido em meio à exploração comercial do mercado de atrações e entretenimento urbano do final do século XIX, não firmou naturalmente sua fruição apenas nos moldes comerciais, nem centrada 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.

Ao tratarmos da resistência ao cinema comercial no começo do século XX, buscamos inserir os atores em um contexto pertinente. Atentos aos procedimentos de pesquisa histórica sobre cinema, optamos pelo uso da ideia de *público*. O termo *público*, como veremos no quarto capítulo, nos fornece a possibilidade de expressar a variação de escala necessária ao estudo das ações do movimento operário francês voltadas ao

---

<sup>15</sup> BRENEZ, Nicole. *O cinema e o “uso das representações”*. In: MARINONE, Isabelle. 2009. p. 13.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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. pp. 28-29.

cinema, em especial a experiência do Cinema do Povo. Outras pesquisas poderiam observar, por exemplo, as estratégias de formação de público de teatro no meio operário, expressão artística bastante difundida entre os militantes no mesmo período. É a ideia de público, diferente do conceito de *espectador* inserido na estrutura de *entretenimento de massa*, que pode recuperar a ênfase nas estratégias tanto coletivas quanto individuais, das quais depende a construção do nosso problema.

A operação que busca resolver as questões propostas envolve dois níveis de abordagem empírica e, portanto, dois níveis na narrativa. Falamos da necessidade em contemplar não apenas as estruturas e contextos pertinentes à ação dos grupos, mas, também dos diversos sujeitos envolvidos na rica trama de relações políticas e culturais no movimento operário francês. Pretendemos, assim, percorrer o problema a partir de uma variação de escala que corresponda a essa demanda.

Trata-se de uma opção metodológica e estética, que antes de tudo reconhece as prerrogativas de narrativa histórica sem, com isso, negar às fontes o caráter fundante dessa mesma narrativa. Entendemos, como Thompson, que a relação entre o conhecimento histórico e seu objeto se dá de maneira mútua, e nunca um em função do outro, e essa relação só pode ser compreendida como um diálogo. Esse diálogo que permite a investigação das causalidades que relacionam ser social e consciência social. Assim, propomos a variação da escala pelo próprio texto, amparado pelas fontes, como forma de estabelecer um diálogo investigativo com os sujeitos e os seus contextos.

Tomemos o primeiro capítulo como exemplo: por meio do método da narrativa de ação por ação, apresentamos o nosso objeto, o Cinema do Povo, a partir dos relatórios policiais produzidos para a vigilância do grupo e de seus militantes no período de sua atuação. Confrontamos esses documentos com uma grande diversidade de dados presentes na imprensa militante no mesmo período. Trata-se de uma aproximação em escala reduzida, observando percursos individuais e aspectos específicos do cotidiano do grupo, como as festas, as questões administrativas, a composição politicamente diversa e os embates internos ao grupo. Cada fator desses tem o seu contexto adjacente que implica em questões fundamentais. Tratá-los, num exercício que procura observar essa variação entre o micro e o macro, é operação que consideramos necessária, mas, nunca sobreposta ao próprio objeto, tal é a nossa principal preocupação durante todo o capítulo. Nesse capítulo, o trabalho com os dados corresponde a uma escala reduzida, onde damos ênfase ao sujeito deixando-os falar, enquanto as análises interpretativas

externas, que tendem (não necessariamente) às estruturas, apontam para uma escala maior e apenas amparam a leitura dos documentos.

Nesse sentido, há uma preocupação em permitir que esses relatórios policiais, e os textos dos jornais, possam narrar por eles mesmos as ações do grupo, como forma de nos aproximarmos do objeto. Os relatórios policiais relativos ao Cinema do Povo, constantes da cota F/7/13347 dos *Archives Nationales de France* (AN), destaque entre todas as fontes, foram produzidos em um contexto de constante vigilância da Polícia e do serviço de Segurança Nacional da França sobre os movimentos sociais especialmente em Paris. A maior preocupação do governo, e da polícia, era o “feroz” antimilitarismo, que desde o final do século XIX seria a identidade da militância de esquerda – esta que, por sua vez, dificilmente seria definida por uma orientação apenas acerca do tema, que era formulado diversamente pelos inúmeros grupos, com poucos momentos de real convergência. A relatoria era diária, normalmente produzida por agentes infiltrados, eles mesmos militantes ou contratados esporadicamente. A cota F/7/13347, especificamente, traz um dossiê com 42 relatórios de polícia e 150 recortes de jornais sobre o Cinema do Povo e o uso do cinema pela militância. A preocupação e a cautela com este tipo de fonte, entretanto, devem ser as tônicas da nossa interpretação, uma vez que, além de serem produzidos por indivíduos que nem sempre estavam bem informados acerca das atividades militantes, a motivação de sua produção dava origem a constantes erros, como tomar socialistas por “anarquistas” invariavelmente.<sup>18</sup>

A hemeroteca da *Bibliothèque Nationale de France* (BnF) também foi um dos principais acervos pesquisados para esse e os demais capítulos. Certos periódicos, como o *Le Libéraire* e o *La Bataille Syndicaliste*, não se encontram digitalizados, sendo que na BnF podemos encontrar seus microfilmes. O *Le Libéraire* era um jornal semanal, existente desde 1895, e o *La Bataille Syndicaliste* era cotidiano, existente desde 1911, e juntamente com os semanários *Les Temps Nouveaux* e *La Guerre Sociale*, repercutiram as atividades do Cinema do Povo durante toda a sua existência. Podemos encontrar, também, no sítio Richelieu da BnF, no departamento de manuscritos, um fundo de correspondências do poeta militante Marcel Martinet, membro da diretoria do Cinema do Povo, em que consultamos cartas entre ele e o diretor do grupo, Yves Bidamant. A principal fonte da BnF, de toda forma, é o conjunto dos jornais que foram além das

---

<sup>18</sup> Sobre essas e outras questões acerca dos arquivos policiais de vigilância dos militantes na França, ver: PERROT, Michele. *Le problème des sources pour l'étude du militant ouvrier au XIXe siècle*. In: *Le Mouvement social*, No. 33/34, *Le militant ouvrier français dans la seconde moitié du XIXe siècle* (Oct., 1960 - Mar., 1961), pp. 21-34.

consultas via microfilme, sendo os demais periódicos consultados via o sítio Gallica da BnF, onde se encontra uma grande diversidade de jornais, livros e revistas digitalizados.<sup>19</sup>

No segundo capítulo mudamos a escala, e nos distanciamos do Cinema do Povo para que possamos observar a formação dos movimentos sociais que englobavam o movimento operário. O advento da III República e a evolução da segunda industrialização na França constituem as estruturas que interessam ao desenvolvimento da reflexão proposta no capítulo. A tendência à organização formal das mobilizações coletivas no seio do movimento operário implicou na criação de diferentes repertórios de ação, com relevantes mudanças nas formas de lutas. Damos ênfase à ação direta e a greve geral, a partir do sindicalismo revolucionário da CGT, como principais repertórios de ação criados nesse contexto. Observamos também a dispersão de tendências do anarquismo no período, fatores determinantes da reconfiguração militante no movimento operário. Por fim, propomos uma breve análise de rede desses movimentos no período de 1910 a 1914, com uma matriz adjacente construída a partir de dados dos principais atores em torno do Cinema do Povo, com o objetivo de observar as interações dos grupos sociais na escala macro proposta pelo capítulo.

Para tanto, a operação com as fontes seguiu a opção pela escala ampliada, e assim procedemos com a seriação dos dados dos grupos, dos militantes, das estatísticas de greves e de composição do mundo do trabalho visando, a partir da quantificação de determinados aspectos do movimento operário, a qualificação desse ambiente em que foi possível o surgimento do Cinema do Povo. Tiveram singular importância na construção dessas análises os anuários estatísticos do *Ministère du Travail et de la Prévoyence Sociale* de 1890 a 1914, disponíveis na Gallica; e as listas de grupos e indivíduos militantes produzidas pela vigilância policial, encontradas na subsérie BA do arquivo da *Préfecture de Police de Paris* (Ppo), localizado atualmente em Le Pré Saint-Gervais, e a série F/7 AN descrita acima. Os arquivos consultados na subsérie BA também se destacam e, como na F/7 AN, cobrem o século XIX e XX com documentação referente à vigilância de militantes e grupos libertários, contendo relevante número de material de militância além dos relatórios policiais. Ao todo,

---

<sup>19</sup> Os arquivos judiciais, encontrados principalmente nos Arquivos Departamentais em toda a França (Série U no de Paris) e no jornal *La Gazette des Tribunaux*, não foram negligenciados na pesquisa. Entretanto, o período abordado é consideravelmente reduzido em dados para as organizações das quais tratamos, especialmente o Cinema do Povo. Isso se dá por uma característica própria da III República e que Michele Perrot chama à atenção, momento em quando se alarga o âmbito legal, e que a organização, o partido, e o sindicato sucedem as barricadas e a violência. (Cf. PERROT, 1961, p. 26).

consultamos e seríamos dados constantes de 15 cotas da série F/7 AN, e 8 cotas BA Ppo.

No terceiro capítulo, voltamos a reduzir a escala e tratamos do uso das projeções com outros fins que não o comercial. Desde o surgimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, forma tecnológica otimizada para a exploração comercial das imagens em movimento, o cinema foi empregado nos meios populares e educativos, especialmente para fins científicos ou como elemento complementar à catequese católica e ao ensino. As projeções ambulantes combinadas às conferências educativas, políticas e religiosas, assim como as projeções itinerantes da *Université Populaire*, do projetorista Émile Kress e do militante Gustave Cauvin, compuseram esse quadro de experiências não comerciais que antecederam ao Cinema do Povo. Essas experiências, especialmente as marchas de Gustave Cauvin com conferências antialcoólicas e antimilitaristas pelo interior da França em 1913, são o objeto do capítulo. Buscamos identificar em publicações como o *Ciné-Journal*, a *Cinéma-Revue*, a *Revue Critique de Medecine et de Chirurgie*, os jornais da imprensa militante, bem como relatórios de polícia, e sequências e fotogramas de filmes comerciais usados nas exhibições, os elementos de um curto período que, para o movimento operário e para o cinema, se estabeleceu como o de construção de um repertório de ação propagandística pelos filmes. É possível identificar, também, nesse período uma transição a um diálogo, entre militância e filmes, que ressoaria ao longo da história do cinema, com fortes impactos tanto no movimento operário quanto no cinema. Novamente o acervo digitalizado da Bnf na Gallica foi um dos mais importantes. Entretanto, o destaque entre as fontes diz respeito aos filmes da Pathé utilizados pelos militantes, que foram consultados no *Fórum des Images* em Paris e no arquivo histórico da Gaumont-Pathé, disponível online com restrições de cadastro. Este último constitui um acervo valioso para os estudos sobre o primeiro cinema, período do qual poucos filmes se encontram disponíveis ao público em geral.

Alçada a dúvida acerca do que seria a experiência da dominação do cinema comercial sobre os trabalhadores, no quarto capítulo partimos para o estudo do surgimento do mercado cinematográfico e do que denominamos de público moderno. Voltado a observar a construção de um mecanismo estruturante de dominação ideológica pelo filme, a pesquisa lança mão de uma escala macro para identificar o processo de industrialização do cinema, tanto pelos elementos narrativos quanto mercadológicos dos filmes no primeiro cinema. A evolução da arquitetura da

espectação, assim como o desenvolvimento da narrativa cinematográfica e da ideia de autoria, fatores determinantes para a atribuição do status artístico do cinema, proporcionaram a estabilização do objeto fílmico como produto principal da sessão cinematográfica, característica até então muito vaga na primeira fase do primeiro cinema (1895-1904). Essa evolução, que corresponde à industrialização e institucionalização do cinema, contribuiu para a domesticação do público do cinematógrafo, que passou a ser encarado como espectador passivo.

Os elementos sociais da espectação, a formação das grandes empresas e grupos de exploração do mercado cinematográfico, especialmente a Pathé, bem como as suas estratégias de expansão na França e no mundo, são abordados no capítulo por meio dos relatos jornalísticos, das revistas de cinema e das estatísticas sobre o mercado cinematográfico. Observamos, também, a representação do mundo literário e relatos nos jornais que ajudam a perceber os traços históricos da formação desse público como espectador. Procuramos traçar, assim, os elementos da formação da *experiência* da militância sobre o avanço do cinema como nova ferramenta ideológica da classe dominante. Essa formação pode ser percebida na aparição e acréscimo dos artigos de opinião sobre o cinema na imprensa militante, especialmente a partir do começo de 1913.

Por fim, no quinto capítulo, voltamos ao Cinema do Povo pelo produto que definia a existência do grupo: o filme. Interessa saber, mais do que a receptividade que tiveram, a constituição fílmica que os definiam, por meio de uma proposta de análise fílmica baseada na ideia de representação artística do movimento operário. Para tanto, a abordagem do tema da arte na militância, da construção das representações imagéticas do movimento operário desde o advento da III República, serve como fundamento de homologias entre os filmes do Cinema do Povo e os desenhos produzidos pela imprensa militante. Os filmes, sendo eles três encontrados até hoje (*Les Misères de l'Aiguille*, *Le vieux Docker*, e *La Commune*), e os desenhos de artistas como Maximilien Luce, Delannoy, Bernard Naudin e Georges Bradberry produzidos para o jornal *Les Temps Nouveaux*, correspondem a escalas reduzidas do nosso objeto. O procedimento metodológico da análise fílmica tem por objetivo compreender os elementos estéticos desse objeto. Observamos, também, o envolvimento do militante espanhol Armand Guerra, o principal realizador dos filmes da cooperativa. As principais fontes analisadas nesse capítulo correspondem, então, aos próprios filmes e desenhos do *Les Temps Nouveaux*. A hipótese do capítulo, que culmina com a conclusão da nossa tese, é a de

que o Cinema do Povo deu início, ainda que de maneira breve, ao desenvolvimento de uma percepção própria do movimento operário para o modo de representação cinematográfico.

A operação de variação de escala ocorre em outros níveis do texto. Intercalamos não apenas um capítulo com o olhar mais reduzido e atento aos sujeitos e indivíduos – o que lhe dá a aparência mais “empírica”, pois nos deixamos levar pelas trajetórias – com outro capítulo de escala maior – onde não apenas modelos interpretativos prévios tendem a aparecer mais, como os dados são organizados e interpretados a partir de séries de documentos –, mas, também no próprio decorrer de cada capítulo. A variação dessa escala se dá entre os parágrafos: narração sobre o sujeito, seguida de construção do contexto pertinente, seguida da narração sobre o sujeito novamente, e assim por diante. Pretendemos com esses procedimentos estabelecer uma base metodológica que reconheça o aspecto formal como elemento da narrativa histórica. Assim, acreditamos poder contribuir com o conhecimento histórico pela apresentação do caráter dinâmico dos usos do cinema, bem como do papel do movimento operário no desenvolvimento das alternativas que denunciam o caráter polissêmico do modo de representação fílmico.



## CAPÍTULO 1

### A COOPERATIVA CINEMA DO POVO EM PARIS (1913-1914)

‘Tudo termina em canções’, dizia Beaumarchais há mais de um século. Nossas canções revolucionárias de hoje, e nossas distrações populares em geral, devem marcar um começo e não um fim. Este deve ser o início de uma verdadeira era da civilização, de razão e de justiça, sucessora à barbárie criminosa e estúpida dos bandidos que são atualmente donos do mundo.  
Charles-Ange Laisant, *Propagande éducative* (1913).<sup>1</sup>

“Deve-se a todo custo parar o mal que se faz aparente”.<sup>2</sup> As primeiras palavras de Yves Bidamant ao subir no palco do salão da *Maison des Syndiqués* da Rua Cambronne, em Paris, na noite do dia 1 de novembro de 1913, resumem o juízo que o movimento operário francês fazia sobre o cinema, e a devida reação que deveriam ter frente ao *mal* que se dissimula na tela. Após ouvirem a primeira parte de concerto musical, com a participação de sete cantores revolucionários, as 200 pessoas que estavam no salão ouviram o discurso de Bidamant possivelmente consternados. Desde o surgimento do cinema, o movimento operário pouco havia falado sobre o que, até então, era apenas mais uma das diversas distrações para as horas de folga: “Podemos através do cinema, como um maravilhoso meio de propaganda, iluminar o povo, instruir, mostrar que ele deve combater com toda a sua força o álcool, a guerra, o chauvinismo estúpido e a moral inepta da burguesia.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> La Bataille Syndicaliste. 21/10/1913. Esta, e todas as citações deste capítulo, são traduções nossas.

<sup>2</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 2 de novembro de 1913.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Em meio a tantas festas do movimento operário que concorriam entre si diariamente em Paris, essa era a primeira organizada pelo Cinema do Povo. O grupo que se forjava desde julho de 1913, e teria sido anunciado em agosto em meio ao congresso nacional da *Fédération Communiste Anarchiste* (FCA), formalizando-se estatutariamente no dia 28 de outubro do mesmo ano. Estruturou-se como cooperativa, com um Conselho Administrativo que veio a incluir logo no primeiro mês de existência um Diretor de Festas, o cantor revolucionário Gaston Brunswick, conhecido como Montéhus que, com o apoio de Bidamant, constantemente insistia na realização regular de festas como meio de arrecadação complementar, fossem elas com a exibição de filmes próprios do grupo ou não.

Desse cotidiano de reuniões do Conselho Administrativo, que nos é narrado pelos relatórios policiais, observamos que, mesmo não havendo deliberações nesse ponto, Montéhus parece não ter convencido os demais membros de que deveriam realizar uma sessão a cada oito dias pelo menos, como insiste em reunião realizada no dia 15 de novembro de 1913.<sup>4</sup> Ainda que tenha convencido o restante do Conselho, a tarefa de fato não se mostrou tão simples. Após a primeira, a cooperativa realizou outras sete festas apenas (salvo as projeções que não eram necessariamente festas, e que poderiam ocorrer em parcerias com outros grupos) até a sua dissolução, que se deu por volta de agosto de 1914.

Já para a organização da festa do primeiro de novembro de 1913, a ideia inicial foi apresentar o primeiro filme totalmente rodado pela própria cooperativa. Afinal, esse era o principal objetivo do grupo, além de realizar festas com projeções cinematográficas: produzir e difundir seus próprios filmes. Entretanto, apesar da discrição dos membros do Cinema do Povo, houve vazamento de informação e a polícia impediu formalmente a exibição cinematográfica. Ao menos foi assim que Bidamant se justificou em seu discurso durante a festa, dizendo ainda que “dentro de alguns dias numa outra sala apresentaremos excelentes filmes, entre os quais um dedicado às mulheres, é intitulado: *Les Misères de l’Aiguille*” e que “esse filme mostrará os horrores do trabalho doméstico.”<sup>5</sup>

Àquela altura, o cinema na França já havia se consolidado como uma indústria de entretenimento, que se mostrava rentável e eficaz instrumento de propaganda ideológica. As maiores empresas envolvidas no processo de exploração comercial da produção e da distribuição de filmes haviam encontrado desde 1908 a fórmula ideal para transformar a

---

<sup>4</sup> *Idem*. Relatório de polícia de 16 (carimbo do dia 19) de outubro de 1913.

<sup>5</sup> *Idem*. Relatório de polícia de 2 de novembro de 1913.

projeção fílmica em um negócio extremamente lucrativo. A pressão pela produção em massa, e a busca pelo controle sobre a circulação dos filmes fez com que a Pathé, entre 1906 e 1907, começasse a reestruturar a distribuição e a exibição de filmes na própria França, quando já dominava boa parte do mercado mundial. Em associação a diversos empresários, construiu de maneira ininterrupta várias salas exclusivas para cinema em Paris e em outras cidades, dando início à Sociedade Omnia-Pathé no final de 1906. Em 1909, já tinha sob seu controle um circuito de 200 salas de cinema em toda a França e Bélgica.<sup>6</sup>

Esse circuito correspondia à distribuição de filmes produzidos sob a demanda de rentabilidade, com o objetivo de atrair o maior número de espectadores possível. A transição do filme de atração para o filme narrativo já se fizera presente na França, seguindo a mesma lógica da expansão do parque exibidor, que demandava filmes que fossem capazes de atrair pelas histórias contadas.<sup>7</sup> Em 1914, faziam sucesso séries como Fantômas e Nick Carter, adaptações literárias diversas, comédias e representações de crimes e fatos policiais, como a prisão do bando Bonnot, ou com outros personagens fictícios de militantes e operários, que usualmente eram representados como bêbados, ou terroristas.<sup>8</sup>

O movimento operário deu sinais de que percebia essa proliferação do cinema como atração popular e ferramenta ideológica em 1911, quando o número de comentários e matérias acerca do cinema começou a aparecer com mais frequência na imprensa militante.<sup>9</sup> Em 1909, se iniciaram as primeiras experiências com o uso dos filmes como ferramenta pedagógica revolucionária, como é o caso da experiência do *Cinéma Social* da *Union des Syndicats de la Seine* nas *Universités Populaires*, e a partir de 1911 com as

---

<sup>6</sup> As principais obras de referência para este processo na França continuam sendo as de Jean-Jacques Meusy e Richard Abel, que trataremos mais detidamente no quarto capítulo. Ver: MEUSY, Jean-Jacques. *Paris-Palaces – ou le temps des cinémas (1894-1914)*. CNRS ÉDITIONS, Paris, 2002 ; e ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914, Updated and Expanded Edition*. Berkeley: University of California Press, 1998.

<sup>7</sup> ABEL, Richard. *Op. cit.* p. 102.

<sup>8</sup> Em 1908, a Éclair, produtora de Nick Carter, descrevia a série da seguinte forma: “*Au surplus le genre des « exploits policiers » convient à merveille au cinéma. Narration simple, alerte, sans commentaires psychologiques; enchaînement logique des faits; raccourcis rapides; poursuites, crimes, arrestations, guet apens, enlèvement, etc... Tout cela est bien de la matière cinématographique.*”. “Éclair”: Nick Carter, roi des détectives. In: *Ciné-Journal*, 15/09/1908. p. 4. Os filmes do primeiro cinema que representam operários e militantes, fossem como problema de polícia, fossem como bêbados, abundam nessa fase. Alguns exemplos: *L'assassinat du ministre Plehve* (Pathé, 1904) *La Terroriste* (Gaumont, 1907); *Le choix d'une bonne* (Pathé, 1906); *Le Destin du mineur* (Pathé, 1914); e a história de Bonnot, por exemplo, contam pelo menos dez filmes até 1914 nos arquivos da Gaumont-Pathé de hoje. Voltaremos a este tema no quarto capítulo. Ver *Gaumont-Pathé Archives*. Disponível em: <http://www.gaumontpathearchives.com/>

<sup>9</sup> Ver: *En champagne – Cinéma-Police*. *Le Libertaire*, 29/04/1911; *Au Cinéma*. *Le Libertaire*, 27/05/1911; e o item 5 do quarto capítulo desta tese.

exibições de Gustave Cauvin, todos utilizando filmes já produzidos pelas empresas cinematográficas.<sup>10</sup>

O caminho até a criação do Cinema do Povo não havia sido traçado erráticamente. Por mais que um intervalo de quase vinte anos separe a primeira sessão paga dos irmãos Lumière no Grand Café e a exibição do primeiro filme do Cinema do Povo no dia dezoito de janeiro de 1914, a resposta do movimento operário francês veio com a experiência da dominação ideológica dos filmes comerciais. Tal processo era resultado da industrialização cinematográfica, que havia sido encaminhada apenas nos anos imediatamente anteriores à formação da cooperativa.

Existia um clima de revolta entre os militantes com o tempo que o trabalhador gasta nos cinemas e com o conteúdo dos filmes. Inicialmente esparsa nos jornais libertários, a crítica ao cinema comercial marcou o ano de 1913, quando se tornou recorrente em artigos de militantes como Marcel Martinet e Georges Yvetot, quase sempre apontando para a necessidade do uso do mesmo meio de propaganda a favor, e pelo trabalhador.<sup>11</sup> As publicações, então, a partir de agosto daquele ano se aglutinaram e atingiram o seu ápice com as divulgações do Cinema do Povo.

Conforme paráfrase do agente informante da polícia que produziu o relatório da festa de primeiro de novembro de 1913, Bidamant teria se “esforçado” em demonstrar que era o momento certo para opor-se aos outros cinemas, que são capturados pela burguesia e pelo Governo para sua própria propaganda, com um cinema que serviria à propaganda revolucionária. Bidamant fala em seu discurso que, “não somente o espírito do povo estava lamentavelmente impressionado com a imundície e os disparates que vê desenrolar na tela”, mas que também “um efeito nefasto era produzido sobre o cérebro das crianças que saem dos cinemas com ideias policialescas e bélicas.”<sup>12</sup> E com essas sentenças Bidamant finaliza sua fala conclamando toda a classe trabalhadora, a quem é devida a apropriação dessa nova arma revolucionária que é o cinema.

Há um ímpeto neste momento de reconstrução processual que fazemos sobre a experiência do Cinema do Povo, de transformar uma simples pergunta retórica em um falso problema histórico, o que poderia servir apenas à narratividade: teria o Cinema do Povo sido bem sucedido em seu objetivo de fazer frente ao cinema comercial e de criar

---

<sup>10</sup> Até onde pudemos apurar, essas são também as primeiras experiências de cinema militante no mundo. Cf. terceiro capítulo desta tese.

<sup>11</sup> MARTINET, Marcel. *Le cinéma nécessaire*. La Bataille Syndicaliste, 09/03/1913; *Le public et le cinema*. La Bataille Syndicaliste, 04/03/1913. S/A; YVETOT, Georges. *Par le Ciné...* La Bataille Syndicaliste, 28/06/1913.

<sup>12</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 2 de novembro de 1913.

uma propaganda revolucionária com relevante alcance na classe trabalhadora? Essa questão admite inúmeras respostas que, independente dela ser uma sonora negativa ou um benevolente sim, invariavelmente será construída sob uma argumentação que tende a liquidar o processo histórico. Antes, ou no lugar disso, interessa lançar algumas questões aparentemente menores, mas que ajudam a visualizar o problema deste capítulo: a criação do Cinema do Povo, em que circunstâncias do movimento operário francês ela se deu e de que forma foi feita? Qual era o perfil e quais eram as motivações dos militantes envolvidos no Cinema do Povo? Como era o funcionamento da cooperativa, sua administração e a realização de festas? A diversidade de orientações políticas que constituía a cooperativa, em que medida ela proporcionou um espaço de conflitos capaz ou não de comprometer o grupo? Qual era o lugar do Cinema do Povo, em termos de prioridade, no movimento operário francês?

Essas perguntas são motivadas pela documentação reunida, que correspondem a relatórios policiais, aos principais periódicos da imprensa anarquista e socialista, e a cartas entre os militantes que participaram do Cinema do Povo. Neste primeiro capítulo, o trabalho com essa documentação tem a intenção de reconstituir criticamente, ação por ação, o percurso do Cinema do Povo, essa mobilização coletiva que compreende o cerne do objeto da nossa pesquisa. O objetivo é estabelecer um diálogo franco com essas fontes, que parta de uma dúvida constante a respeito da produção dos documentos, que busque apontar para os contextos pertinentes aos indivíduos e suas interações no envolvimento com o Cinema do Povo.

### **1. *Divertir, Educar e Emancipar*: a idealização e o surgimento do Cinema do Povo**

A ideia da criação do Cinema do Povo deve ter surgido no início de julho de 1913, quando começaram a aparecer as primeiras menções à futura cooperativa, três meses antes do registro do estatuto. No dia 14 de julho daquele ano, o jornal *La Bataille Syndicaliste* publicou pequena nota intitulada *Pour le Cinéma du Peuple*, assinado por um comitê provisório com os nomes de Robert Guérard, G. Cauvin, E. Chevallier e Yves Bidamant. Nesta publicação, ao que tudo indica a primeira em nome do Cinema do Povo, os autores procuram defender a ideia de que a classe trabalhadora tivesse o seu próprio cinema. Para os militantes envolvidos na confecção do texto, os filmes do circuito comercial

apresentavam um tipo de entretenimento que dificilmente seria destruído, tão grande era a sua aceitação junto aos trabalhadores. Essa resignação se dava a despeito de todas as críticas, e do desejo de extinguir essa forma de distração dos trabalhadores, que outros colegas militantes apontavam em publicações no próprio *La Bataille Syndicaliste* tendo o cinema como objeto.<sup>13</sup>

“Não há filmes saudáveis, projeções verdadeiramente educativas”. Diz a nota, que afirma que os cinemas àquela época eram inúmeros no subúrbio, com entradas a preços baixos e com filmes que nunca, ou quase nunca, elevavam o sentimento moral do povo, e sim “contribuem para idiotizá-lo mais”. Não há filmes saudáveis, e as casas de cinema acabam encontrando uma ótima saída para a produção de “filmes ineptos e sempre pornográficos”, e assim continuam a alimentar o seu lucrativo comércio.<sup>14</sup>

O diagnóstico é enfático, tomado de maneira geral e orgânico em relação à “massa”. Muito antes da criação oficial do Cinema do Povo, a metáfora da inoculação do veneno já era assumida aqui – expediente já bastante difundido em termos de propaganda ideológica –, e seria incorporada como principal motivo nas demais publicações e discursos produzidos em nome da cooperativa: “Nós devemos tentar imediatamente administrar à massa, envenenada por esses filmes sujos, um antídoto enérgico.” A ideia da criação do Cinema do Povo como antídoto ao envenenamento perpetuado pelo cinema comercial aparece com a construção discursiva de que os filmes, em geral, serviam aos interesses do governo e do capital, ao mesmo tempo em que o cinematógrafo guardava em si o potencial de emancipação pela propaganda revolucionária e educativa.

“O antídoto?... Mas ele está aqui, à nossa porta”, e é formado pelos filmes a serem produzidos, com os motivos pertinentes: recriação do cotidiano da vida do trabalhador, história das revoltas e lutas da classe trabalhadora, tais como a Comuna, e exposição da vida de trabalho na fábrica, “em sua beleza e em sua feiura”, assim como a realização de uma boa propaganda contra a guerra.<sup>15</sup> O Cinema do Povo era apresentado pelos seus militantes, assim, como o antídoto cinematográfico da classe trabalhadora.

Os temas pretendidos expressavam algumas das principais bandeiras do movimento operário durante a III República. Preocupação maior dos anarquistas-comunistas, o cotidiano do trabalhador, e a luta constante pela sua emancipação por meio do sindicalismo revolucionário, constituíram juntos alguns dos principais temas da representação artística

---

<sup>13</sup> *Pour le Cinéma du Peuple !*. La Bataille Syndicaliste. 14/07/1913.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

do mundo do trabalho, e alimentou constantemente os debates institucionais entre a *Confédération Générale du Travail* (CGT), as federações anarquistas, e a imprensa militante acerca das estratégias de mobilização.<sup>16</sup> Da mesma forma, o antimilitarismo ganhou força e se tornou em determinados momentos pauta uníssona nas diversas tendências dentro do movimento operário. Desde o final do século XIX, era uma bandeira anarquista, e constituiu-se como a principal conforme o governo buscou aumentar o contingente e a intervenção militar nas colônias durante os primeiros anos do século XX, até ser o principal tema motivador de toda a militância, dos anarquistas individualistas aos políticos socialistas profissionais da *Section Française de l'Internationale Ouvrière* (SFIO), às vésperas da Grande Guerra.<sup>17</sup> Tais pautas, certamente, deveriam constituir os assuntos trabalhados pelo Cinema do Povo.

Dez dias depois da nota, foi anunciado no mesmo *La Bataille Syndicaliste* uma chamada para o que seria a primeira reunião pública do grupo. Apesar da falta de documentos que relatem a reunião, podemos imaginar que a partir dela tenham sido dados os passos iniciais para a elaboração dos estatutos, e que algumas adesões também tenham sido realizadas. Pressupomos isso por meio de uma nota da semana seguinte, em que o grupo divulga que avançou com o estudo dos estatutos, a ser apresentado em assembleia geral constitutiva proximamente, e que preparam um manifesto, assim como já possuem uma lista de organizações e militantes membros.<sup>18</sup> Após a reunião do dia vinte e quatro de julho, o Cinema do Povo passa a ter reuniões semanais, prática que perduraria até a dissolução do grupo.

---

<sup>16</sup> Sobre as representações artísticas a respeito do trabalhador, ver: 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*. In: Études littéraires, vol. 40, n° 3, 2009, p. 101-114; MANFREDONIA, Gaetano. *Art et Anarchisme – dans la France de la Belle Époque (1880-1914)*. In: Art et Anarchie – actes du colloque « Les dix ans de Radio Libertaire ». Coéditions via Valeriano/La Vache folle. Paris, mai 1991; TILLIER, Bertrand. *La mobilisation sociale des artistes (1880-1914)*. In: PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012. Sobre o sindicalismo revolucionário, a bibliografia que é extensa e que trataremos no próximo capítulo, ver os incontornáveis trabalhos de: BRON, Jean. *Histoire du Mouvement Ouvrier Français. Tome II. La Contestation du capitalisme par les travailleurs organisés (1884-1950)*. Paris, Les Éditions Ouvrières. 1970; PERROT, Michelle. *Les ouvriers en grève. France 1871-1890*. 2 volumes. Paris-La Haye, Mouton. Coll Civilisations et Sociétés, 1974; PIGENET, Michel. *Action directe et grève générale*. In: PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012. pp. 283-293; DREYFUS, Michel. *Histoire de la C.G.T. Cent ans de syndicalisme en France*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.

<sup>17</sup> Sobre o antimilitarismo ver: BOUHEY, Vivien. *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*. Presses Universitaires de Rennes, 2008. Pp. 425-440; CREPIN Annie. *Défendre la France : les Français, la guerre et le service militaire, de la guerre de Sept Ans à Verdun*. Rennes, Presses Universitaire. 2005; MAITRON, Jean. *Le mouvement anarchiste en France*. Tomo I: Des origines a 1914. Paris, Gallimard, 1975. Pp. 368-379.

<sup>18</sup> *Le Cinéma du Peuple*. La Bataille Syndicaliste. 31/07/1913.

A essa altura, a preocupação dos militantes se voltava para o congresso nacional da FCA que se realizaria em menos de um mês. A FCA, surgida primeiro como *Fédération Revolutionnaire Communiste* (FRC) em 1910, e só em 1912 FCA, desempenhava a função de dar unidade aos vários agrupamentos anarquistas espalhados pela França e principalmente em Paris. Faziam parte dela a maior parte dos militantes envolvidos no Cinema do Povo. Alguns deles, de grande influência no movimento, como Sébastien Faure, Pierre Martin e Jean Grave – que figuraram entre os membros do Cinema do Povo, ainda que mais em caráter de apoio nominal do que ativamente, embora colocassem seus jornais à disposição para divulgar a iniciativa – participaram ativamente do congresso, que tinha como principal pauta oficial o antimilitarismo, enquanto a pauta não oficial, e que dominou quase todo o congresso, foi o embate com o anarquismo individualista, personalizado na presença polêmica de Mauricius (Maurice Vandamme) durante as sessões.<sup>19</sup>

Os anarquistas-comunistas, principais integrantes da FCA, realizaram o Congresso de agosto de 1913 em um momento de tentativa de recuperação da influência que haviam perdido junto à CGT, onde exerceram importante papel no movimento operário com a prática do sindicalismo revolucionário entre 1906 e 1910. Durante o Congresso procuraram não apenas se desvencilhar dos embates com os individualistas, mas, efetivamente se unirem para retomar o contato com a base trabalhadora. Maitron destaca, nesse sentido, que foi só com a criação da *Fédération Communiste Anarchiste Révolutionnaire de Lange Française* (FCAR) nesse Congresso que, às vésperas da guerra, o movimento anarquista conseguiu se organizar com unidade.<sup>20</sup> O sindicalismo revolucionário havia se tornado parte importante do repertório de ação do movimento operário, que não poderia ser simplesmente deixado de lado.<sup>21</sup> Nesse sentido, a ideia da criação do Cinema do Povo pode ter surgido também de uma sensibilidade da ala revolucionária do movimento operário em expandir os seus próprios meios de propaganda entre os trabalhadores e os grupos de militância, como as Bolsas de Trabalho e sindicatos, que estavam sendo perdidos para o reformismo desde a saída de Jouhaux em 1909 da direção da CGT.

Entretanto, a questão não parece simples, e é necessário relativizar essa importância. A bibliografia que trata do surgimento do Cinema do Povo invariavelmente

---

<sup>19</sup> Cf.: AN F713056. Congrès Anarchiste Communiste. Paris, 15, 16 et 17 aout 1913.

<sup>20</sup> MAITRON, Jean. 1975. p. 451.

<sup>21</sup> Sobre o congresso de 1913 e esse momento do movimento operário francês, ver o segundo capítulo desta tese e as seguintes obras: BOUHEY, Vivien. 2008. Pp. 373-378; MAITRON, Jean. *Op. Cit.* pp. 440-485; DREYFUS, Michel. 1995. Pp. 62-75.



menciona o congresso como o local onde o grupo foi formado, ou onde a ideia foi formalizada.<sup>22</sup> Questão menor, aparentemente, essa sequência dos fatos na formação da cooperativa cinematográfica aponta para determinados elementos da relação do movimento operário com o próprio Cinema do Povo. Em relatos detalhados da polícia sobre o congresso, e nos próprios anais, publicados no *Le Libertaire*, no *La Bataille Syndicaliste* e nos mais diversos jornais militantes, não há qualquer menção ao Cinema do Povo. A cooperativa, ao que parece, não foi pauta para a FCA, nem durante o congresso e nem em suas reuniões semanais e meetings regulares anteriores e mesmo posteriores ao encontro, já como FCAR. Ao observarmos o tratamento que as diversas organizações do movimento operário francês deram ao cinema e à arte de maneira geral nesse período, persiste o lugar secundário do tema, e notamos que a criação do Cinema do Povo teve espaço reduzido ou inexistente em muitos casos. As preocupações da ala libertária entre os militantes, caso da FCA, se concentravam na luta contra a “Lei de três anos” e contra o militarismo de maneira geral, assim como contra as eleições parlamentares.<sup>23</sup>

Da mesma forma, a CGT, por meio de seu jornal oficial, o *La Voix du Peuple*, fez uma única menção ao Cinema do Povo, e apenas em janeiro de 1914, para divulgar a festa de primeira exibição do *Les Misères de l'Aiguille*, ocasião em que o dirigente sindical Charles Marck, da CGT, faria uma intervenção oral.<sup>24</sup> Não se encontra o Cinema do Povo nos boletins e transcrições de congressos da Confederação, e são raras as menções ao cinema em geral até 1914. O que se observa, entre 1907 e 1914, é uma grande mobilização no movimento operário contra a escalada da militarização e a iminente convocação para a guerra.

Em 1913, com o anúncio do projeto “Lei de três anos”, que passava o serviço militar de dois para três anos, essa mobilização se intensificou, e se tornou a principal motivação da CGT para realização de meetings e grandes protestos por toda a França,

---

<sup>22</sup> Tanto AlMBERG quanto Erick Jarry relacionam a origem da ideia da criação ao congresso em si, porém, sem precisar em qual momento, em qual documento tal informação se encontra. Jarry menciona um relatório de polícia, sem indicação da referência. ALMBERG, Nina. 2010-2011. p. 104 ; JARRY, Erick. 2001 ; e MARINONE, 2009. p. 60, que cita Jarry como fonte. Há, de fato, um relatório policial do dia 18 de agosto (Cf.: AN F/713056), mencionando a criação de um comitê para formar um grupo de propaganda anarquista com o uso do cinema, com a liderança de André Girard. Entretanto, o comitê de formação do Cinema do Povo já existia, com a participação de Gustave Cauvin, Robert Guérard, Chevallier e Yves Bidamant (Cf. : *Pour Le Cinéma du Peuple*, la Bataille Syndicaliste, 16/07/1914). O documento de 18 de agosto se referia, então, à ideia de formar um outro grupo de cinema? Por ora, não temos como saber.

<sup>23</sup> Ver dossiês diversos sobre a vigilância cotidiana da FCA em PPo BA1513, BA1499, BA1502, entre outras da série BA, e AN F/713053-56 e outros da série F/7, além da bibliografia citada na nota 22.

<sup>24</sup> *Le « Cinéma du Peuple » (Société coopérative)*. La Voix du Peuple. 11-18/01/1914.

acompanhada de demais agrupamentos militantes como a FCA, e mesmo dos socialistas da SFIO, agrupada em torno do então deputado Jean Jaurès.<sup>25</sup>

Essas ponderações não pretendem relegar à irrelevância a importância dada ao cinema, e ao Cinema do Povo, mas sim procurar desmistificar uma possível sobrevalorização dessas experiências. São relações, entre o movimento operário e o cinema, que contribuíram efetivamente para a criação de uma cultura de classe. É notável o envolvimento dos militantes que se dispuseram a assumir os trabalhos do Cinema do Povo, o que requeria uma consciência relevante de que o ato de assistir a filmes regularmente exercia grande influência na vida das pessoas. Já nessas primeiras notas do Cinema do Povo publicadas nos jornais, assim como nos textos sobre cinema que apareceram também em 1913, essa consciência se apresentou de maneira quase definitiva. Somou-se a esse grau de consciência que a militância vinha apresentando, no discurso, as ações que começaram a tomar lugar tanto a partir da movimentação do grupo de Bidamant, Guérard e Cauvin, quanto em paralelo e independente da experiência parisiense.

Um exemplo marcante foi o caso das Ardenas. Após a realização de mais duas reuniões, depois daquela do dia 24 de julho, o Cinema do Povo publicou mais uma nota de fôlego, desta vez reproduzida em diversos jornais. Apesar do espaço secundário reservado à publicação na maior parte dos jornais, o *La Cravache* de Reims, importante semanário do movimento operário na Champanha-Ardenas, região que no mesmo ano de 1913 havia se habituado às conferências cinematográficas de Cauvin, publicou a nota como ilustração da intenção dos militantes da *Bourse du Travail* de Reims em replicar a experiência do Cinema do Povo. Para isso, haviam inclusive decidido adquirir um cinematógrafo.

A prática nas Ardenas já começara a ser difundida, pois Reims não era a única cidade a realizar sessões inspiradas pela crítica ao cinema comercial, e pelo passo dado pelos camaradas parisienses do Cinema do Povo, visto que Monthermé mais ao norte também tinha uma sala de projeção funcionando há pouco tempo na sua *Maison du Peuple*.<sup>26</sup> Além das experiências paralelas das Ardenas, surgiram no mesmo período outras mesmo em Paris e nas diversas regiões da França, como a da cooperativa “*Chez Nous*” em Puteaux, subúrbio de Paris no antigo departamento de *Seine*, com o “*Cinéma Champêtre*” em pleno ar; em Fougères no oeste do país na região de Rennes, com as sessões da *Bourse*

---

<sup>25</sup> A posição da esquerda parlamentar em torno da “*Loi des trois ans*”, entretanto, progressivamente se resignou e cedeu, conforme o sentimento da ameaça exterior se precipitava durante o primeiro semestre de 1914. Sobre esse debate parlamentar, ver: MAYEUR, Jean-Marie. *La vie politique sous la Troisième République (1870-1940)*. Paris, Éditions du Seuil. 1984. Pp. 223-232; e BECKER, Jean-Jacques. *1914. Comment les Français sont entrés dans la guerre*. FNSP, 1977. p. 77.

<sup>26</sup> *Le Cinéma Populaire de Monthermé*. La Bataille Syndicaliste. 31/08/1913.

*du Travail*; em Plaisance, Paris, com o *Grand Cinéma des Petits Bonshommes* sob a égide da *Ligue ouvrière de la protection de l'Enfance*; ou em Angers, com o *Cinéma-Populaire* da União dos Sindicatos de Maine-et-Loire.<sup>27</sup>

Embora a nota do Cinema do Povo fosse coadjuvante nas publicações da última semana de agosto, sempre protagonizadas pelos anais e comentários acerca do congresso da FCA, o texto de cerca de uma lauda apenas (meia coluna de uma página de jornal), com o título simples “O Cinema do Povo”, apareceu na sessão “comunicados” do *Les Temps Nouveaux* como um manifesto: “Nosso objetivo é fazer os nossos próprios filmes, é procurar na história, na vida cotidiana, nos dramas do trabalho, os temas que felizmente irão compensar os filmes imundos servidos todas as noites para o público trabalhador.”<sup>28</sup>

A nota apresenta o Cinema do Povo como se estivesse pronto, criado a partir da iniciativa de diversas organizações e militantes simpáticos à causa por um cinema pertencente à classe trabalhadora. O grupo já era também apresentado sobre as bases dos princípios cooperativos, ou seja, impessoal e de livre associação, pertencente aos que concordavam com a ideia de combater os filmes “grosseiros, idiotamente chauvinistas, sempre policiais”, com filmes “verdadeiramente educativos, onde o povo poderá se recriar e elevar a sua intelectualidade”. O manifesto vai além, coloca o cinema como mecanismo por meio do qual o trabalhador será orientado em direção à liberdade, na medida em que irá auxiliá-lo a “curar as paixões ruins”, como o alcoolismo. A intenção do grupo era combater, pela imagem, os preconceitos que até então submetiam o mundo do trabalho à servidão econômica e moral, e assim combater o álcool, a guerra, o “chauvinismo estúpido e a moral burguesa e inepta”.<sup>29</sup>

Que maravilhoso meio de propaganda que é o filme! Nossos adversários têm compreendido tão bem que a situação atual é resultado de uma propaganda incessante feita por cinemas. A mente militarista, o nacionalismo estúpido e pernicioso vem de lá! É hora de reagir! Ao veneno habilmente destilado no cérebro das pessoas, deve-se opor imediatamente o antídoto!

O signo binário da metáfora “veneno-antídoto” começou, então, a apontar para a sua realização prática. Afinal, como deveria ser administrado o antídoto?

O antídoto está em suas mãos, camaradas, usem-no. Bolsas De Trabalho, Cooperativas, grupos de estudos, sindicatos, outros grupos também, devem tornar-se nossos clientes. Em vez de se dirigirem às produtoras cinematográficas,

<sup>27</sup> *Au Restaurant coopératif de Puteaux – La Propagande par le Cinéma*. L'Humanité. 06/07/1913 ; *Cinématographe à Fougères*. Le Semeur de l'Ouest. 08/11/1913 ; *Par le Ciné...* La Bataille Syndicaliste. 28/06/1913 ; AN F713347. Relatório de polícia de 8 de fevereiro de 1914.

<sup>28</sup> *Le Cinéma du Peuple*. Les Temps Nouveaux. 30/08/1913. p. 8.

<sup>29</sup> *Ibid.*

que lhes dão filmes insípidos, grosseiros e militaristas, as organizações dos trabalhadores irão se dirigir a nós para o aluguel de seus filmes. Eles têm a certeza de que o nosso pensamento é o deles. Para realizar nosso projeto precisamos de dinheiro, muito dinheiro! Dirigimos-nos a vocês, organizações, a vocês, ativistas, seja manual ou intelectual. Subscrevam de imediato uma ou mais ações. Tornem-se cooperativados do “Cinema do Povo” e, em pouco tempo, a classe trabalhadora terá nas mãos uma ferramenta de propaganda maravilhosa.<sup>30</sup>

Até então, realizar filmes para a classe trabalhadora era o único objetivo declarado, produções que deveriam constituir o antídoto ao cinema comercial. Como competir, então, com um vigoroso e bem estabelecido sistema de distribuição e exibição comercial? Ainda que pouco documentado, as projeções fílmicas nos meios militantes já ocorriam esporadicamente pelo menos desde 1909, com a ação do *Cinéma Social* e das *Universités Populaires*, em Paris e interior da França, sempre combinando a exibição de filmes, alugados nas grandes produtoras, com conferências dos militantes.<sup>31</sup> Além dessas atividades, havia também as iniciativas de exibição das Bolsas de Trabalho e demais organizações operárias mencionadas acima. Naturalmente, os clientes do Cinema do Povo deveriam ser as organizações de trabalhadores e os agrupamentos militantes do movimento operário, numa relação que poderia ser ao mesmo tempo “cooperativa x cooperativados”, e “fornecedor x cliente”.

A ideia do funcionamento financeiro e administrativo pela via cooperativa correspondia à experiência do movimento operário com as cooperativas de consumo e de produção. Essa seria a forma estatutária em que o grupo encontrou alguma possibilidade de manutenção econômica, além de procurar dar à ação o caráter não comercial.

Essa fase inicial e de construção dos propósitos do Cinema do Povo foi marcada, finalmente, pela aparição de uma grande publicação na primeira página do *La Bataille Syndicaliste*. O texto tem a autoria do então prestigioso militante Sébastien Faure, fundador do *Le Libertaire* e responsável pela obra *La Ruche*, que procurava implantar um orfanato libertário inspirado nas ideias de Francisco Ferrer.<sup>32</sup> No entanto, a publicação não se destacou tanto pelo texto. Faure repete os diagnósticos sobre o cinema comercial, asseverando um profundo desprezo por tudo que se passa no cinema e pelo próprio hábito de se ir ao cinema, em especial como falha na educação moral das crianças, e se excede nas impressões do que poderia vir a ser o Cinema do Povo, um tanto deslocado dos planos

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Ver capítulo 3 desta tese.

<sup>32</sup> Sobre a experiência de *La Ruche*, Cf.: AN F715954/1. *Direction de la Sûreté Générale – Dossier Sébastien Faure*; e sobre a trajetória de Faure, ver : MAITRON, Jean; DAVRANCHE, Guillaume. Notice FAURE Sébastien [FAURE Auguste, Louis, Sébastien, dit]. Dictionnaire des anarchistes. *Le Maitron*. version mise en ligne le 10 mars 2014.

dos demais membros da cooperativa, se permitindo inclusive a sugerir a adoção de uma sala que estava construindo, como local principal de exposições. A publicação acabou se destacando, então, pela reprodução do primeiro cartaz do Cinema do Povo, feito pelo também membro Henri Sastre (Ver imagem 1).<sup>33</sup>

Trata-se de um anúncio que reúne informações textuais e desenho. Era a estratégia mais utilizada no meio militante do movimento operário: um desenho, algumas vezes uma piada com a classe patronal, outras vezes a representação do sofrimento dos pobres, e informações diretas da propaganda revolucionária, como gritos de ordem ou sentenças objetivas sobre um tema.

A cena é composta por onze adultos, quatro crianças e algumas pessoas no segundo plano ao fundo do desenho, pouco definidas. É o mundo do trabalho, reunido pelo cinematógrafo. A maioria das pessoas está assistindo a projeção na tela, sentados em bancos, alguns em pé, portam suas ferramentas de trabalho, ou estão acompanhadas das crianças em seus colos. Podemos distinguir camponeses – representados pelo homem com a foice; trabalhadores urbanos; uma mulher de avental, podendo representar os trabalhadores de mercados, ou domésticos, que também estão representados pela mulher mais destacada no desenho.

Curiosamente, a mulher está de costas para a tela. Por que estaria nesta posição? Possivelmente, trata-se de um dado irrelevante do desenho. Entretanto, não apenas a sua posição, mas, também o seu rosto retrata a distinção entre ela e todos os outros personagens. Ela varre o chão, como se representasse a força jovial da classe trabalhadora, toda reunida atrás dela; e, ao mesmo tempo, a alegria da luta apontando para o futuro revolucionário, indicado em seu sorriso e em seu trabalho sem interrupção. Uma mensagem sobre o futuro de um novo movimento social, proporcionado pela propaganda pelo cinematógrafo? O motivo feminista também estaria claro? Veremos que o grupo se voltaria à questão do trabalho doméstico, e da exploração da mulher. Foram realizados dois filmes com o tema: *Les Misères de l'Aiguille* e *Victimes des Exploiteurs* (nunca encontrado), e a forma como o trabalho doméstico feminino é tratado ao menos em *Les Misères*, leva a crer que o grupo encarava o problema de forma revolucionária, mesmo frente às representações da mulher no movimento operário. Entretanto, a representação de Sastre pode remeter ao símbolo republicano da *Marianne*, reapropriado nas representações

---

<sup>33</sup> *Le Cinéma du Peuple*. La Bataille Syndicaliste. 04/12/1913. O nome de Sastre é uma incógnita. Não o encontramos em nenhuma outra referência, nem no dicionário *Le Maitron*, nem nas demais publicações dos periódicos e nos relatórios policiais. Tendo essa ausência em vista, é provável que fosse um pseudônimo.

militantes, ainda mantendo o símbolo da mulher como objeto, alegoria do povo.<sup>34</sup> Notamos esse aspecto exatamente pelo destaque que a figura da mulher no cartaz tem em relação aos demais trabalhadores, como se os representassem, tendo inclusive sobre a cabeça o barrete frígio de *Marianne*.

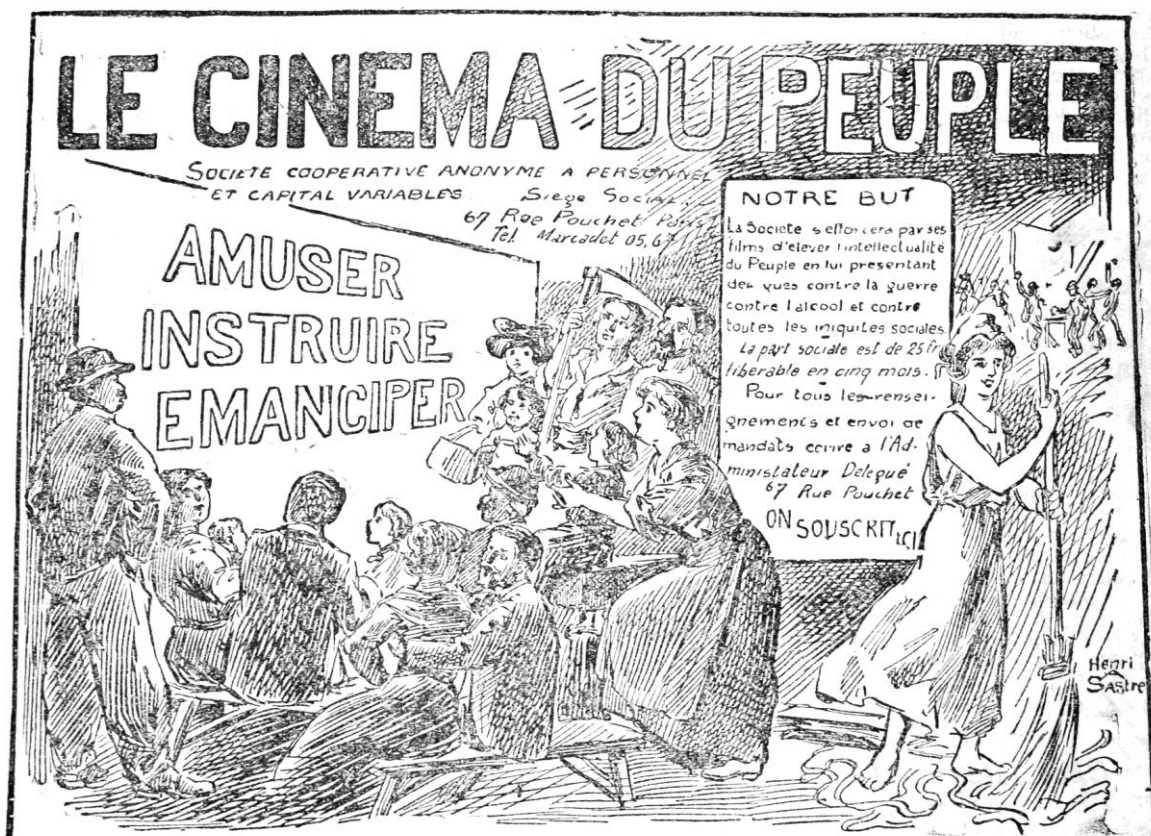
A pintura e a gravura militante na França, que desde o final do século XIX se reunia em torno de Jules Grandjouan, Maximilien Luce (que contribuiu com um cartaz para o filme *La Commune*), Pissarro, Signac e outros artistas, levavam ao movimento operário a influência do neoimpressionismo. A perspectiva de assumir os objetivos com a pintura e o desenho, em detrimento da espontaneidade do impressionismo, marcaram esses artistas de um modo geral, sem abandonar completamente o naturalismo, o que parece se confirmar nesse desenho de Sastre.<sup>35</sup>

Observando o resto do cartaz, temos ainda os textos que completam o desenho. Abaixo do título “*Le Cinéma du Peuple*”, a informação sempre presente nos anúncios de que esta é uma “Sociedade cooperativa anônima de pessoal e capital variáveis”, e do lado direito, uma caixa com a mensagem que transmite o objetivo do grupo, em “elevar a intelectualidade do povo” apresentando-lhe filmes contra a guerra, contra o álcool e contra todas as iniquidades sociais. O lema do Cinema Povo também é apresentado na projeção na tela: “Divertir, educar, emancipar”. Essas palavras compõem o centro da iluminação do desenho, também luz da projeção cinematográfica. E no fundo do desenho, nas figuras pouco definidas, está a antítese da obra popular e emancipatória: o bar e os bêbados se debatendo.

---

<sup>34</sup> Para esses aspectos da representação da mulher ver: DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l'Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 133 ; AGULHON, M. *Un usage de la femme au XIXe siècle : l'allégorie de la République*. In : Mythes et Représentation de la Femme au XIXe siècle, Romantisme. Paris, Champion, 1976 ; e PERROT, Michelle. *A mulher popular rebelde*. In: PERROT, Michelle. Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988-a. p. 199. No capítulo 5 realizamos a análise do filme *Les Misères*, em que também exploramos esse assunto.

<sup>35</sup> Ver os trabalhos sobre representações no movimento operário citados na nota 17, e sobre o neoimpressionismo: HUTTON, John. *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin de Siècle France*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1994.



L'AFFICHE DU CINEMA DU PEUPLE

**Imagem 1:** Cartaz do Cinema do Povo. Autor: Henri Sastre.

Fonte: *La Bataille Syndicaliste*. 04/12/1913.

## 2. O Funcionamento da Cooperativa Cinema do Povo

No *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris* de 21 de novembro de 1913, cercado pelo registro de uma expropriação de prédio no *2eme Arrondissement* em nome da Prefeitura de Paris – destinado às grandes obras de reestruturação urbana da cidade – e pela dissolução de uma Horticultura Operária fundada em 1903, foi oficializado o registro do Cinema do Povo. A publicação reproduz o estatuto quase na sua totalidade, e a cooperativa era assim apresentada:

I – Nos termos de um ato sob assinaturas particulares, na data de 28 de outubro de 1913, foram estabelecidos os estatutos de uma sociedade anônima com capital variável, dos quais se extraem os seguintes trechos:  
 A Sociedade assumirá o nome de “The Cinéma du Peuple”.  
 A sede social está em Paris, 67, rue Pouchet.  
 O capital social é fixado originalmente em 1.000 francos. E não poderá ser reduzido abaixo da soma de 500 francos.  
 A Sociedade começa no dia 06 de novembro de 1913, data da sua constituição definitiva, para terminar em 5 de Novembro de 2012, sendo uma duração de 99 anos.  
 O Conselho é nomeado para seis anos, renovável a cada dois anos.<sup>36</sup>

O enquadramento legal “sociedade anônima com capital variável”, o mesmo da Horticultura Operária que era dissolvida em publicação naquela mesma página do Boletim, conformava a modalidade de organização cooperativista. O endereço da sede correspondia a *Maison des Syndiqués*, construção no 17º *arrondissement* que havia sido adquirida e reformada pela *Union des Syndicats* em 1909 para abrigar atividades sindicais diversas. E o Conselho Administrativo se organizaria nos moldes de uma perspectiva democrática centralista, o que pode causar estranhamento devido a preponderância de militantes libertários e anarquistas na cooperativa. De toda maneira, era essa a forma administrativa já cristalizada pela tradição cooperativista e sindicalista dos militantes, meios institucionais de maior proveniência dos membros do conselho.

Os nomeados do conselho, conforme o *Bulletin* reproduz, são quinze: Laisant, Guérard, Pera, Bidamant, Chevalier, Cauvin, Benoist, Sirolle, Boisdin, Séguin, Martinet, Claimour, Sastre, Tilly (Henriette) e Oustry. Nem todos desempenharam papel na cooperativa. Alguns nem chegaram a desempenhar qualquer atividade junto ao grupo, como é o caso dos comissários Guiot, Gourdon e Husfeld, e mesmo Benoist, que apesar de nomeado diretor da sociedade, e assinar como presidente do conselho, nunca mais figura entre a documentação, a não ser em uma das notas de jornais, onde seu endereço é

<sup>36</sup> Paris. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*. 1913/11/21.



relacionado junto ao de Bidamant (que consta em todas as notas) para correspondências do Cinema do Povo. O endereço de Benoist, por vezes, também aparece como local de reunião do grupo. Por outro lado, outros militantes que não constam do registro, posteriormente participariam do conselho ou de comitês de membros com parte ativa nas atividades.<sup>37</sup>

O Cinema do Povo fundiu a experiência cooperativa, inédita no setor cinematográfico, em uma modalidade nova, unindo a produção e o consumo. Existente desde a primeira metade do século XIX, a cooperação tornou-se largamente utilizada pelo movimento operário francês na segunda metade daquele mesmo século, quando já haviam surgido cooperativas célebres e bem sucedidas como a *La Bellevilloise*, uma das cooperativas de consumo mais conhecidas de Paris. Essa forma garantia aos militantes, ao menos estatutariamente, certo controle financeiro e democrático da atividade – o que não se mostraria tão eficaz ao longo do século XX, quando de maneira homóloga aos sindicatos, os dirigentes tenderam a se perpetuar no poder e, no caso das cooperativas, a aferirem lucro.

André Gueslin, no texto “*La coopération: modele original ou tentative d’adaptation?*” que abre o estudo coletivo sobre a cooperativa *La Bellevilloise*, nos fornece algumas pistas para a compreensão do contexto de criação e funcionamento dessa modalidade administrativa e o seu conjunto. Por cooperação deve ser entendido o conjunto das empresas que são dotadas de formas estatutárias originais, não correspondendo nem ao setor comercial capitalista e nem ao setor público. Originalmente, no caso da França do século XIX, essas empresas ocuparam espaços mal geridos ou deixados em repouso pelos capitalistas. Tais cooperativas, tanto as de consumo quanto as de produção, encontraram em geral grandes dificuldades para se integrarem, dado a grande concorrência do crescimento capitalista. Segundo Gueslin, o modelo cooperativo surge do desejo de fundar outra forma de economia, paralela à capitalista, e com isso se cria sob uma vontade mais reformista do que revolucionária.<sup>38</sup>

A tradição cooperativista, em formato que pode ser chamado moderno, remonta às práticas operárias na Inglaterra provenientes da utopia owenista, considerando a vontade de justiça nas trocas e partilha equitativa dos excedentes (“de cada um segundo seu trabalho”). Foi a partir de uma experiência de cooperativismo de consumo na Inglaterra em 1844, de

---

<sup>37</sup> Como Jane Morand, André Girard, Émile Rousset e Montéhus.

<sup>38</sup> GUESLIN, André. *La coopération: modèle original ou tentative d’adaptation?*. In : *La Bellevilloise (1877-1939) – Une page de l’histoire de la coopération et du mouvement ouvrier français*. Sous la direction de Jean-Jacques Meusy. 2001. p. 13.

Rochdale, que os grandes princípios de funcionamento das cooperativas europeias, e mesmo mundiais, foram lançados: reembolso, ou redistribuição de uma parte dos excedentes proporcionalmente às compras dos associados; “um homem, uma voz”, ou seja, negação do princípio capitalista segundo o qual na assembleia geral se possui o direito à voz conforme se possui ações; remuneração fixa e limitada de ações, chamadas “partes sociais”; recusa de venda a crédito; promoção do princípio de “bom peso, boa medida”; destinação dos excedentes às obras sociais e culturais; e princípio da “porta aberta”, de entrada livre a qualquer pessoa física, de acordo com as suas capacidades cívicas; e a neutralidade partidária e religiosa.<sup>39</sup>

A experiência dos pioneiros de Rochdale se propagou por toda a Inglaterra, resultando logo em um associativismo entre as cooperativas de consumo, o que fez surgirem as *Wholesale societies*, grandes lojas de atacado. Por meio dos socialistas, foi difundida por toda a Europa. Na França, a modalidade se difundiu também no mesmo período, e se diversificou com o surgimento das cooperativas de produção, tendo como modelo Philippe Buchez e as *Bijouteries en doré*, projeto criado em 1834, inspirado em Saint-Simon e Joseph Rey, atribuindo princípios como escolha livre do gerente pelos trabalhadores, fundo de reserva inalienável, partilha de excedente segundo um princípio igualitário de trabalho fornecido e com base na qualidade (“a cada um segundo suas obras”) e contratação de número limitado de auxiliares não associados.<sup>40</sup>

As experiências se seguiram por toda a França, fossem inspiradas pelo socialismo utópico fourierista – como o Familistério de Guise criado por Jean-Baptiste Godin, que combinava a participação operária com um projeto arquitetônico de colônia de produção – ou pelo socialismo partidário da Bélgica – com a cooperativa de consumo *Vooruit* como referência, que influenciou o movimento cooperativo no norte da França e em toda a região parisiense, como *L’Avenir de Plaisance*, cooperativa que abrigou o *Grand Cinéma des Petits Bonshomme*, projeto de exibição cinematográfica citado anteriormente. Esta última inspiração deu origem à Bolsa de Cooperativas Socialistas, criada em 1895, e que em 1907

---

<sup>39</sup> “The present Co-operative Movement does not intend to meddle with the various religious or political differences which now exist in society, but by a common bond, namely that of self interest, to join together the means, the energies, and the talents of all for the common benefit of each.” *Rochdale Practices (Rochdale 1860)*. In: FAIRBAIRN, Brett. *The Meaning of Rochdale: The Rochdale Pioneers and the Co-operative Principles*. Centre for the Study of Co-operatives, University of Saskatchewan. 1994. p. 20.

<sup>40</sup> Cf.: S/A. Notice BUCHEZ Philippe, Joseph, Benjamin. *Le Maitron*. <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article27812>, notice Version mise en ligne le 20 février 2009; e ISAMBERT, François-André. *Religion et science de l’histoire chez Buchez (1796-1865)*. In: Archives des sciences sociales des religions, vol. 20, n° 1, 1965. pp. 45–61. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/assr\\_0003-9659\\_1965\\_num\\_20\\_1\\_1785](http://www.persee.fr/doc/assr_0003-9659_1965_num_20_1_1785).

já reunia 186 cooperativas de consumo federadas. Em paralelo às cooperativas socialistas partidárias, se desenvolvia também a corrente neutralista da Escola de Nîmes, marcada pela doutrina de Charles Gide e a utopia da República cooperativa.<sup>41</sup>

O breve histórico da evolução da cooperação na França é relevante para observarmos o modelo de administração escolhido pelo Cinema do Povo. O grupo reuniu alguns desses princípios construídos ao longo do século XIX e começo do XX, encontrados em todas essas correntes, tais como a livre adesão e o livre retiro, o controle democrático de maneira equitativa e desvinculada da quantidade de ações, e a neutralidade partidária e religiosa. Ainda que este último princípio – presente em Rochdale e característica do cooperativismo da Escola de Nîmes – pudesse distanciar o Cinema do Povo das cooperativas partidárias da Bolsa de Cooperativas Socialistas, encontramos no registro do *Bulletin municipal* o nome de P. Benoist registrado como diretor da “sociedade anônima” que estava sendo criada. Ora, muito provavelmente estamos diante do conhecido cooperativista socialista Paul Benoist, de Troyes, que figura entre os militantes biografados no *Le Maitron*.<sup>42</sup>

Além disso, o contexto de polarização ideológica entre a Escola de Nîmes e a Bolsa de Cooperativas Socialistas se amenizara com o Pacto de Unidade Cooperativa entre Jean Jaurès e Charles Gide assinado em 1912, consagrado pela criação da *Fédération Nationale des Coopératives de Consommation* (FNCC) durante o Congresso Unitário de Tours em dezembro do mesmo ano. A nova federação foi feita com base na autonomia ou, ao menos, em uma declaração de neutralidade política inspirada na doutrina gideana. Desde então, as cooperativas de consumo adotaram práticas de negócios progressivamente capitalistas até a contemporaneidade.<sup>43</sup>

Paul Benoist, nascido em 1867 em Troyes (Aube) e morto em 1936 em Sens (Yonne), foi trabalhador de malharia e, logo cedo, militante socialista no *Parti Ouvrier Français* (POF) de Jules Guesde. Foi cedo, também, que iniciou sua trajetória de cooperativista, que começou em 1893 numa pequena cooperativa de consumo, a *La Sociale*, fundada um ano antes por Étienne Pédrón e que servia de centro do POF em Troyes. Após experiência com o Sindicato dos Trabalhadores em Malharia, se envolveu

<sup>41</sup> GUESLIN, André. 2001. p. 14-17.

<sup>42</sup> GAUMONT, Jean. Notice BENOIST, Paul. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. « *Le Maitron* ». <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article99157>, version mise en ligne le 3 novembre 2010.

<sup>43</sup> Cf.: CHATRIOT, Alain. *Les coopérateurs*. In : BECKER, Jean-Jacques et al., *Histoire des gauches en France*. La Découverte, « Poche/Sciences humaines et sociales », 2005. pp. 91-97. p. 94; e GUESLIN, André. *Op. Cit.* p. 18.

em uma greve em 1900 que rendeu sua demissão da fábrica que o empregava e, assim, passou a se dedicar integralmente à “carreira” de cooperativista.<sup>44</sup> A greve de 1900 em Troyes marca, também, o fim da *La Sociale*, signo do fracasso dos guesdistas da POF em organizar o movimento operário na região, que se dispersa em direção ao sindicalismo revolucionário da CGT.<sup>45</sup>

Foi a partir de uma importante cooperativa local, a *La Laborieuse*, fundada em 1886 por trabalhadores sindicalizados da metalurgia e que agregava mais de duas mil famílias, que Benoist se interessou cada vez mais pela cooperação de consumo. Em 1907 se elegeu presidente da *Laborieuse*, e convidou a Bolsa de Cooperativas Socialistas a realizar em Troyes o seu sexto congresso. Conduzida pelo seu presidente, a *Laborieuse* se associou à Bolsa e à sua Loja de Atacado, onde o próprio Benoist seria eleito membro do Conselho Administrativo em 1908, e lá ficaria até 1932. Com a expansão das atividades da *Laborieuse* entre 1907 e 1913 – o que incluiu abertura de lojas em bairros diversos da cidade, venda de tecidos e vestuário, mercearia, empréstimos de dinheiro, biblioteca, aumento da padaria e criação de uma farmácia mutualista – o prestígio de Benoist em meio às organizações cooperativas cresceu. A criação do Cinema do Povo coincidiu com esse ponto alto da trajetória de Benoist como liderança na cooperação.

Diante da falta de documentos mais precisos, podemos apenas conjecturar que a assinatura de Benoist como presidente do Conselho Administrativo, e diretor da sociedade, correspondia a uma expectativa dos membros em alavancar as atividades da cooperativa. Tal expectativa poderia se confirmar com o auxílio das suas qualidades administrativas, ou com um eventual financiamento da FNCC (o que não podemos excluir). Talvez, mesmo pela simples representatividade do nome Benoist, que poderia ajudar a garantir a inserção dos filmes em uma rede de cooperativas em toda a França operária, já que em termos sindicais o país se encontrava apenas em vias de expansão, e estabilização, por meio do aumento gradativo do alcance e da influência da CGT.

Não foi possível encontrar o modelo original do estatuto registrado no cartório, porém, em vários documentos, como neste *Bulletin Municipal*, são reproduzidos muitos trechos do que teria sido o texto. Quanto ao funcionamento financeiro, por exemplo, e o que o estatuto previa sobre isso, encontramos um documento da polícia de 20 de janeiro de 1914 que contém a transcrição de vários trechos do estatuto, e um artigo de divulgação do

---

<sup>44</sup> GAUMONT, Jean. Notice BENOIST, Paul. *Op. Cit.* S/p.

<sup>45</sup> HARDEN-CHENUT, Helen. *Made in Troyes : Genre et classe dans la bonneterie française*. In : *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 114-3 | 2007, mis en ligne le 30 septembre 2009. Consulta em 30 de setembro de 2015. URL : <http://abpo.revues.org/432> . p. 134.

Cinema do Povo, do jornal *Le Combat* (semanário sindicalista de Roubaix), do dia 20 de setembro de 1913<sup>46</sup>, única publicação extensa sobre o estatuto realizada por um jornal, e que contém mesma seleção de artigos usada no relatório de polícia. Durante todo o documento policial são tratados elementos constitutivos da cooperativa, como a composição do Conselho Administrativo, os quais são relacionados apenas Bidamant, Guérard, Cauvin e Chevalier; a proposta e os objetivos da cooperativa e, o que se destaca no documento, o tratamento mais completo sobre sua organização financeira em termos de cooperativa, com detalhes de cotas máximas e mínimas por associado, funcionamento e formas de pagamento, assim como repartição dos benefícios.

O capital social do Cinema do Povo seria fixado em 20.000 Fr dividido em 800 partes, ou ações, de 25 Fr cada. Cada colaborador pode obter até 15 ações e, seja qual for o número de suas ações, o associado terá direito a um voto apenas nas assembleias gerais (regras correspondentes aos artigos 7 e 8 do estatuto). O montante de ações deveria ser pago em dinheiro. Os membros podem se inscrever antecipadamente ao pagamento total das ações, que deveria ser feito no prazo de cinco meses (artigo 9). Tendo pagado a primeira parte, o inscrito receberia um livreto, e este livreto conteria o estatuto da sociedade. Toda ação seria indivisível, e a sociedade reconheceria apenas um proprietário para cada uma delas. A posse da ação comportaria uma adesão formal plena aos estatutos e às decisões da assembleia geral (artigo 11). Após a aprovação do balanço, dedução das despesas gerais, férias ou delegações nos interesses da sociedade e outras despesas sociais, de manutenção e de depreciação do mobiliário do estabelecimento, os lucros seriam divididos em 400 partes iguais e distribuídos da seguinte forma:

1. 50 partes em fundo coletivo (alargamento da obra);
2. 20 partes a serem repartidas pelo Conselho Administrativo para as organizações em luta contra o patronato e às vítimas da repressão;
3. 30 partes aos associados *prorata* as suas ações.<sup>47</sup>

A cooperativa pretendia, assim, retornar o investimento a quem se associasse, em rateio proporcional, caso obtivesse ganho excedente. A prática era comum entre as cooperativas, e condizia com os princípios da cooperação. Tendo em vista apenas a forma de organização, o caráter reformista tendia a se sobrepor ao revolucionário.

Os objetivos práticos da cooperativa também são relacionados no documento, dos quais já havíamos sido apresentados através das notas publicadas na imprensa: “produzir

---

<sup>46</sup> *Le Cinéma du Peuple*. *Le Combat*. 20/09/1913.

<sup>47</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 20 de janeiro de 1914.

filmes cinematográficos através de aparelhos apropriados, em salas alugadas para este fim” e distribuir filmes, seja alugando ou vendendo, com a perspectiva revolucionária, para as organizações de trabalhadores e para particulares, enfatizando a vontade do Cinema do Povo em “combater a guerra, o chauvinismo, o nacionalismo e a moral burguesa exaltados nos cinemas atuais”. Asseveram, também, que a partir do Cinema do Povo “o alcoolismo será extinguido e as ideias neomalthusianas ensinadas aos espectadores”. O autor do relatório, após a reprodução dos demais trechos, faz menção à proposta da sociedade de disponibilizar esses filmes aos grupos revolucionários em geral, anarquistas, antimilitaristas, neomalthusianos, cooperativas e bolsas de trabalho. Em tom de desprezo, finaliza dizendo que o grupo pretendia adquirir não apenas grande vantagem moral para as suas doutrinas, como também vantagens materiais, e que as leis municipais de fiscalização deveriam se adaptar a grupos como o Cinema do Povo.<sup>48</sup>

A dimensão do sucesso do Cinema do Povo em termos de partes sociais vendidas, ou membros efetivamente cooperativados, assim como o estabelecimento de uma rede de distribuição de filmes, é difícil de ser aferida. O relatório de polícia de 16 de outubro de 1913, em que o informante comenta livremente sobre a criação do Cinema do Povo, menciona que a cooperativa teria a intenção de ser intermediária da Pathé, inclusive com a venda de cinematógrafos. A informação é ambígua e duvidosa, já que não condiz em nenhum momento com qualquer outra declaração do grupo a respeito de seus objetivos não comerciais, a não ser pelo objetivo de auxiliar outros grupos a reproduzirem a experiência, adquirindo seu próprio cinematógrafo.<sup>49</sup>

Sabemos, pelo menos, por meio dos relatórios de polícia, que o grupo recebia constantemente pedidos de adesão vindos principalmente da província. Em reunião no dia 15 de outubro de 1913, por exemplo, Bidamant que detém a palavra por quase todo o encontro, faz o informe que se tornaria praxe nas reuniões: a leitura de cartas recebidas pelo Cinema do Povo. O informante de polícia relata que Bidamant leu diversas cartas enviadas a ele (como secretário, na sede), por parte de organizações e de militantes de Lyon, Reims, Bordeaux e outras cidades da França que, de maneira geral, se interessaram pelo Cinema do Povo e pediam autorização para criar grupos análogos em suas cidades.

---

<sup>48</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 20 de janeiro de 1914. O agente diz ser necessário completar as circulares de 23 de janeiro de 1911, 24 de janeiro de 1911, 8 de maio de 1911, 31 de maio de 1911 e de 29 de fevereiro de 1912 sobre propaganda revolucionária e antimilitarista pelo cinematógrafo, acrescentando as recomendações que convierem a respeito das características do Cinema do Povo. Sobre essa documentação, disponível nos *Archives Nationales* em Pierrefite-sur-Seine, no *Fonds Moscou* com o título *Direction générale de la sûreté nationale* (AN 19940494/102-104), voltarei a tratar no terceiro capítulo desta tese.

<sup>49</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 16 de outubro de 1913.

Bidamant teria dito aos presentes, em seguida à leitura, que acordou com todos os pedidos e deu a autorização.<sup>50</sup> As outras reuniões relatadas também falam desse momento de informe, que passa a vir com a declaração de Bidamant de que o caixa da sociedade melhorava cada vez mais, em função dessas adesões.

E dispomos, também, por meio de duas notas no *La Bataille Syndicaliste* assinada pelo Conselho Administrativo, da informação imprecisa de que, a certa altura, o grupo teria se expandido internacionalmente, ou pelo menos teria essa intenção. Assim o texto da nota de fevereiro de 1914 faz parecer:

Na ausência de uma comissão, um camarada decidido pode constituir em seu país uma clientela para alugar nossos filmes. Assim, o nosso camarada David Camille é o representante oficial do Cinema do Povo para a Bélgica, a Holanda e o Grão-Ducado de Luxemburgo. O nosso camarada Mario Nesi é o nosso representante na Itália. Que outras nações sigam esses exemplos!<sup>51</sup>

A outra nota que também faz a mesma menção a correspondentes é do dia 30 de maio de 1914, e acrescenta “América do Norte” e “Havana” à lista, sem mais detalhes. O trecho reproduzido acima, de toda forma, certamente gera dúvidas quanto à factibilidade do que descreve. Além de ser sobrecarregada a atividade, para que um militante apenas se responsabilize por todos os “Países Baixos”, é pouco provável que a atividade tenha ganhado alguma regularidade ou representatividade, dado o pouco tempo entre o início efetivo das atividades e da produção de filmes, e o fim presumido do grupo parisiense. A partir dessa suposição, não há muito que acrescentar em relação à sucursal na Itália, além de faltarem dados para tal. O que é perceptível na nota, e isso compreende o trecho reproduzido, é o tom de justificativa de sucesso, ou promessa de sucesso, e propaganda da ação, algo que vinha se repetindo desde setembro de 1913, diante dos questionamentos de parte dos socialistas partidários, e de uma provável dificuldade financeira, que perdurava apesar do otimismo do Conselho Administrativo, conforme veremos mais adiante.

### **3. A utilidade do Cinema do Povo: cotidiano, festas e propaganda revolucionária**

O Cinema do Povo apresentaria seu primeiro filme, *Les Misères de l'Aiguille*, somente em janeiro de 1914, na festa do dia 18 no salão da *Sociétés Savantes*. Até essa

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Le Cinéma du Peuple – Ce que nous avons fait !... Ce que nous voulons faire !*. La Bataille Syndicaliste. 23/02/1914.

data, além da festa do dia primeiro de novembro de 1913, organizaram mais uma festa apenas em 1913, no dia 7 de dezembro, por iniciativa do Sindicato Geral dos Trabalhadores de Calçados, na *Bourse du Travail – Salle Ferrer*. Foi nessa festa que, pela primeira vez, fizeram projeções cinematográficas, com programação de uma hora de “filmes sociais e divertidos”, complementadas com a apresentação do grupo de cantores *La Muse Rouge*, e uma “conversa” com o membro do Cinema do Povo, L. Oustry, sobre a “Utilidade do Cinema do Povo”.<sup>52</sup>

A música esteve presente em todas as festas do grupo. Não era apenas mais uma atração acessória, ou uma atividade menos importante para os militantes. Desde o século XIX, a canção constituía uma das expressões mais eficazes da militância no meio popular. Não era apenas um entretenimento acessório, mas, sim um dos principais instrumentos de propaganda, e que era utilizado intensamente pelo movimento operário no começo do século XX na França; era uma das expressões mais significativas da “representação de si” do militante, especialmente o anarquista, conforme Manfredonia sugere em seus estudos.<sup>53</sup>

Durante os meses de novembro e dezembro de 1913, por exemplo, as notas do Cinema do Povo no *La Bataille Syndicaliste* convocaram militantes e interessados por dois motivos: para atuarem em *Les Misères* e, aos “cantores camaradas”, para venderem ou contribuírem com as suas músicas para o Cinema do Povo. O próprio grupo, desde o início, contou com dois dos principais cantores revolucionários de Paris: Robert Guérard e Gaston Brunswick, o Montéhus.

Militante da FCA, tendo inclusive feito parte da comissão de seis membros encarregados de organizar o congresso de agosto de 1913, Guérard era cantor libertário autor de inúmeras canções, das quais *Révolution* (1910), *Si les métaux parlaient* (1910), *La Voix du Bronze* (1911), *Guerre à la guerre* (1912) marcaram a sua carreira, conforme nos apresenta o dicionário *Le Maitron*.<sup>54</sup> Participou do famoso grupo de música e poesia social em Paris, o *La Muse Rouge*, que realizou o concerto da festa do dia 7 de dezembro. Antes desta, cantou também várias músicas na ocasião da festa do dia primeiro de novembro: “Esta festa teve início às 21h com uma parte de concerto, em que participaram sete compositores revolucionários, dos quais Robert Guérard, que nos fez ouvir várias de suas

<sup>52</sup> Communications – *Syndicat général des ouvriers en chaussures*. Les Temps Nouveaux. 06/12/1913. p. 6.

<sup>53</sup> MANFREDONIA, Gaetano. *De l'usage de la chanson politique : la production anarchiste d'avant 1914*. In: Cités, No. 19, Que dit la chanson ?. Paris, PUF. 2004. pp. 43-53.

<sup>54</sup> BRÉCY, Robert ; notice complétée par Rolf Dupuy et Guillaume Davranche. Notice GUÉRARD Robert [Dictionnaire des anarchistes]. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. « *Le Maitron* ». <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article156070>, version mise en ligne le 18 mars 2014.



criações novas.”<sup>55</sup> A sua trajetória política, como a de vários outros militantes do movimento operário francês do começo do século XX, foi marcada pela passagem do anarquismo ao comunismo, que no caso de Guérard se deu em 1921, com a sua adesão ao *Parti Communiste Français* (PCF).

Montéhus teve uma trajetória mais controversa. Filho mais velho de outros vinte e dois de uma família de trabalhadores pobres, nascido logo após os eventos da Comuna, costumava dizer que seu pai Abraham Brunswick era um dos insurgentes, o que não pôde ser comprovado. Inicialmente tocador de tambor no 153º regimento de linha em Toul, de 1892 (quando tinha 20 anos) a 1896, escreveu diversas músicas sobre o exército, de onde se retira durante o caso Dreyfus. Dois anos mais tarde, se apresentou às eleições legislativas de oito de março de 1898 em Châlons-sur-Marne, atualmente Châlons-en-Champagne, região administrativa da Champanha-Ardenas, sob a bandeira “Republicano independente”. Entretanto, foi obrigado a deixar a cidade, vítima de antisemitismo, quando percorre todo o norte da França até se instalar em Paris no fim do ano de 1900.

Após uma fase humanitária, por sua ligação com a franco-maçonaria, e ao socialismo pela aproximação com a SFIO, Montéhus passa pouco a pouco à revolta a partir de 1906, quando se aproxima do jornal anarquista de Miguel Almereyda, o *La Guerre Sociale*. Nesse período, que vai até 1910, realizou as canções mais violentas e mais conhecidas, como *Gloire au 17e* (1907), *On est en République* (1908), *La Grève des mères* (1910), *La Jeune Garde* (1911). Até 1914 viveu o ápice da sua fama, frequentando diversos eventos, manifestações e meetings organizados pela SFIO, tendo cantado inclusive para Lênin em Belleville, que lhe propusera cantar aos revolucionários russos.<sup>56</sup>

A controvérsia reside em alguns apontamentos de Pierre Bonet, autor da biografia de Montéhus no *Le Maitron*. Segundo o historiador, “apesar das suas dificuldades, por vezes, se suspeita de Montéhus”, indicando que o cantor poderia ter sido infiltrado da polícia em algumas ocasiões em sua trajetória, do que não se pode concluir, diante dos arquivos consultados. Teria sido ele, inclusive, o informante das reuniões do Cinema do Povo, das quais temos informações muitas vezes detalhadas pelos relatórios policiais? Apesar de ser apenas uma conjectura, não seria algo surpreendente, já que essas reuniões tinham poucas pessoas, quase sempre restritas aos membros do Conselho Administrativo, do qual Montéhus fazia parte. Além dessa desconfiança, que era comum entre a militância

<sup>55</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 2 de novembro de 1913.

<sup>56</sup> BONET, P. notice BRUNSWICK Gaston, Mardochee, dit Montéhus Gaston. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. « *Le Maitron* ». <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article102899>, version mise en ligne le 3 novembre 2010.

à época, Montéhus teve a sua trajetória marcada pela variação de posições políticas importantes, como a da mudança de um antimilitarismo virulento de 1906 a 1910, para um patriotismo em suas canções de vitória contra os alemães durante a grande guerra, ainda que sob uma visão humanitária para com o soldado.

Montéhus, de toda forma, ao tempo em que fez parte do Conselho Administrativo do Cinema do Povo, era um dos cantores mais conhecidos em Paris, e deve ter despertado nos demais membros interesse pela sua presença no grupo, como forma de atrair a atenção popular. A percepção dessa aposta no cantor é notória nos jornais: “Para ativar a propaganda em favor do ‘Cinema do Povo’, festas grandiosas com o apoio de Montéhus estão em preparação.”<sup>57</sup> A capacidade que tinha de levar o público para as festas a serem realizadas também fica evidente em um relatório de polícia sobre reunião ocorrida no dia 5 de novembro de 1913, apenas quatro dias após a festa do dia primeiro:

Montéhus, que recentemente se juntou ao grupo e que é membro do Conselho Administrativo, propôs realizar a primeira festa na Bolsa de Trabalho e disse que, se quisermos ter casa cheia, deve-se colocar o seu nome como estrela com pelo menos oito dias de antecedência.<sup>58</sup>

O esforço de Montéhus em ser ouvido, ou em ter influência sobre o grupo é notável ao menos nas reuniões de 1913, e possivelmente nas de 1914, o que não podemos saber categoricamente, uma vez que os relatórios daquele ano não tratam, em sua maioria, de detalhes das reuniões realizadas. É possível, também, que o próprio Montéhus possa ter se afastado do grupo, o que curiosamente coincidiria com o arrefecimento em 1914 dos relatórios detalhados sobre as reuniões do Conselho Administrativo.

Naquela mesma reunião de 6 de novembro de 1913, o Conselho discutiu a realização das festas, o que dividiu as opiniões, sendo que Bidamant e Montéhus se alinharam:

Em suma, nada foi resolvido sobre a próxima festa, os membros do Conselho Administrativo não têm a mesma opinião, uns querendo começar com pequenas festas que permitiriam, segundo eles, encher o caixa antes de empreenderem o trabalho de propaganda, os outros, que são MONTÉHUS e BIDAMANT, preferem dar início desde já às festas retumbantes seja na sala Wagan, seja nas *Sociétés Savantes*. Eles alegam que isso iria certamente realizar um grande chamado para a obra, pois muita gente, mesmo de ideias avançadas, tem ainda um olhar um pouco cético.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> *Le Cinéma du Peuple*. La Bataille Syndicaliste. 01/11/1913.

<sup>58</sup> AN F713347. Relatório de 6 de novembro de 1913.

<sup>59</sup> *Ibid.*

Podemos pressupor, ainda assim, que a influência de Montéhus continuou forte nas decisões do grupo, junto a outros socialistas, observando os contatos e articulações que a cooperativa conseguiu realizar para fazer as suas festas, que se deram respectivamente na *Sociétés Savantes*, *Salle Wagan*, *Palais de Fêtes*, *La Bellevilloise* e em Roanne promovido pelo grupo *L'Avenir Social*, todos de alguma forma ligados ao SFIO, e lugares habituais dos concertos de Montéhus.

Durante os meses de novembro e dezembro de 1913, e janeiro de 1914, foram realizadas as reuniões semanais normalmente, sendo que em dezembro nenhuma foi reportada pelos agentes policiais. Nesses meses, nota-se que a organização de festas se apresentou como uma das principais atividades do grupo, assunto que começou a ser tratado majoritariamente a partir dessa reunião do dia 5 de novembro. Mesmo não constituindo um objetivo declarado da cooperativa, era uma atividade de tal importância popular – e, portanto, de grande relevância militante – que cumpria diversos requisitos para se atingir os objetivos do grupo. Com elas, o Cinema do Povo poderia ter mais uma forma de se financiar, faria o nome do grupo ser conhecido tanto pelos participantes quanto pela imprensa, divulgaria em primeira mão os seus próprios filmes e, por fim, cumpriria o papel de difusão da propaganda revolucionária pelo cinematógrafo.

As festas do Cinema do Povo, a partir da que apresentou o *Les Misères* no dia 18 de janeiro de 1914, foram extensamente divulgadas na imprensa tanto anarquista e sindicalista quanto na socialista. O *l'Humanité*, por exemplo, que mesmo expressando sua desaprovação em relação ao Cinema do Povo ainda em 1913, através de um texto de Léon Rosenthal que censurava o fato de o grupo interditar campanhas eleitorais em suas atividades, divulgou normalmente a maior parte das festas e mesmo das reuniões do grupo. Totalizou ao menos nove publicações, sendo que em uma delas, de 12 de julho de 1914, podemos saber que o Cinema do Povo realizou exhibições na “grande festa socialista”, organizada pelo Partido Socialista em comemoração à eleição de cem de seus candidatos no pleito a cargos legislativos.<sup>60</sup> Entre os canais libertários e sindicalistas o *La Bataille Syndicaliste*, por ser diário, foi o que mais publicou sobre o grupo, tendo pelo menos 53 ocorrências, entre chamadas de reunião, circulares, e intensa divulgação das festas. Em menor número, mas sistematicamente, também publicaram sobre o Cinema do Povo os semanários *Les Temps Nouveaux*, *Le Libertaire*, *La Guerre Sociale*, *Les Hommes du Jour*,

---

<sup>60</sup> DIVERS - *Le Cinéma du Peuple*. *L'Humanité*. 12/07/1914.

e diversos outros jornais da imprensa ligada ao movimento operário, tanto em Paris quanto no interior do país.

Alguns detalhes da organização de uma das festas ajudam a compreender o funcionamento do grupo, as dificuldades que encontraram. Em reunião no dia 14 de janeiro de 1914, por exemplo, ao discutirem diversos desses detalhes para a realização da festa do dia 18, Bidamant expressa preocupação com o fato de os responsáveis pela venda de entradas ainda não terem vendido muitos ingressos, apenas entre duas e três entradas cada vendedor, porém, esperava-se que durante o dia do evento o movimento fosse maior nos guichês.

Em seguida, discutem detalhes sobre o operador do cinematógrafo, da empresa M. Nathan. Até aquele momento, o Cinema do Povo ainda não havia conseguido adquirir seu aparelho cinematógrafo próprio, tarefa que havia ficado a cargo de Gustave Cauvin, e nem de treinar um operador, que deveria ser Henri Sirolle, também membro do Conselho Administrativo. O operador da M. Nathan reclamou durante a reunião sobre a segurança em meio a manifestantes que pudessem estar na festa, pois na ocasião da grande manifestação do Prés-St.-Gervais, em que realizou filmagens, teria sido expulso por eles, que desconfiaram que fosse um operador a trabalho da polícia. Pediu, assim, a cobertura do Cinema do Povo para as suas atividades. O Conselho aceitou, a princípio: propôs a condição de que a Maison Nathan cedesse um filme de vistas, ou de atualidades, a cada evento realizado, e que esse filme fosse propriedade exclusiva do Cinema do Povo e que portasse a sua marca. A proposta seria levada à empresa, da qual não sabemos a resposta. Junto a esses percalços, eram comuns também as discussões, discordâncias e desentendimentos entre os membros do Conselho, aspectos a serem tratados no próximo item.

Em cerca de dois meses o grupo conseguiu idealizar e produzir *Les Misères*, apesar das dificuldades inerentes ao empreendimento e ao clima de descrédito que o grupo era vítima diante de outras organizações.<sup>61</sup> A partir de um relatório do dia 19 de janeiro de 1914, podemos conhecer alguns dos detalhes da festa no dia anterior, em que foi lançado o filme. Nele, identificamos a organização da festa a partir da sequência de atrações descrita, com cantores, discursos e projeções cinematográficas. Interessante notar que são várias as

---

<sup>61</sup> Os detalhes da produção e do filme *Les Misères*, assim como dos outros, serão tratados no quinto capítulo dessa tese.

atrações, e que a projeção de *Les Misères*, por si só, não corresponde a uma atividade de exibição do Cinema do Povo, o que remete à forma de se fazer as festas na época.<sup>62</sup>

As festas políticas eram assunto sério durante a III República. A tradição remontava aos festivais da Revolução de 1789, descritos por Mona Ozouf em *La fête révolutionnaire: 1788-1789* como eventos que tinham dupla função: a de combate revolucionário, com as festas espontâneas; e a de tornar perene o sucesso da Revolução, pelas festas instituídas. A história dessas festas é aquela dos esforços para educar o povo, exaltando-o e seduzindo-o, por meio da promoção de atrações diversas que, ao substituir a cerimônia religiosa, atribuíam à festa o caráter popular.<sup>63</sup> De um lado, as festas da República foram plenamente instituídas, tendo na de 14 de julho o principal exemplo do povo como exército de uma nação democrática e, de outro lado, a tradição reformulada pela esquerda da III República, que produziu seus equivalentes festivos como resposta. A de Primeiro de Maio firmou o seu lugar como a mais importante, entre uma infinidade de celebrações instituídas ou espontâneas dos diversos grupos revolucionários.<sup>64</sup>

A festa do Cinema do Povo seguia a tradição da festa popular revolucionária, porém, num formato recriado nos últimos vinte anos como resposta à república. Realizada na *Sociétés Savantes*, ela começou às 21h e terminou às 00h30, tendo contado com a presença de cerca de 500 pessoas. O preço da entrada foi de 1 fr., valor um pouco acima 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>65</sup>

Durante a primeira parte da festa, foram apresentadas canções pelos compositores Pierre Alin, que cantou as suas obras; Broka, que cantou as obras de Cost; Anne Dercy em seu repertório; Xavier Privas e Francine Loret-Privas também em suas obras. Os cantores

<sup>62</sup> AN F713347. Relatório de 19 de janeiro de 1914.

<sup>63</sup> Ver: OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire. 1789-1799*. Paris, Gallimard. 1976.

<sup>64</sup> Ver: SANSON, Rosemonde. *Les 14 juillet: fête et conscience nationale. 1789-1975*. Paris, Flammarion. 1976; CORBIN, Alain. *Préface*. In: CORBIN, Alain. et al. (éd.). *Les usages politiques des fêtes aux XIXe - XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne. 1994. p.9; e TARTAKOWSKY, Danielle. *Ordre et souveraineté*. In: *Le Mouvement Social*, n° 179, avril-juin 1997. Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières. 1997. Pp. 3-8.

<sup>65</sup> 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. Fonte: France. *Statistique générale*, Institut national de la statistique et des études économiques (France). *Annuaire statistique (Paris. 1901)*. 1901-1952. Para os valores de entrada do cinema, Cf. MEUSY, Jean-Jacques. 2002. p. 288. Sobre a importância do pão no período, cf.: PROST, Antoine. *Si nous vivions em 1913*. Editions Grasset & Fasquelle et Radio France. 2014. p. 31-34.

se alternavam entre as exibições de alguns filmes, provenientes de um estoque comprado na produtora Lux.

Em seguida, Lucien Descaves fez uma fala sobre “A utilidade do Cinema do Povo”. Até então, tínhamos conhecimento de parte do conteúdo da palestra apenas por esse relatório policial, e por um comentário no *La Bataille Syndicaliste* no dia seguinte, feito por um espectador que esteve presente na festa. Recentemente, Jean-Paul Morel encontrou o texto completo da fala de Descaves, nos *Archives de l’Institut International d’Histoire Sociale* (I.I.H.S.) em Amsterdam, e publicou-o integralmente na revista *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 64 em 2011, disponibilizado online em 2014.<sup>66</sup>

Fundador da *Académie Goncourt*, Lucien Descaves foi um dos militantes de grande prestígio a apoiarem o Cinema do Povo, tal como Jean Grave, Sébastien Faure e Pierre Martin. Destacava-se na militância pela formação intelectual, artística e literária, e pelo conhecimento que detinha sobre os acontecimentos da Comuna de 1871, tanto que viria a elaborar o roteiro do filme *La Commune* para o Cinema do Povo. O discurso de Descaves durante a festa, apesar de seguir a mesma fórmula política instituída pelos membros do Cinema do Povo, se diferenciou pela dramaticidade oral:

Sendo o cinema hoje em dia uma utilidade pública reconhecida, os organizadores deste evento se perguntam se não é o momento de fazer dele um instrumento educacional, de propaganda e de emancipação. Esta é a preocupação que os orientam ao fundar o “Cinema do Povo”. Mas eu descobri, a respeito desta realização, outro propósito que gostaria de mencionar brevemente, e sob minha responsabilidade. Parece-me que o cinema, tal como o entendemos, coloca nas mãos do povo não só os meios de se educar e se emancipar, mas, também uma forma de conquistar muitos daqueles que têm apenas uma fraca noção dos direitos, das misérias e das reivindicações do proletariado.<sup>67</sup>

Assim, para cumprir o efeito retórico, articula uma qualidade a mais ao Cinema do Povo que ele, Descaves, teria conseguido detectar e que seria determinante a esta nova obra da militância:

Nossos amigos se propuseram a divertir, educar e emancipar. A essas três palavras, proponho adicionar uma quarta: “iniciar”! Iniciar, pela imagem em movimento, aqueles que são felizes neste mundo, à vida laboriosa e difícil dos menos favorecidos.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> DESCAVES, Lucien. *Causerie de Lucien Descaves précédant la projection des Misères de l’Aiguille (avec Musidora), production de la coopérative du « Cinéma du Peuple »*. In: MOREL, Jean-Paul. « Lucien Descaves : pour le « Cinéma du Peuple » », *1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 14 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/4394> Document généré automatiquement le 14 septembre 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l’édition papier.

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 3-4.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 4.

Descaves destaca, também, a função de carnavalização do cinema como um todo, a qual a criação do Cinema do Povo faz ressaltar:

O cinema que inauguramos esta noite se apresenta em condições completamente diferentes. Ele consagra uma revolução no mundo dramático e na moral. O cinema é essencialmente popular, pelo simples fato de que, para ser instalado, necessita apenas de um hall de entrada, de uma sala da escola, da sala da prefeitura, “salão” para nós, do celeiro (e mesmo na falta de uma sala, uma praça pública). No cinema, o povo está em sua casa. É ele quem se digna a admitir a companhia do burguês e da sua família. E aí estão os papéis invertidos!<sup>69</sup>

Se o Cinema do Povo tem como característica, além de divertir, educar e emancipar, aquela de atrair e iniciar novos militantes ou, ao menos, tornar as pessoas mais sensíveis diante do mundo da exploração, é porque ele tem o potencial para inverter o cenário da luta de classes. O cinema, por si só, diz Descaves, é essencialmente popular e democrático, por poder ser instalado em qualquer lugar, e por poder estar ao alcance de todos os bolsos, caso seja um cinema de bairro. As capacidades educativas e propagandísticas do cinema – que inclusive seriam superiores ao do teatro – é que até então não teriam sido usadas corretamente e nem em todo o seu potencial. Um cinema que fosse do povo, ou seja, que fosse do próprio público, teria o potencial revolucionário de, além de retirar o trabalhador do bar e do álcool, atrair aquele que explora esse povo, o burguês, para um lugar controlado pelo povo (a praça, o celeiro, a escola) e, por meio de obras moralmente superiores, redimir a própria burguesia de sua ignorância.<sup>70</sup>

Após a fala de Descaves, que fechou a primeira parte da festa, e um entreato de cinco minutos, veio a exibição de *Les Misères*. O agente policial informa, neste momento do relato, que estavam vendendo, também, o “histórico do filme” durante a festa. Trata-se, provavelmente, de um breve texto, que conhecemos hoje como sinopse (expandida), também escrito por Lucien Descaves e disponibilizado por Jean-Paul Morel na mesma publicação na revista *1895*, e que apresentaremos no capítulo 5 desta tese. Dois outros filmes, *Nouveau Saint Antoine* e *Terre-Neuviers de Fécamp*, foram exibidos ao final. O relato policial não acrescenta mais nenhum detalhe, mas, por um breve relato de um espectador no *Le Libertaire*, sabemos que o sindicalista Marck, da C.G.T., fez a sua fala que estava programada, tendo “comentado muito bem os filmes”, e que a exibição teve problemas devido à má instalação elétrica, o que teria angustiado os organizadores e resultado em uma projeção escura.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 4.

<sup>70</sup> *Ibid.* pp. 4-5.

<sup>71</sup> *Le Cinéma du Peuple*. *Le Libertaire*. 24/01/1914.

Das festas que se seguiram, sendo mais duas em janeiro, uma parcialmente frustrada em fevereiro, três festas em março e uma última exibição em maio, o roteiro de evento se mantém e o relativo sucesso de público se confirma. Os locais de realização foram diversos, assim como a capacidade de lotação de cada um. O percentual de crescimento tanto absoluto quanto relativo do público, portanto, é impraticável. De toda forma, entre as informações disponíveis de algumas dessas festas apenas, sabemos que era comum que a lotação da sala fosse atingida. Na *Société Savantes*, no dia 18, estiveram presentes 500 pessoas; no dia 15 de fevereiro, mesmo a festa não tendo sido autorizada pela polícia na última hora, compareceram 300 pessoas<sup>72</sup>; no dia 22 de março, na *La Bellevilloise*, foram 350; e na maior festa realizada pelo Cinema do Povo, a do dia 28 de março de 1914, para o lançamento de *La Commune*, no *Palais des Fêtes* que tinha capacidade para 2.500 pessoas, teriam comparecido mais de 2 mil, segundo nota do Conselho Administrativo no *La Bataille Syndicaliste*.

A festa na *La Bellevilloise* foi a última a ser relatada por um agente policial. O documento, produzido no dia 22 de março de 1914, relata a festa ocorrida na noite anterior, e relaciona entre os eventos uma fala do Bidamant, a exibição de *Les Misères* e também a do filme que o Cinema do Povo havia acabado de rodar, *Les obsèques du Citoyen Pressensé*, cobertura do funeral de Francis de Pressensé, dreyfusard, criador da Liga dos Direitos do Homem, importante militante e deputado socialista francês. O documento apresenta Lunatcharsky como orador e, da mesma forma, o coloca no centro da atenção, principal motivo daquela vigilância, e principal atração daquela noite. O revolucionário russo fala do cinema comercial nos mesmos termos dos discursos feitos pelo Cinema do Povo, enfatizando os malefícios do nacionalismo e da propaganda de governo presente nas telas. Por fim, Lunatcharsky fez uma “elegia” do Cinema do Povo, “obra de alguns proletários mais avançados que seus irmãos”, incitando aos presentes que contribuíssem tanto de maneira pecuniária quanto com apoio moral.<sup>73</sup> Tal engajamento nos faz pressupor que, antes da festa, Lunatcharsky e Bidamant, ou outro membro do grupo, tiveram a oportunidade de conversar e alinhar os temas das falas.

É interessante notar, também, que a *La Bellevilloise*, cooperativa que um pouco mais tarde viria a se destacar pelas suas atividades de exibição cinematográfica militante

---

<sup>72</sup> “Ainda assim, uma reunião improvisada aconteceu na cooperativa *La Famille Nouvelle*. Foi uma bela manifestação. Mais de trezentos camaradas, homens e mulheres, foram lá. Após ouvirem Chalopin, Bidamant, Bordier, os espectadores votaram uma ordem do dia protestando contra os caprichos da polícia.” *Le Cinéma du Peuple – Tracasseries policières*. *La Bataille Syndicaliste*. 08/03/1914.

<sup>73</sup> AN F713347. Relatório de 22 de março de 1914.



junto ao PCF, deu tal abertura ao Cinema do Povo. Podemos supor, que a festa pode ter resultado de uma procura dos militantes do Cinema do Povo pelo contato com Lunatcharsky. Era um dos principais militantes envolvidos com a tentativa revolucionária de 1905 na Rússia, e estava de passagem na França desde 1913 e que, desde 1908, era partidário de Bogdanov após a cisão com Lênin, mas, que ainda assim viria a exercer o controle sobre o ministério da cultura após 1917.

A festa do dia 28 de março foi a ação de maior relevância e repercussão do Cinema do Povo. Ela marcou o lançamento do primeiro filme na história sobre a Comuna de 1871; marcou também o lançamento de outros dois filmes do grupo, *Victime des exploités !* e o que seria o último, o *Le Vieux Docker*; cumpriu o ritual de parte musical, com Méristo, do grupo *Chanson du Peuple* e Charles Albouy, do *Concerts Colonne*; debate sobre *la Commune* com Zéphirin Camélinat, veterano e diretor da casa da moeda criada na Comuna; e ainda uma encenação, do grupo teatral do 20e que apresentou a peça *Client sérieux*, de Courteline. O preço da entrada foi de 0.60 fr.<sup>74</sup>

A festa teve divulgação plena na imprensa militante, contou com a confecção de um cartaz do filme A Comuna pelo artista Maximilien Luce (ver reprodução no capítulo 5), e pôde ser 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: “A noite de 28 de março no *Palais des Fêtes* permitirá demonstrar aos incrédulos a propaganda que se pode fazer pelo cinema. Mais de 2.000 camaradas viram que o Cinema do Povo é um cinema de ideias, para uso na propaganda social.”<sup>75</sup>

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.<sup>76</sup>

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

---

<sup>74</sup>

<sup>75</sup> *Communications – Le “Cinéma du Peuple”*. Les Temps Nouveaux. 11/04/1914.

<sup>76</sup> *Ibid.*

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.<sup>77</sup>

O que chama à atenção, ao ler essa repercussão da festa, é o esforço do Conselho Administrativo em sustentar politicamente o projeto, enquanto tudo poderia levar a crer que o Cinema do Povo já havia demonstrado seu potencial de propaganda. Além disso, eram diversos os militantes de prestígio que prestavam apoio, muitas vezes inclusive com auxílio nas atividades, como foi o caso de Sébastien Faure, Charles-Ange Laisant, Lucien Descaves e mesmo Montéhus, que fazia sucesso na época. Ainda assim, o Cinema do Povo parecia ter grandes dificuldades para se autosustentar.

**LE « CINEMA DU PEUPLE »**  
(Société coopérative)  
SIEGE SOCIAL : 67, RUE POUCHET, PARIS

Le **Dimanche 18 janvier**, à 8 h. 30 du soir, aux Sociétés Savantes, rue Danton, Paris, Grande FETE ARTISTIQUE, avec le concours de : M. Xavier Privas et Mme Francine Lorrée-Privas ; M. Broka, dans les œuvres de Gaston Couté ; M. Pierre Evin, dans ses œuvres ; Mme Marguerite Greysal, du Théâtre Antoine ; Mme Anne de Bercy, dans son répertoire.

Causerie par LUCIEN DESCAVES, sur l'Utilité du « Cinéma du Peuple ».

**PARTIE CINEMATOGRAPHIQUE**

Vues comiques et instructives.

Les **Misères de l'aiguille**, grand drame social, édité par le « Cinéma du Peuple » (première fois).

Les vues seront commentées par M. Charles MARCK, de la C. G. T.

Nous invitons à cette fête tous les militants qui croient à l'efficacité de la propagande par le Cinéma.

Prix d'entrée : 1 franc.

Pour tous renseignements concernant le « Cinéma du Peuple », s'adresser à Y. Bidamant, au siège social.

Permanence de 9 heures à midi, tous les jours.

**Imagem 2:** Divulgação de festa.  
*La Voix du Peuple*. 11-18/01/1914

**Le « CINÉMA du PEUPLE »**  
(Siège social : 67, rue Pouchet, Paris (17<sup>e</sup>))

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

**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.

**Imagem 3:** Divulgação de festa  
*La Bataille Syndicaliste*. 24/03/1914

<sup>77</sup> *Ibid.*

#### **4. *Sem sectarismo!*: o discurso universalista, a prática centralista e as dificuldades administrativas do Cinema do Povo**

A presença de dois cantores, um socialista da SFIO, o Montéhus, outro anarquista da FCA, Robert Guérard; de um cooperativista socialista, Paul Benoist; de um sindicalista anarquista, Yves Bidamant; de um matemático famoso, Charles-Ange Laisant; de uma anarquista individualista, Jane Morand; de um operário de escavações, Émile Rousset, célebre por denunciar as torturas e a morte de um colega no exército; dentre outros personagens a serem apresentados mais adiante, ilustra bem a proposta de diversidade política do grupo: “Sem sectarismo! Queremos fazer um trabalho útil, lembrar à classe trabalhadora suas atribuições de classe, a retirar do cabaré, dar o ideal que lhe falta e a confiança em si mesmo para as lutas futuras.”, dizia uma circular assinada por Bidamant, e relatada pela polícia no dia 24 de novembro de 1913.<sup>78</sup>

A perspectiva adotada representa bem um perfil de universalidade dentro do movimento operário que o grupo queria ter e se apresentar diante dos demais grupos e da imprensa militante. A fórmula do livre ingresso e livre retiro remonta ao ideal cooperativista, enquanto as reiteradas afirmações de um trabalho em nome da – e para a – classe trabalhadora remontam ao vanguardismo revolucionário. Apesar de se identificar mais em certas correntes socialistas do que nas anarquistas, essa perspectiva de liderança revolucionária foi relativamente assumida pelo Cinema do Povo por meio do seu Conselho Administrativo, composto por maioria comunista-anarquista. A percepção problemática desse universalismo, assim como da centralização burocrática que derivam do vanguardismo revolucionário, ajuda a compreender algumas das principais dificuldades que o Cinema do Povo enfrentou durante o curto espaço de tempo em que esteve ativo.

Desde os primeiros meses da existência do Cinema do Povo – tanto de fato quanto apenas idealizada –, os problemas, as dúvidas e as dificuldades eram inerentes ao projeto. A tarefa de administrar essa obra foi dada a Bidamant, sindicalista que havia reunido experiência em lidar com crises no mundo do movimento operário, que demonstrava habilidade na articulação e gestão da comunicação entre as diversas organizações militantes, qualidades que devem ter sido levadas em conta para que a “empresa” cooperativa vingasse.

---

<sup>78</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 24 de novembro de 1913.

Em carta de Bidamant para o poeta Marcel Martinet, é possível detectar essa posição em relação aos demais membros do Cinema do Povo. Martinet até então vinha se formando enquanto militante por meio das letras, da intervenção intelectual nos jornais militantes, em especial o *l'Effort Libre*, onde no mesmo ano da criação do grupo, em junho de 1913, escreveu o importante texto “L’Art Prolétarien”. Ainda com 26 anos, foi com o Cinema do Povo que debutou na participação em uma organização militante voltada para a ação, o que lhe trazia a comum insegurança do agir. Não foi possível encontrar a carta de Martinet que deu origem ao diálogo, mas a resposta de Bidamant denuncia essa insegurança, na medida em que é Bidamant quem procura encaminhar as decisões a serem tomadas. Na carta, Bidamant aponta resoluções para uma série de questionamentos práticos, dentre elas o estabelecimento do primeiro contato com Lucien Descaves, sugerido por Martinet e encorajado por Bidamant, pela ocasião do lançamento do livro *Philemon* de Descaves. Em outro momento, autoriza Martinet a agir em nome do Cinema do Povo, e assim estabelecer contato com o jornal *l'Humanité*, que não estaria muito disposto a repercutir a circular do grupo. Frente a essas dificuldades, Bidamant encerra a carta dizendo a Martinet que “não se desespere”, pois iriam “quebrar as resistências” próprias do início da empreitada.<sup>79</sup>

Bidamant, por seu lado, detinha uma trajetória política de forte envolvimento com a militância prática, desde cedo encaminhada para a radicalidade e, pelo que os documentos indicam, também marcada pela personalidade forte e de difícil trato. Nascido em 1874 em Lézardrieux (Côtes-du-Nord), foi ferroviário e, no posto de condutor em Achères (Seine-et-Oise), se afirmou desde 1903 como um militante de primeiro plano do Sindicato Nacional das Estradas de Ferro.<sup>80</sup>

Inicialmente de orientação herveísta, Yves Bidamant pertencia à tendência insurrecional do Partido Socialista, e logo surgiu como um dos representantes mais ativos da minoria revolucionária do Sindicato, que tradicionalmente era reformista. Nesse período já demonstrava sua intransigência, se posicionando contra o Conselho Administrativo do Sindicato durante a convenção nacional realizada em maio de 1904, que não havia apoiado a divulgação do panfleto antimilitarista de Georges Yvetot, *Le Nouveau Manuel du Soldat*;

<sup>79</sup> NAF 28352. Lettres reçues. Marcel Martinet – correspondances. Bibliothèque National de France. Département de Manuscrits.

<sup>80</sup> Para os dados biográficos de Bidamant que seguem, ver : FRUIT, Elie ; DAVRANCHE, Guillaume. notice BIDAMANT Yves, Marie [Dictionnaire des anarchistes]. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. « *Le Maitron* ». <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article155814>, version mise en ligne le 25 mars 2014.

e no congresso de 1905 se posicionou de maneira resoluta a favor da campanha pelas oito horas empreendidas pela CGT.

Rapidamente Bidamant exerceu influência no Sindicato Nacional, tornando-se então um militante “liberado” (pago), quando sabemos que foi transferido para Dreux, onde aceitou o cargo de gerente de escritório, com um “salário” de 139,50 fr.<sup>81</sup> Ao mesmo tempo, sofria os ataques constantes dos reformistas do Sindicato.

No congresso da CGT realizado em Marselha em outubro de 1908, tendo ido como delegado da Bolsa de Trabalho de Dreux, Bidamant pôde fazer suas críticas contra o Sindicato Nacional das Estradas de Ferro, denunciando que haviam realizado um referendo sobre o antimilitarismo, o que permitiu Eugène Guérard (dirigente do sindicato) e o governo a identificarem onde se localizavam os focos revolucionários do Sindicato, e que dois sindicalistas de Argel haviam sido demitidos depois disso. Após vários outros embates com Eugène Guérard, foi acusado de calúnia e expulso do Sindicato Nacional em agosto de 1909, o que provocou um intenso debate, que resultou em sua reintegração e na saída de Guérard do secretariado.

Com a saída de Guérard do Sindicato Nacional, Bidamant chegou ao Conselho Administrativo em 1910, ano em que liderou a primeira greve geral dos ferroviários, a “*grève de la Thune*”, a qual lhe rendeu uma prisão pelo motivo de “provocação dos entraves do funcionamento dos trens”. A greve havia extrapolado os limites da tolerância do governo e da imprensa republicana, que se viram escandalizados diante das sabotagens e piquetes contra os furadores de greve.<sup>82</sup>

Após ser solto, Bidamant não poderia mais ser ferroviário e, desempregado, passou a ganhar a vida vendendo enciclopédia, mas ainda como membro ativo no sindicato. Ao lado de um ainda minoritário grupo revolucionário, conseguiu emplacar o projeto de federalização do sindicato, transformando-o em Federação Nacional dos Transportes Ferroviários (FNTVVF) em 1912, cuja sede se localizava no mesmo prédio em que seria assentado o Cinema do Povo. Em agosto de 1912, Bidamant, então secretário de FNTVVF, foi novamente detido em Dreux por ter realizado discurso antimilitarista.

---

<sup>81</sup> Valor que se equiparava com o que recebia um trabalhador ferroviário, em média 5 fr. por dia em 1911. Em geral essa era a renda dos trabalhadores homens em Paris no período, sendo que as mulheres ganhavam pouco mais que a metade desse valor. Fonte: *Annuaire statistique*. 1910-1911.

<sup>82</sup> Sobre a greve de 1910 dos ferroviários, ver também: CHEVANDIER, Christian. *Cheminots en grève ou la construction d'une identité (1848-2001)*. Paris, Maisonneuve & Larose, 2002. p. 77; e GACON, Stéphane. *La République Briseuse de Grèves et L'amnistie (1905-1914) Une tentative de régulation politique du conflit social en France*. Vingtième Siècle. Revue d'histoire 2015/1 (N° 125), p. 17-31. DOI 10.3917/ving.125.0017 . p. 29.

Provavelmente sua saída do Partido Socialista se deu nesse momento, quando também se aproximou da FCA, tanto por seu artigo na revista *Mouvement anarchiste* comentando o processo dos “bandidos trágicos” – que mobilizou e dividiu a opinião de toda a militância anarquista em torno do Bando Bonnot – quanto pela criação do grupo de ferroviários anarquistas em julho de 1913, aderente à FCA.

O grupo dos ferroviários anarquistas tinha como secretário outro membro do Cinema do Povo, Henri Sirolle, que era eletricitista ferroviário, membro da FNTVF. No Cinema do Povo, Sirolle ficou encarregado de aprender a operar o cinematógrafo junto ao operador da Nathan, empresa mencionada anteriormente e que inicialmente prestou os serviços de registro cinematográfico para a cooperativa.<sup>83</sup>

Enquanto isso, a FNTVF não logrou êxito em se assimilar ao Sindicato Nacional das Estradas de Ferro, onde demandavam a volta dos revolucionários todos de uma vez só, com um representante no Conselho Administrativo. A CGT, em agosto de 1913, determinou aos militantes da organização dissidente que dessem um fim ao grupo, e que retornassem ao sindicato individualmente. Acatada a sugestão, por 16 votos a 1 no último congresso da FNTVF, os militantes revolucionários tentam voltar ao Sindicato Nacional, e a reintegração de Bidamant é negada. Bidamant iniciou, assim, sua gestão pelo Cinema do Povo sem nenhum cargo sindical e com grandes dificuldades financeiras.

Os agentes policiais se interessaram particularmente por essa dificuldade de Bidamant. Em uma das ocasiões de vigilância sobre o Cinema do Povo, o informante produz dois relatórios numa mesma data, dia 16 de outubro de 1913, um para uma reunião ocorrida no dia anterior, outro para tratar de Bidamant especificamente. O documento faz um comentário sobre a situação pessoal de Bidamant, e sua suposta vontade de sair do cargo de diretor administrativo do Cinema do Povo.

O parágrafo inicial do relatório apresenta o problema dizendo que Bidamant “não pretende mais ocupar o cargo de confiança que seus camaradas do Conselho Administrativo do Cinema do Povo lhe confiaram”. O trabalho lhe agradaria, mas o retorno financeiro seria pouco e insuficiente para ele. Bidamant teria dito, provavelmente na reunião do dia 15, que estava tendo despesas e uma parte do tempo perdida, pois ele era obrigado a se dirigir toda manhã à *Maison Commune* do 17e para expedir as correspondências.

---

<sup>83</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 15 de janeiro de 1914.

Bidamant teria declarado, inclusive, a intenção de sair de Paris, e que iria pedir aos camaradas para designarem um substituto; que o trabalho que ele estaria desempenhando, de representante de vendas para livrarias, com uma clientela pequena, não estaria sendo suficiente, e que ele se via, assim, sem recursos e obrigado a trabalhar seriamente para sustentar a família.

Contudo, nenhum outro membro do conselho poderia desempenhar as funções de Bidamant. Isso os teria levado a decidir por nomeá-lo como diretor permanente, e a se comprometerem a retribuí-lo financeiramente assim que a situação financeira do Cinema do Povo permitisse.

Em seguida, o autor do relatório faz sua interpretação pessoal dizendo que Bidamant teria, a princípio, aceitado a proposta, mas sem entusiasmo. Para o informante, Bidamant estaria apenas valorizando a sua posição, e que isso teria ocorrido porque provavelmente ele “desejava ser nomeado permanente o mais cedo possível”, e que de toda maneira Bidamant não “ficaria muito feliz em se ver substituído no posto principal do grupo, ao qual ele se considera como o membro mais indispensável”.<sup>84</sup>

Em outro pequeno relatório, novamente uma nota informativa sobre Bidamant, o tom de suspeição se repete. Inicia dizendo que a liquidação das contas da FNTVF não teria sido finalizada completamente. Em seguida, fala de depósitos suspeitos de Jules Dejonkère à Bidamant.<sup>85</sup> E, por fim, também em tom de suspeição e consternação, fala de depósitos de um anônimo italiano, no valor de 10.000 Fr e de 1000 Fr de uma dama de Paris para ele, Bidamant, concluindo que “essas contribuições são objetos de inúmeros comentários”.<sup>86</sup>

Ao mesmo tempo, a indisposição de Bidamant com Eugène Guérard havia se cristalizado no meio militante. Seus reflexos se fizeram sentir no seu trabalho pelo Cinema do Povo, quando no dia 29 de novembro de 1913 apareceu uma curiosa nota no *Le Libéraire*:

*La Liberté* publicou o seguinte comunicado: “M. Guérard, antigo secretário geral do Sindicato das Estradas de Ferro, não tem nada em comum com o seu homônimo que, associado ao M. Bidamant, igualmente ex-líder dos ferroviários, veio fundar uma Sociedade anônima de ações para a exploração de um ‘Cinema

<sup>84</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 16 de outubro de 1913.

<sup>85</sup> Dejonkère foi um importante sindicalista e militante da CGT e da *Section française de l'Internationale ouvrière* (SFIO). Companheiro de Bidamant no grupo minoritário de revolucionários no Sindicato Nacional das Estradas de Ferro, Dejonkère foi o secretário da FNTVF enquanto a federação durou. É também relacionado como membro fundador do Cinema do Povo no *Le Maitron*, informação sobre a qual não encontramos qualquer referência na documentação e bibliografia pesquisada.

<sup>86</sup> AN F713347. *Au sujet de Bidamant*. Relatório de polícia de 19 de novembro de 1913. O depósito do anônimo italiano muito provavelmente veio do correspondente do Cinema do Povo na Itália, referente a aluguel de filmes e associações.

do Povo'. M. Guérard, reformista, sugere que ele não poderia se associar com um ex-colega revolucionário." Que tempo perdido! Quem, então, poderia ter acreditado que Bidamant criaria uma obra revolucionária em colaboração com o Guérard dos reformistas? Quem, então, poderia ter confundido Robert Guérard, cantor revolucionário, com Guérard *Toutcourt*, reconhecido reformista? Somente ele, sem dúvida, a menos que ele tenha encontrado uma ocasião outra de fazer falarem dele.<sup>87</sup>

Para os militantes libertários, os reformistas são objeto de piada constante. Pelo outro lado, entre os militantes e jornais reformistas, a iniciativa do Cinema do Povo era vista com relativo desprezo; e o envolvimento de Bidamant, no projeto, como mero oportunismo. Pelo menos dois jornais publicaram críticas diretas ao Cinema do Povo e a Bidamant: o órgão oficial do Partido Socialista, o *l'Humanité*<sup>88</sup>, e o tradicional *Le Journal des Débats*<sup>89</sup>.

Socialista membro da SFIO, o professor e crítico de arte Léon Rosenthal, articulista do *l'Humanité*, escreveu para o jornal o artigo *Art, socialisme et cinéma* no dia 21 de outubro de 1913. Tratava-se da primeira manifestação do jornal acerca da criação do Cinema do Povo. O artigo propõe examinar o estatuto artístico e social do cinema naquele tempo: "A fortuna do cinematógrafo se deu de maneira rápida, e parece que será durável. O cinema é hoje, por excelência, a diversão popular. Deve-se comemorar esta moda, ou deplorá-la?". Baseado nessa pergunta, Rosenthal constrói parte do argumento à maneira dos libertários, constatando os malefícios do uso vulgar e patriótico do cinema, meios fáceis para se atingir a popularidade e o lucro das empresas envolvidas. A partir disso, procura se diferenciar um pouco da crítica comum sobre o cinema naquele tempo sustentando que, ainda assim, o cinema vinha produzindo obras de valor artístico, que demonstrariam um potencial incomparável às outras artes, entre as quais cita a fotografia e a pintura, pois transmitiria com precisão o movimento da natureza e, portanto, seria capaz

<sup>87</sup> *Pas d'Erreur possible*. Le Libéraire. 29/11/1913.

<sup>88</sup> O *l'Humanité*, jornal mais conhecido do socialismo parlamentar francês, foi fundado no dia 18 de abril de 1904 por Jean Jaurés, às vésperas da criação da SFIO, que viria a unificar os partidos socialistas da época. Ficou sob o controle da SFIO desde 1907, para o qual se tornou gradativamente seu órgão oficial. O jornal, cotidiano, fazia uso extenso de anúncios publicitários em suas páginas, e a linha editorial seguia a orientação política da SFIO, fortemente parlamentarizada e eleitoral. Ver: REBÉRIOUX, Madeleine. *La République radical? 1898-1894*. Éditions du Seuil, 1975. p. 166.

<sup>89</sup> Um dos cotidianos pioneiros e de maior sucesso da França no século XIX, o *Journal des Débats (Politiques et Littéraires)* foi fundado em 1789 por Gaultier de Biauzat, no contexto da permissão de livre imprensa instituída pela Revolução. Foi um dos primeiros a ultrapassar a tiragem de 20 mil exemplares, e um dos únicos a mantê-la acima de 10 mil durante o século XIX. Foi também um dos primeiros a fazer o uso de anúncios publicitários, em 1827. No começo do século XX, mantinha a linha conservadora moderada que sempre o caracterizou, com traço de legalismo republicano próprio de seu fisiologismo, o que garantia o seu relativo sucesso. Ver: GILLES, Feyel. *Presse et publicité en France (XVIIIe et XIXe siècles)*. Revue historique 4/2003 (n° 628), p. 837-868. URL : [www.cairn.info/revue-historique-2003-4-page-837.htm](http://www.cairn.info/revue-historique-2003-4-page-837.htm). DOI : 10.3917/rhis.034.0837; e AVENEL, Henri. *Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours*. Paris, Ernest Flammarion Éditeur. 1900.



de reproduzir a beleza natural e científica de todas as coisas. Além do potencial natural e científico, relaciona também a possibilidade do cinema poder reconstruir as cenas históricas, as obras de “valor literário verdadeiro e de inspiração elevada”, tal como alguns filmes já teriam realizado, como *l’Enfer de Dante*, que o autor teria assistido na Itália.<sup>90</sup>

A partir disso, fala sobre a criação do Cinema do Povo como obra que pretendia cumprir parte desse objetivo:

Tudo isso foi muito bem entendido por um grupo de militantes libertários, sindicalistas ou individualistas que fundaram uma sociedade sob este nome: *Cinema do Povo*. Irão escolher, entre os filmes existentes, aqueles que merecem ser adquiridos, e criar outros segundo um espírito de educação social, e também vão abrir salas onde serão realizados os espetáculos dignos de serem oferecidos ao povo. Realmente, só teríamos o que comemorar e aplaudir desta iniciativa, não fosse os inovadores militantes manifestarem certas tendências capazes de nos inquietar. Eles anunciam, nos seus estatutos, a intenção de ficar “em comunicação com os vários grupos do proletariado que são baseados na luta de classes e que tenham por objetivo a abolição do trabalho assalariado pela transformação social econômica”, mas eles esquecem-se da ‘conquista dos poderes públicos’, e isto não é uma omissão involuntária, porque eles mesmos se proibem, em outro parágrafo, de “toda ação e propaganda eleitoral” e, se eles conclamam a clientela das Bolsas de Trabalho, das Cooperativas, dos grupos de Estudos, dos Sindicatos em seu manifesto, eles se esquecem de fazer a chamada aos grupos socialistas.<sup>91</sup>

Nesse momento do artigo, Rosenthal assume a posição que poderia ser o editorial do jornal. Falando em nome da coletividade socialista, assim conclui:

Não podemos, portanto, dar-lhes o nosso apoio, pois nós estaríamos expostos a vê-los pregar, algum dia, a abstenção eleitoral e a publicar filmes *anti-votards*. Isso não nos impede, no entanto, de desejar-lhes boa sorte, e sem dúvida, os nossos camaradas socialistas dos municípios terão, por vezes, proveito em consultar seus catálogos.<sup>92</sup>

Após seis dias, o artigo foi respondido com uma curta nota no *La Bataille Syndicaliste*, dedicada a ironizar a ideia de socialismo do *l’Humanité*. Após reproduzir todo esse trecho sobre o Cinema do Povo do texto de Rosenthal, a nota comenta:

Então, ser plenamente socialista, para o redator do *l’Humanité*, é fazer a *propaganda eleitoral*. É isto o que constitui e caracteriza o *socialismo*. Aqueles que se propõem ter como objetivo simplesmente “a abolição do trabalho assalariado pela transformação social econômica” não são, para o *l’Humanité*,

<sup>90</sup> ROSENTHAL, Léon. *Art, Socialisme et Cinéma*. In : *l’Humanité*. 21/10/1913. p. 4.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

considerados socialistas. Só têm direito a esse título os que se afirmam *notards*<sup>93</sup>. Que mentalidade peculiar!<sup>94</sup>

O texto de Rosenthal produziu outras reações. Poucos dias depois, em outra publicação do *La Bataille Syndicaliste* de divulgação do Cinema do Povo, noticiando o registro dos estatutos, a confecção do cartaz de Henri Sastre e o funcionamento da cooperativa, em um *Nota Bene* (notez bien) ao final, lê-se o seguinte:

Para evitar qualquer interpretação infeliz sobre a composição do *Cinema do Povo*, digamos que o trabalho foi criado por libertários, por socialistas e por sindicalistas. Há espaço para todos os militantes de boa vontade que desejam agir. Acrescentamos que o Conselho Administrativo é composto por cinco socialistas, os outros 10 são sindicalistas ou libertários. Todos concordam em fazer a educação pelo “Cinema”.<sup>95</sup>

Apesar da tentativa de desqualificar a crítica de Rosenthal, o artigo do cronista do *l'Humanité* marcava um posicionamento informal diante da iniciativa, insensível a qualquer resposta. Ademais, o fato de o Cinema do Povo conter o posicionamento anti-eleitoral em seu estatuto dizia mais respeito à perspectiva do ideário cooperativista neutralista, dominante na FNCC, do que às convicções antiparlamentares dos militantes libertários do grupo. O que ficou marcado do embate com o *l'Humanité*, foi a relativa falta de consenso no movimento operário francês em torno do Cinema do Povo.

Em paralelo aos embates no seio do movimento operário, havia também as críticas externas à militância. Em artigo do *Journal des Débats - Politiques et Littéraires* publicado no dia 14 de janeiro de 1914 na seção “Mouvement Social”, destinada a notícias gerais sobre o mundo do movimento operário, apresenta o Cinema do Povo de forma extremamente irônica a partir de seu secretário, Yves Bidamant. O ataque pessoal se arvora já no começo:

O sindicalismo, que é o exército da revolução, tem, como o exército da França, seus inválidos e seus aposentados. Seus aposentados são os dirigentes sindicais, aposentados depois de um longo mandato durante o qual perderam o hábito do trabalho; seus inválidos são os militantes demitidos por fazerem greve, e que não encontram novo posto por causa da sua reputação.<sup>96</sup>

E assim, o autor, que assina apenas como M. L., desenvolve seu texto falando dos mais diversos sindicalistas conhecidos desde o começo do século XX que, como membros

<sup>93</sup> O vocábulo *notard* é um neologismo próprio da militância anarquista francesa, e não possui tradução precisa. Trata-se de qualificação pejorativa à pessoa que participa do sufrágio universal, utilizado principalmente para designar militantes socialistas ou trabalhadores “refêns” da propaganda do Partido Socialista.

<sup>94</sup> *Un mode de socialism*. *La Bataille Syndicaliste*. 27/10/1913.

<sup>95</sup> *Le Cinéma du Peuple*. *La Bataille Syndicaliste*. 01/11/1913.

<sup>96</sup> *Le Cinéma du Peuple et de la C.G.T.* *Journal des Débats – Politiques et Littéraires*. 14/01/1914. p. 4.

da CGT, não possuíam pensão nem na aposentadoria e nem na invalidez, e que assim partiam em direção às mais diversas atividades para se sustentarem. Essas atividades seriam suspeitas, ou destacariam a incoerência do sindicalismo, tendo, por exemplo, Griffuelhes, o conhecido e antigo secretário geral da CGT, que veio a se tornar representante de uma grande empresa de couros e peles, e Delpech, antigo secretário dos joalheiros e da União dos Sindicatos de *Seine*, que se tornou representante de um consórcio de fábricas.

O alvo era Bidamant, e assim o coloca na mesma lista. Tratado como “inválido” do sindicalismo, por ter sido marcado pela greve de 1910, Bidamant estaria, naquele momento, procurando um meio de sobrevivência através do Cinema do Povo. A criação do grupo, assim como os seus objetivos, são motivos de desprezo e desconfiança do autor, que ironiza o fato de ter sido criado como cooperativa comunista, “mas não sem se dar ao trabalho de registrar os estatutos da sociedade em um notário”, e ironiza o fato de que trinta por cento do ganho estava reservado “às vítimas da repressão burguesa, trabalhadores manuais ou intelectuais”, o que corresponderia aos “aposentados e inválidos” a que se referia em seu texto. A partir desse ponto, e pra finalizar, o autor passa a tratar com desdém os temas dos filmes que o Cinema do Povo iria fazer, demonstrando sua posição de discordância política e ideológica com o grupo.<sup>97</sup>

No interior da cooperativa, também constatamos as dificuldades. Característica comum à crônica do associativismo, tomamos conhecimento desse aspecto do Cinema do Povo por meio dos relatórios policiais. No mesmo dia da publicação da nota no *Libertaire* de 29 de novembro de 1913 sobre a confusão com o nome Guérard, o comissário de polícia recebeu um relatório sobre uma reunião do Conselho Administrativo do Cinema do Povo que havia ocorrido no último dia 27. Sabemos através do relatório que, apesar do tom descontraído em torno da confusão da nota do *Libertaire*, uma nova indisposição de Bidamant com o outro Guérard, o cantor, também se iniciava segundo o informante da polícia.

A reunião foi extraordinária, e realizada especialmente para examinar o roteiro de *Les Misères de l'Aiguille*, que havia ficado a cargo de Robert Guérard. Guérard, tendo acordado com o conselho o valor de 10 fr por dia para realizar o serviço, o fez em sete dias, e a soma de 70 fr pareceu exagerada aos membros do conselho. Desse ponto em diante, diz o informante, “uma discussão bastante animada se iniciou entre eles”. Além do

---

<sup>97</sup> *Ibid.*

montante, o roteiro não agradou, e todos os “militantes do ‘Cinéma’ estão de acordo em dizer que Guérard não tem o menor talento artístico”. Nesse momento, Guérard declarou que gostaria de se retirar, mas finalmente teria feito concessões, deixando o cargo de administrador técnico para pegar o de responsável artístico, e aceitou que suas prerrogativas fossem limitadas para dar opiniões à comissão de festas.

O que se segue é um relato vivo da discórdia que reinou durante a reunião. Bidamant teria dito, referindo-se à soma de 70 fr paga a Guérard, que ele não queria que o Cinema do Povo se tornasse uma “*vache à lait*”, o que chamou a atenção dos colegas, especialmente de Henri Sirolle e Henriette Tilly – que, junto com Jane Morand, eram as únicas mulheres do grupo. Tilly teria dito a Bidamant que a soma de 100 fr. por mês, quantia que ele, Bidamant, recebia pela função de secretário do Cinema do Povo, seria exagerada.<sup>98</sup> Com isso, Bidamant ofereceu sua renúncia, que não foi aceita.

A reunião segue e as críticas continuam sendo dirigidas contra os três à frente do Cinema do Povo, Bidamant, Guérard e Cauvin, sendo que este último teria dito inclusive que Guérard, ou ele mesmo, Cauvin, teria que sair do grupo, “porque não se passa uma sessão do conselho onde a antipatia entre esses dois homens não se manifeste”. O cenário descrito pelo informante em seguida resume o desenrolar da reunião: “As brigas eclodem a todo o momento entre os partidários de Bidamant e os de Guérard, sobre questões de direção. Cada vez mais, a desordem reina no seio do conselho”.<sup>99</sup>

Por certo, não devemos nos precipitar na interpretação do documento. O informante tinha os seus motivos para reportar a reunião da forma como o fez, possivelmente asseverando a discórdia para ressaltar a fragilidade do grupo, mesmo que fosse um episódio isolado. Se imaginarmos, então, que o informante poderia ter sido Montéhus, o tom de ridicularização de Guérard se torna ainda mais compreensivo, já que ambos eram cantores em lados opostos do movimento operário, e que Montéhus havia se associado a Bidamant dentro da cooperativa. De toda forma, as dificuldades de relacionamento interno parecem ter tido o seu papel no Cinema do Povo. No dia 27 de janeiro, Robert Guérard foi desligado do grupo. Segundo outro relatório de polícia, o motivo teria sido o

---

<sup>98</sup> De maneira geral, os salários na França tiveram uma alta entre 1900 e 1914, o que pode indicar que a soma de 100 fr. não era tão exagerada se comparada às de outros trabalhadores. Além disso, houve uma considerável inflação em 1911, fazendo com que o poder de compra diminuísse. Foi neste momento que, após o maior crescimento econômico que a França republicana havia visto, o franco começou a se desvalorizar ininterruptamente, estabilizando e voltando a crescer apenas na década de 1960. A remuneração de Bidamant, de 100 fr., equivalia em 1914 a um poder de compra de 33.565 euros, enquanto em 1910 eram 38.762 euros. Fonte: *Institut national de la statistique et des études économiques* (Insee)..

<sup>99</sup> AN F713347. Relatório de polícia de 29 de novembro de 1913.

relacionamento conturbado com Bidamant, marcadas pelas críticas e brigas incessantes, julgadas prejudiciais ao grupo.<sup>100</sup>

Após a saída de Guérard, a relatoria de polícia sobre as reuniões do Cinema do Povo praticamente é finalizada, com a exceção de uma reunião do dia 8 de abril, brevemente relatada. Seria, então, Guérard o infiltrado? Teríamos poucos elementos para sustentar tal hipótese, porém, além do fato de os relatórios cessarem após a sua saída, a discórdia no grupo em função da sua presença é notória, e característica comum do perfil de militante infiltrado por forças policiais.

Após esse período conturbado, a situação teria começado a melhorar, segundo Bidamant nessa reunião do dia 8 de abril, em que a pauta se resumiu apenas a uma atualização da situação financeira da cooperativa. A locação de filmes teria rendido 600 fr no mês anterior, e planejavam realizar a segunda parte de *La Commune*, mas, para isso precisavam pagar a soma de 500 fr à empresa Nathan, que havia rodado a primeira parte.<sup>101</sup>

Entretanto, a julgar pelas publicações que se sucederam nos jornais, a situação talvez não estivesse tão melhor assim. Nelas, pressupomos que perduraram as dificuldades externas, provenientes de críticas ou de descrédito. O tom de justificativa do Conselho Administrativo foi constante, sendo mais marcante em algumas publicações como a que noticiava o sucesso da noite de lançamento de *La Commune*, mencionado anteriormente no item três: “A noite de 28 de março no *Palais des Fêtes* permitirá demonstrar aos incrédulos a propaganda que se pode fazer pelo cinema. [...]”<sup>102</sup>, até a última grande publicação do grupo em um jornal, em maio de 1914: “Há alguns meses, assim que o ‘Cinema do Povo’ anunciava seu nascimento ao público, havia apenas um grito: ‘Mais uma vez um trabalho natimorto!’”<sup>103</sup> O texto tinha como objetivo a repercussão dos filmes que já haviam sido feitos, divulgar os planos dos próximos filmes e a perspectiva de crescimento internacional, convencendo o leitor militante a ajudar na obra, se associando.

O fim do Cinema do Povo deve ter se dado pouco mais de dois meses após essa publicação. E, mesmo assim, não podemos afirmar que tenha sido um fim abrupto, apenas em função da eclosão da Grande Guerra, que sem dúvida foi decisiva para o ocaso da cooperativa. As reuniões semanais seguiam acontecendo normalmente até o dia 23 de julho, data da última chamada no *La Bataille Syndicaliste*. Apesar de não termos como

<sup>100</sup> *Idem*. Relatório de polícia de 29 de janeiro de 1914.

<sup>101</sup> *Idem*. Relatório de polícia de 9 de abril de 1914.

<sup>102</sup> *Communications – Le “Cinéma du Peuple”*. Les Temps Nouveaux. 11/04/1914

<sup>103</sup> *Une œuvre qu’il faut soutenir – Le Cinéma du Peuple*. La Bataille Syndicaliste. 30/05/1914.

precisar, de alguma maneira os militantes continuavam tendo pauta a ser discutida até essa data.

Cabe-nos ainda perguntarmos acerca do destino dos seus militantes, sobre o porquê de terem que abandonar a cooperativa. A resposta para tal questão esbarra na falta de documentos, mas, nos lança de volta a outras questões que buscam aprofundar sobre *como* lhes foi possível envolverem-se com a experiência do Cinema do Povo. Qual o contexto interinstitucional, as características do movimento operário naquele período, que poderiam ajudar a compreender a emergência do Cinema do Povo? De que forma esse grupo, que era uma mobilização coletiva que contava com um repertório de ação já disponível para os movimentos sociais, poderia contribuir ele mesmo com uma nova ferramenta de luta para o movimento operário? A partir desse questionamento, torna-se relevante identificar e entender a rede de relações entre os atores, militantes ou grupos, que tornou possível a aproximação entre eles, ainda que com visões políticas díspares. Será esse o assunto a ser tratado no próximo capítulo.

OS MEMBROS DO CINEMA DO POVO<sup>104</sup>

BENOÎT, Charles



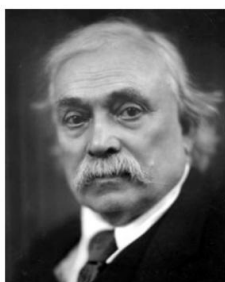
BIDAMANT, Yves



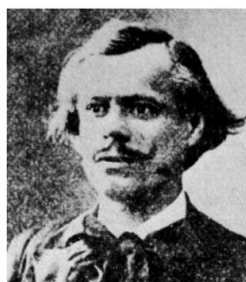
CAUVIN, Gustave



FAURE, Sébastien



GRAVE, Jean



GUÉRARD, Robert



LAISANT, Charles-Anges



MARTIN, Pierre



MARTINET, Marcel

BRUNSWICK, Gaston  
(MONTÉHUS)

MORAND, Jane



ROUSSET, Émile



SIROLLE, Henri

<sup>104</sup> Fonte: *Le Maitron*; <https://fr.theanarchistlibrary.org>; <http://gallica.bnf.fr/>.

### EXPERIÊNCIA E REPERTÓRIO DOS TRABALHADORES: OS MOVIMENTOS SOCIAIS NA FRANÇA (1890-1914)

Pois a greve não é um fenômeno abstrato: ela é uma decisão, mais ou menos refletida, mais ou menos espontânea, que coloca em jogo motivações (secretas ou declaradas), representações, desejos, as crenças dos atores. A greve é um belo objeto histórico: nela encontramos os homens. E o tempo. Michelle Perrot, *Grèves, grévistes et conjoncture* (1968).<sup>1</sup>

O sindicato é, neste momento, a última palavra de imbecilidade, ao mesmo tempo em que de ferocidade proletária. [...] Os sindicatos irão disciplinar mais forte do que jamais o fizeram os exércitos do Trabalho e serão, quer queira ou não, melhores guardiões do capital. Free, *Le syndicat ou la mort* (1906).<sup>2</sup>

Tratar dos movimentos sociais na França do começo do século XX envolve riscos ao pesquisador não nativo daquele país. O problema do distanciamento físico em relação aos congressos e seminários – que, combinados com a produção acadêmica, compõem a tradição e o debate historiográfico sobre o tema – dificilmente seria resolvido em poucos anos de pesquisa. Entretanto, o desafio de enfrentar esses riscos não deve ser evitado, pois, será apenas com a compreensão do tema das mobilizações coletivas que compuseram o mundo militante em Paris no período, que poderemos avançar com o estudo do Cinema do Povo. Consciente dos limites que nos são impostos é que, por meio do auxílio de algumas das principais pesquisas no campo da história social francesa e a partir de dados dos arquivos consultados, propomos neste capítulo apreender o processo de formação das mobilizações coletivas, e avaliar os papéis de umas em relação às outras na configuração e evolução do movimento operário na França do final do século XIX e início do século XX.

---

<sup>1</sup> *Grèves, grévistes et conjoncture. Vieux problème, travaux neufs.* In : Le Mouvement social. Production Industrielle, Salaires, Réactions et Représentations Ouvrières. Num. 63. 1968. p. 124. Esta, e todas as citações deste capítulo, são traduções nossas.

<sup>2</sup> In : L'Anarchie, n. 89, du 20 décembre 1906.



A crescente estabilização institucional ocorrida na França no período de 1880 a 1930, proporcionada pela vitória dos republicanos, retomou os ideais da revolução de 1789 através da democracia liberal. Garantiu, também, a ordem e a coesão necessárias pela via de um nacionalismo crescente, embora não consensual, para que assim o país se organizasse melhor para a guerra, principal problema vivido desde o conflito com a Prússia em 1870. Nesse processo, a chamada III República direcionou suas políticas internas à produção de um estado social, absorvendo e moldando as mobilizações sociais, cada vez mais próximas ao parlamentarismo e à via institucional. Ao mesmo tempo, formaram-se agrupamentos que procuraram radicalizar a ideia de República, ou combater a democracia liberal que encaminhava sua dominação enquanto forma de governo. Entre esses grupos, destacaram-se os que se identificavam na esquerda radical, como as diversas tendências libertárias do período.

A ideia de “Movimento social”, que guia a narrativa histórica desse processo, pode de antemão ser descrito como a categoria de compreensão de fenômenos sociais específicos, que reúne as características interpretativas mais adequadas ao estudo dessas mobilizações. Conhecida pelo pertencimento à noção de *Confronto Político* de Charles Tilly, Sidney Tarrow e Douglas McAdam, o termo “movimento social”, como principal ferramenta interpretativa de uma obra, surgiu mais de cem anos antes da célebre teoria do confronto. Conforme atentam Michel Pigenet e Danielle Tartakowski no prefácio à obra coletiva *Histoire des Mouvements Sociaux en France*, texto em que nos é apresentada uma síntese da evolução do uso dessa categoria, especificamente na França, a obra do advogado francês Mazel Benjamin, *Traité du mouvement social*, de 1823, deve ter sido a primeira em que a ocorrência do termo teve esse papel interpretativo.<sup>3</sup>

Em meio ao período de restauração francesa, o referido livro de Mazel se inscreve numa perspectiva reformista de caráter fourierista, e procura analisar a evolução da sociedade ao mesmo tempo em que pretende alterar esse curso. Outro exemplo, contemporâneo a Mazel, foi o socialista alemão Karl Grün que usou a expressão correlata *soziale bewegung* em 1845 em obra dedicada à França e à Bélgica,

---

<sup>3</sup> PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle. *Avant-Propos*. In: PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012-a, p. 8. Para a ideia de Conflito Político nos autores mencionados, ver: MCADAM, Doug; TARROW Sidney; TILLY, Charles: *Para mapear o Confronto Político*. In: Dossiê De Volta aos Movimentos Sociais. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, São Paulo, 76. pp. 11-48, 2009.

repercutida por Michelet que, com o uso da expressão, antevê o movimento de 1848 no começo desse mesmo ano, ao ministrar sua última aula no Collège de France.<sup>4</sup>

Em seguida, Lorenz Von Stein, um universitário e antigo deputado de extrema esquerda da Prússia, usa o termo pela primeira vez observando o pano de fundo social, e não apenas sob o ângulo político. Seguem-se estudos no final do século dezanove de direito, consagrados às intervenções católicas ou protestantes sobre o terreno social, assim como obras de ciências sociais que tratam de movimento social nos diferentes países. Ao mesmo tempo, a militância de esquerda deixa um pouco de lado a influência fourierista e cooperativista para se firmar claramente socialista, com o exemplo da revista *Le Mouvement socialiste*. Foi apenas no entre guerras, segundo Pigenet e Tartakowski, que o termo se estabilizou e passou a ser aplicado a todo engajamento coletivo, qualquer que fosse a vertente, mas sempre a partir do meio camponês ou sindical. Já em 1936, a liga nacionalista e autoritária dos *Croix-de-feu* se apresentou como baluarte de um “movimento social francês” e, com isso, o termo ficou desacreditado e se renovou somente no pré 1968.<sup>5</sup>

Nesse momento, Charles Tilly começava o desenvolvimento de sua noção de *confronto político* em sua obra, formulando a teoria que mais tarde abrigaria o conceito “movimento social” e a ideia de repertório de ação que lhe cabe. O conceito de movimento social em Tilly impulsionou decisivamente a sociologia relacional e, conseqüentemente, influenciou toda uma geração de historiadores com a perspectiva nuançada entre *culturalismos* e *estruturalismos*. Para o autor, ela deve englobar todas as intervenções coletivas destinadas a transformar as condições de existência de seus atores, a contestar as hierarquias ou as relações sociais, e a gerar identidades coletivas e sentimentos de pertencimento. A acepção se confunde com a de mobilizações coletivas, categoria empreendida por historiadores marcados mais pelo empirismo metodológico do que pelos modelos sociológicos ou políticos.

As primeiras análises de Tilly se aplicaram à França revolucionária e a junho de 1848, mas o sociólogo americano de *From Mobilization to Revolution* (1978)<sup>6</sup> não cessou em alargar o seu campo de investigações, buscando inserir uma perspectiva comparativa entre países do mundo ocidental. Diferente de Touraine, que se concentra

---

<sup>4</sup> PIGENET; TARTAKOWSKI, 2012-a, p. 8.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 8-9. Para um balanço mais completo da fortuna teórica acerca do conceito, ver: ALONSO, Angela. *As Teorias dos Movimentos Sociais: um balanço do debate*. In: Lua Nova. n. 76. São Paulo: CEDEC. 2009. pp. 49-86; e MATTOS, Hebe. *História e movimentos sociais*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. pp. 95-111.

<sup>6</sup> TILLY, C. *From Mobilization to Revolution*. New York, Random House. 1978.

na dimensão política e se pauta pela ideia de uma “sociedade pós-industrial” no estudo dos movimentos sociais, o ponto de partida de Tilly é a ideia de ação coletiva, com a preocupação contínua em evitar a construção de modelos sociológicos fechados.<sup>7</sup> A premissa relacional, a procura por formas mais profícuas de uso das categorias, faz do trânsito pelos conceitos de Tilly um exercício estimulante à pesquisa sobre movimentos sociais na França do começo do século XX. Tilly, inclusive, por algum tempo resistiu ao uso de “movimento social” como categoria de análise, até que suas pesquisas pudessem apontar para uma visível sequência de mudanças dos repertórios de ação, que ligassem as mobilizações coletivas umas às outras em determinados períodos, o que começa a se concretizar em sua obra apenas depois de *From Mobilization to Revolution*.

Em traços gerais, enquanto fenômeno histórico, os movimentos sociais deram os seus primeiros sinais de constituição na década de 1760 na Inglaterra, para então se firmarem enquanto formas da contestação coletiva durante o século XIX. Fenômenos da contemporaneidade, os movimentos sociais ocorrem paralelamente à construção de um espaço público de debates políticos iniciado com o parlamentarismo, e também de desenvolvimento da economia capitalista industrial e das lutas do proletariado. Diferencia-se de uma petição única, uma declaração ou uma concentração de multidão pela realização de um esforço público, organizado e sustentado para levar às autoridades pertinentes as reivindicações coletivas, o que Tilly chama de *campanhas*. Desde o século XVIII, esses fenômenos teriam suscitado novos tipos de mobilização contra as autoridades, associadas à emergência de repertórios específicos de ação e à afirmação de consciências coletivas unificadoras.<sup>8</sup>

Essas formulações conceituais de Tilly, que relacionam mobilização coletiva, repertórios específicos de ação e, por consequência, a geração de identidades e sentimentos de pertencimento têm, certamente, ligação com a obra do historiador inglês E. P. Thompson e a sua ideia de *experiência*. A ideia de repertório de ação recobre um conjunto de interdependências complexas associando manifestantes, poderes públicos, e públicos de maneira geral. Essa abordagem tem suas bases, por exemplo, em um texto célebre sobre a taxaço popular dos grãos na Inglaterra do século XVIII, em que

---

<sup>7</sup> Ver: TILLY C. *Social movements and national politics*. In: Bright C., Harding S. (dir.), *Statemaking and Social Movements*, University of Michigan Press, Ann Arbor. 1984; TILLY C., TARROW S. *Politique (s) du conflit. De la grève à la révolution*. Presses de Sciences Po, Paris. 2008; TILLY C., TILLY L., TILLY R. *The Rebellious Century, 1830-1930*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts. 1975; e TILLY, Charles; WOOD, Lesley j. *Los Movimientos Sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona, Crítica, 2010.

<sup>8</sup> TILLY, Charles; WOOD, Lesley. 2010. pp. 17-85.

Thompson estabelece as bases da reflexão de que as formas de ação coletiva não se limitam a interpretar as emoções populares como simples respostas irracionais às frustrações geradas por estímulos econômicos.<sup>9</sup> O historiador mostra como, entre 1750 e o fim do século, os modos de ação empregados pelos pobres, os registros de justificação que mobilizam, e as formas de reação das autoridades locais, definem um jogo de interações estruturalmente reguladas e ritualizadas. Da mesma forma, a alteração desse repertório se deu durante a primeira metade do século XIX, diante do avanço da industrialização, da despersonalização das relações sociais e do aumento da repressão aos manifestantes. Além de partir da premissa de evitar a visão homogeneizante das revoltas populares – como explosões brutais e irracionais de oposição à modernidade – negando a elas uma perspectiva política, Tilly também imprimiu a preocupação em identificar as propriedades e princípios comuns às mobilizações populares de determinados locais, em momentos definidos e sob a impulsão de grupos sociais dados, com o objetivo de relacionar a estabilidade dos modos de ação à mudança lenta das macrotransformações políticas e econômicas.<sup>10</sup>

Tendo a relação entre as contribuições dos dois autores em vista, a ideia de repertório de ação nos oferece um modelo relacional, de possibilidade de observação da interação de grandes grupos de atores e da análise dos eventos reivindicativos tomando-os num grande intervalo. Ao mesmo tempo, a nossa proposta de abordagem pretende não perder de vista o diálogo direto com a noção de experiência em Thompson, quando estabelecemos ligação entre essa análise e a formação de uma cultura específica com o estudo sobre o Cinema do Povo e as demais organizações de público no movimento operário.

O confronto político encampado pelos trabalhadores na França durante a III República se compôs de diversas experiências culturais e de luta, que certamente tendiam a um amplo processo de formação de classe, mas, que também se constituiu de repertórios específicos de ação que podiam efetivamente movimentar as inúmeras mobilizações coletivas. A ideia de *radicalismo político*, por exemplo, em meio às lutas operárias da França do final do século XIX remete ao anarquismo naquele país, normalmente reduzido à tática da “propaganda pelo ato” empreendida pelos anarquistas individualistas, muito embora conformassem práticas isoladas. A radicalidade no

---

<sup>9</sup> THOMPSON, E. P. *The moral economy of the english crowd*. Past and Present, n° 50. 1971. Pp. 76-136.

<sup>10</sup> FILLIEULE, Olivier. *Tombeau pour Charles Tilly. Répertoires, performances et stratégies d'action*. In: AGRİKOLIANSKY, Éric. et al. *Penser les mouvements sociaux*. La Découverte « Recherches ». 2010. pp. 77-99. p. 78-80.

movimento operário, entretanto, pode ser observada a partir de diversas nuances, em um repertório de ação mais complexo que vinha sendo construído desde pelo menos 1880. O objetivo deste capítulo é observar determinados traços do processo de formação das mobilizações coletivas na França, e apontar para as especificidades da evolução do movimento operário para determinadas formas de repertório de ação no final do século XIX e início do século XX. Para observarmos a formação desse repertório, destacaremos inicialmente o processo de institucionalização das organizações de esquerda e suas variações para, em seguida, analisarmos a evolução do sindicalismo revolucionário e a ideia de greve geral, formas radicais que deram unidade ao repertório de ação dos movimentos sociais no período.

Esse percurso tem como base as seguintes questões: se o Cinema do Povo correspondia a uma mobilização coletiva em meio a uma constelação de movimentos sociais, qual seria o repertório de ação disponível a ele? Em que condições históricas de luta da esquerda francesa este grupo se formou? Qual a sua posição em meio aos diferentes movimentos em atuação no período? Por fim, a sua criação representava um novo elemento ao repertório de ação do movimento operário?

Após o estudo de ação por ação de uma mobilização coletiva específica, o Cinema do Povo, e de alguns de seus militantes, lançaremos mão do método de *análise de rede* a partir da exposição de algumas especificidades das vertentes políticas mobilizadas no movimento operário, em especial as ligadas às posições mais libertárias. Faz parte desse percurso narrativo a observação do uso do repertório de ação que estava disponível a esses movimentos. Acreditamos que, assim, poderemos construir melhor o campo de possibilidades do movimento operário a que o Cinema do Povo e seus diversos atores estavam ligados. A intenção é apreender melhor o processo de constituição da experiência da classe trabalhadora francesa e identificar a base de funcionamento dos movimentos sociais nesse período. Ao mesmo tempo, a partir da visualização das inter-relações e interações entre os diversos grupos, buscaremos compreender melhor como os movimentos sociais se organizavam e funcionavam.

### **1. A III República e as novas formas de luta**

A formação do repertório de ação disponível ao Cinema do Povo em 1913 se deu em um processo de evolução das mobilizações políticas desde o início da III

República, que buscava colocá-la à prova. Apesar dos eventos que se sucederam em 1871, e o exílio dos *communards*, as mobilizações coletivas se iniciaram antes de 1880, pois as associações de trabalhadores foram reconstituídas ainda durante a década de 1870. Entretanto, a elaboração das leis democráticas dos anos 1880 abriu um campo de construção de novos repertórios, já que garantiram minimamente a liberdade de imprensa e de reunião pública, além de ter eliminado obstáculos à abertura de estabelecimentos de venda de bebidas, como os cafés e bares, lugares habituais de realização dessas reuniões. Tais reuniões eram permitidas apenas em lugares fechados e cobertos, pois ainda não era possível realizar deslocamentos coletivos pelas vias públicas.<sup>11</sup>

Com essas limitações, a representação política pelo sufrágio universal se tornou a única via possível de expressão política. Ganhava força, assim, o individualismo filosófico, ao mesmo tempo em que se fortalecia a desconfiança direcionada aos organismos intermediários entre o cidadão e os eleitos. Conforme Pigenet destaca, apesar de preponderante, o individualismo liberal deveria enfrentar uma oposição advinda de outra forte tradição na história de resistências na França, herdada da *sans-culotterie* e retomada com a Comuna. Essa tradição de radicalismo atraiu diversos trabalhadores adeptos à prática associativista parisiense, críticos da III República, impregnada de normas, funções e autoridades descendentes do passado, como o senado, a presidência e a polícia.<sup>12</sup> A mobilização coletiva foi a principal estratégia política dessa oposição, mas ao mesmo tempo produziu fenômenos como o boulangismo e a política partidária profissional, com seus carreiristas políticos.

Da mesma forma, a República procurava se adequar, absorvendo as formas de mobilização coletiva, tanto com a profissionalização parlamentar, quanto com a legalização dos sindicatos profissionais, o que se deu em 1884, com a chamada *Loi Waldeck-Rousseau*.<sup>13</sup> Buscou, assim, enquadrar as demandas dos trabalhadores ao

---

<sup>11</sup> PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle. Le social à la rencontre du politique ou la nationalisation des mobilisations (années 1880 – années 1930). *Introduction*. In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012-b. pp. 182-195. p. 182.

<sup>12</sup> PIGENET; TARTAKOWSKI, 2012-b. p. 183.

<sup>13</sup> Loi sur les Syndicats professionnels (du 21 mars 1884): “(...) Art. 2. Os Sindicatos ou Associações profissionais, com mais de vinte pessoas, exercendo a mesma profissão, de especialidades similares ou de profissões conexas concorrentes ao estabelecimento de determinados produtos, poderão se constituir livremente, sem a autorização do governo (...)”. In : PELLOUTIER, Fernand. *Histoire des Bourses du travail : origine, institutions, avenir*. Ouvrage posthume de Fernand Pelloutier; préf. par Georges Sorel ; [Notice biographique sur Fernand Pelloutier] par Victor Dave. 1921. p. 265.

emular os exemplos do cooperativismo e mutualismo, já fortemente difundidos entre os trabalhadores.

Distantes da influência revolucionária que viria a crescer a partir de 1906 com a CGT, os sindicatos não romperam com o princípio de individualização proporcionado pela via institucional, e foram admitidos como um mecanismo republicano de reequilíbrio pacífico da assimetria entre os assalariados e seus empregadores, papel que o mutualismo e o cooperativismo já desempenhavam de alguma forma.<sup>14</sup> Além disso, legalmente os sindicatos não poderiam servir, ou ter influência, como ferramenta de ação política ou religiosa. O próprio Ministro do Interior, Waldeck-Rousseau, tranquilizou os Prefeitos Departamentais em uma circular enviada quatro dias após a divulgação da lei:

A lei de 21 de março de 1884, ao remover todos os entraves ao livre exercício do direito de associação para os Sindicatos profissionais, eliminou, em um mesmo pensamento liberal, todas as autorizações prévias, todas as proibições arbitrárias, todas as formalidades inúteis. Ela exige da parte dessas associações apenas uma condição para o funcionamento regular, a base legal para a sua publicidade. Divulgue seus estatutos, a lista de seus sócios, justifique em uma palavra sua qualidade de Sindicato profissional.

E conclui mais adiante:

O legislador fez ainda mais. Imbuído da ideia de que a associação dos indivíduos seguindo suas afinidades profissionais é menos uma arma de combate do que um instrumento de progresso material, moral e intelectual, ele deu aos Sindicatos o estatuto jurídico que lhes permitam realizar o mais alto grau de poder da sua atividade beneficente.<sup>15</sup>

Com essa perspectiva, embora as federações de sindicato tivessem se regularizado gradualmente, o sindicalismo não alcançava muito sucesso no campo de serviços, papel relegado ao mutualismo, e nem no da defesa das demandas dos trabalhadores. As bolsas de trabalho, criadas em 1887 para sanar as deficiências das federações – e para retomar o que Pelloutier descrevia como combate ao Capital e à República, pela via do fortalecimento econômico e corporativo de cada categoria diante do mercado capitalista<sup>16</sup> –, não foi capaz de superar de imediato as dificuldades e nem

<sup>14</sup> Sobre o nascimento do sindicalismo e o papel que o mutualismo e o cooperativismo desempenhavam no final do século XIX, ver: DEREYMEZ, Jean-William. *Naissance du syndicalisme*. In: BECKER, Jean-Jacques, et al. *Histoire des gauches en France*. Vol. 1. La Découverte « Poche/Sciences humaines et sociales », 2005, p. 463-487; RADELET, Michel. *Mutualisme et syndicalisme. Ruptures et convergences de l'Ancien Régime à nos jours*. PUF, Paris. 1991; e DREYFUS, Michel. *Histoire de la C.G.T. Cent ans de syndicalisme en France*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1995. p. 15-43.

<sup>15</sup> Circulaire ministérielle relative aux Syndicats professionnels (25 août 1884).

<sup>16</sup> Pelloutier expressou esse papel das Bolsas de Trabalho da seguinte forma: *Dans la société actuelle, la Bourse du Travail doit être une société de résistance. Société de résistance contre la réduction des salaires, contre le prolongement excessif de la durée du travail, et aussi (sans quoi les autres avantages*

de ultrapassar o discurso radical, não podendo, assim, gerar mobilizações coletivas que fossem além do limite imposto pela nova democracia liberal. Da mesma forma, as mobilizações grevistas na rua eram toleradas até o ponto em que não afetassem a ordem pública, o que significou geralmente duras repressões.<sup>17</sup>

Gérard Noiriel, em *Les ouvriers dans la société française*, nota que o equilíbrio instável que caracterizava a sociedade francesa da primeira fase do século XIX se reafirmou com profundidade durante a Grande Depressão que atingiu a França nos anos de 1880-1890. O período foi decisivo para a história operária, pois foi em meio às adaptações econômicas que se encerrou definitivamente o mundo do trabalho baseado na polivalência e na mobilidade, dando lugar ao “proletariado” característico do século XX. Ainda assim, segundo Noiriel, mais do que as mutações sociológicas, que não tiveram tanta importância a não ser no período que se seguiu, a emergência do movimento operário moderno e de seu sistema de representações coletivas é que teriam sido os eventos fundamentais naquele momento. Em toda a história contemporânea da França, foi no espaço de vinte anos entre 1890 e 1910 que a mobilização dos trabalhadores teve a maior intensidade, contribuindo para a profunda desordem das classes dirigentes naquele momento.<sup>18</sup>

O recurso às manifestações, às petições, às barricadas e às greves no começo da III República diz mais respeito, antes de tudo, mais a um determinado contexto do que às expectativas e objetivos originais do movimento. Os engajamentos, por definição, tinham origem no terreno social popular, da grande depressão francesa e da crescente mecanização do trabalho, e se voltavam contra os poderes e as dominações do momento. Isso ocorria tanto por perspectiva de progresso em uma tradição teleológica da política e da religião, quanto por uma reação moral às mudanças representadas pela industrialização, por sua vez encarnadas na III República.<sup>19</sup>

---

*resteraient sans résultat) contre une augmentation, ou plutôt, car le mécanisme du commerce rend cette augmentation inévitable, et c'est pourquoi la révolution est fatale, contre l'augmentation exagérée du prix des objets de consommation. Maintenir le plus possible l'équilibre entre le prix de location du travail et le prix d'achat des produits, c'est là le rôle présent des Bourses, et, pour le remplir, il leur faut engager avec le Capital une guerre qui ne finira que par la disparition du système économique et politique actuel.* PELLOUTIER, Fernand. *Méthode pour la création et le fonctionnement des Bourses du Travail*. In : Histoire des Bourses du travail : origine, institutions, avenir. Ouvrage posthume de Fernand Pelloutier; préf. par Georges Sorel ; [Notice biographique sur Fernand Pelloutier] par Victor Dave. 1921.

<sup>17</sup> PIGENET; TARTAKOWSKI, 2012-b, p. 184

<sup>18</sup> NOIRIEL, Gerard. *Les ouvriers dans la société française*. Editions du Seuil. 2002. p. 83.

<sup>19</sup> Sobre esses aspectos a respeito do terreno social e do repertório de ação do início da III República ver, por exemplo: PIGENET, Michel. *L'adieu aux barricades. Du Blanquisme au Vaillantisme (décennies 1880 et 1890)*. In : CORBIN, Alain e MAYEUR, Jean-Marie (dir.). *La Barricade. Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles*. Paris, Publications de la Sorbonne. 1997; NOIRIEL, *Op. Cit.* Capítulos 2 e 3, pp. 43-119.



No mesmo lado de reação à República, mas em sentido diverso, esteve a crise do boulangismo. Após a lei Waldeck-Rousseau, numerosas greves haviam sido deflagradas, sendo a mais retumbante a dos mineiros de Decazeville. Nessa ocasião, o general Boulanger, ministro da Guerra do governo Freycinet, encarregado de enviar a tropa para enfrentar os grevistas, fez o famoso discurso no dia 13 de março de 1886 na Câmara dos Deputados, considerando uma calamidade qualquer conflito entre soldados e trabalhadores. O delicado contexto social proporcionava uma imagem de impotência e divisão no regime parlamentar, o que abriu caminho para a escalada política da unidade radical de caráter social-populista em torno da candidatura de Boulanger e seus partidários, especialmente em Paris no campo eleitoral, mas de grande influência política por diversos departamentos, entre os anos de 1888 e 1893.<sup>20</sup>

De caráter nacionalista, o boulangismo se fez cultura de resistência à democracia liberal, mas também de oposição ao socialismo estrangeirista, e se dotou de forte xenofobia em meio à crise de emprego em decorrência da Grande Depressão. O estado republicano não foi insensível às violentas demandas dessa faixa social, que pedia leis favoráveis ao “trabalho nacional”. Assim, as primeiras leis sociais da III República foram subordinadas à nacionalidade, e iniciou a formação de um Estado de bem estar social na França antes mesmo do século XX se iniciar.

O destaque para a crise do boulangismo vem da importância que o fenômeno teve na recomposição e maturação do movimento operário francês no início dos anos 1890. Ela fez com que uma grande parte dos meios artesanais e operários se liberasse do radicalismo tradicional, colocando-os à disposição de novas formações, especialmente as que vieram a compor a estruturação de um movimento socialista e suas correspondentes divisões, e ao crescimento do movimento sindical. Em Bordeaux, por exemplo, o Partido operário dobrou o número de seus aderentes entre 1889 e 1890, e do outro lado, dos socialistas antiboulangistas, a crise conduziu os militantes a revisarem sua estratégia de luta de classes para aceitar a aliança com partidos burgueses. Nesse sentido, o sucesso de socialistas como Jaurès e Millerand, provenientes desses partidos burgueses, facilitaram a integração do socialismo ao jogo parlamentar. Ao mesmo

---

<sup>20</sup> Sobre o boulangismo, destacamos da extensa bibliografia existente as seguintes obras: GARRIGUES, Jean. *Le Boulangisme*. PUF, coll. « Que-sais-je ? », Paris. 1992; STERNHELL, Zeev. *Maurice Barrès et le nationalisme français*. Bruxelles, Éditions Complexe. 1985; CANDAR, Gilles. *La gauche en République (1871-1899)*. In: BECKER, Jean-Jacques, et al. *Histoire des gauches en France*. Vol. 1. La Découverte « Poche/Sciences humaines et sociales », 2005. p. 113-131; GARRIGUES, Jean. *Le boulangisme comme mouvement social, ou les ambiguïtés d'un social-populisme*. In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012.

tempo, trabalhadores têxteis e metalúrgicos em Nancy, por exemplo, se sindicalizaram em massa.<sup>21</sup>

O boulangismo se caracterizou, também, por uma ambiguidade própria do social-populismo que contribuiu para a formação das convicções da militância da esquerda radical. Havia a corrente socialista revolucionária, encarnada pelos então deputados Charles-Ange Laisant – que mais tarde se voltaria ao discurso anarquista, e que se tornaria membro do Cinema do Povo – e Ernest Roche; e a corrente nacionalista e plebiscitária, liderada por Paul Déroulède – poucos anos depois, notório anti-dreyfusard – e Jules Delahaye.<sup>22</sup> Laisant está entre os que recusam a via parlamentar reformadora após o fim do boulangismo, para anos depois se tornar libertário, militando pela pedagogia racionalista de Ferrer e posteriormente no sindicalismo revolucionário pelo *La Bataille Syndicaliste*.

Ao mesmo tempo, a segunda industrialização, que se iniciou nos anos 1880 e se prolongou por quase um século, estava associada à transição das pequenas oficinas para a concentração de produções em grandes estabelecimentos. Foi intrínseco a essa fase uma disciplina baseada em regimentos internos que buscavam condicionar os trabalhadores à presença e à exatidão para o bom funcionamento dos equipamentos caros. O advento da politécnica, da ciência do trabalho, que projetava no corpo humano a otimização dos movimentos, tais como os de uma máquina, apontam para a superação da fase clássica de disciplina fabril, por sua vez caracterizada pelas práticas do pagamento por peça e pela vigilância pelo olhar, além do paternalismo na relação entre patrão e empregado.<sup>23</sup>

A superação dessas características clássicas da disciplina do trabalho envolveu as vagas grevistas do começo do século XX, apontando para novas estratégias dos trabalhadores. Embora o conflito ocorresse, e estivesse concentrado sobre a questão das horas de trabalho, a vida fixa na forma salarial proporcionou maior lealdade entre trabalhadores e patrões. Isso não significou, evidentemente, o estabelecimento de uma completa harmonia entre patrão e trabalhador. Pelo contrário, Perrot também nos mostra que a visão do trabalhador nesse período era caracterizada por certo desprezo, alimentado por um “Saint-simonismo” operário. As representações do patrão pelo

---

<sup>21</sup> GARRIGUES, 2012, p. 246.

<sup>22</sup> Cf. : MAYEUR, Jean-Marie. *La vie politique sous la Troisième République (1870-1940)*. Paris, Éditions du Seuil. 1984. p. 115-135.

<sup>23</sup> PERROT, Michelle. *As três eras da disciplina industrial na França do século XIX*. In: PERROT, Michelle. *Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988-a. pp. 53-80.

trabalhador apresentavam em determinados casos, inclusive, o desejo da substituição de padrões por operários militantes exemplares (que se assemelhavam à figura do engenheiro politécnico) para se realizar a contento o potencial da industrialização.<sup>24</sup>

A forte presença do discurso neo-malthusiano contrário à natalidade em vários grupos da esquerda no período foi notável, inclusive. O fenômeno se deu especialmente entre os libertários, e produziu agrupamentos próprios também, como foi o caso do mais notório entre eles, a *Ligue de la Régénération Humaine*, com a liderança de Paul Robin, pioneiro das experiências de escolas libertárias na França.<sup>25</sup> Considerada questão menor nos estudos do anarquismo francês, o neo-malthusianismo – embora Maitron pondere seu alcance no movimento operário francês como um todo, em seu clássico *Le mouvement anarchiste en France* – exerceu grande influência sobre diversos militantes no período, mesmo entre os que não participavam dos grupos especificamente neo-malthusianos. Era essa a orientação da maior parte dos membros do Cinema do Povo neste ponto, por exemplo. O que ficou notável neste caso de radicalismo ideológico foi que, a partir do corte político do caso Dreyfus, até que a Grande Guerra eclodisse, dificilmente se era da esquerda radical sem ser anti-militarista e neo-malthusianista.

Apesar de não indicar qualquer ligação direta com essa militância pela *dénatalité* no período, a queda demográfica na França já era uma realidade na segunda metade do século XIX, e se confirmou no começo do século XX. Jean-Charles Asselain, que aponta a baixa precoce da natalidade como o fenômeno mais original da história demográfica francesa, diz que esse decaimento não parou de se acentuar no longo prazo, e se acelerou a partir de 1905, principalmente nos grandes centros industriais. Generalizada em todos os meios, a queda da taxa de natalidade foi observada tanto no meio rural quanto no urbano, inclusos os bairros pobres e ricos das grandes cidades. A natalidade, às vésperas da guerra, cai para menos de 19% e, apesar do recuo da mortalidade infantil, a proporção de menos de 20 anos na população total era até então a mais baixa. No período, se a população aumentasse, era unicamente pelo envelhecimento, o que também não se constituía em fenômeno marcante, uma vez que a taxa de mortalidade não caía e a expectativa de vida não subia expressivamente. A

---

<sup>24</sup> PERROT, Michelle. *O olhar do Outro: Os padrões franceses vistos pelos operários (1880-1914)*. In: Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. 1988-b. pp. 81-100.

<sup>25</sup> Cf. PPO BA 2235 – Malthusianisme. A *Ligue de la Régénération Humaine* perdurou durante toda a primeira década do século XX, com conferências esparsas e a publicação do *La Régénération* mensalmente; em 1908, dissidentes de Robin criaram o grupo *La Régénération Consciente* em torno de Humbert; depois, o grupo de Robin passou a se chamar *Fédération Universelle de la régénération humaine*.

queda demográfica se manifestou, inclusive, por um excedente de mortes sobre nascimentos em alguns anos (1907, 1911), e por uma quase estagnação entre os anos de 1901 e 1911.<sup>26</sup>

No campo da estrutura da população, nas vésperas da guerra, a proporção de trabalhadores em estabelecimentos com mais de 50 assalariados era de 28% contra 36% no Reino Unido e 47% na Alemanha. A agricultura ainda ocupava 40 % da população ativa, a indústria 30%, e o setor terciário (que incluía os empregados ferroviários, domésticos e comerciais) 30%. Em 1911, a população industrial da França não contava mais do que três patrões para cada sete assalariados. Nesse mesmo ano, o recenseamento apontava a proporção de apenas 46% de assalariados em relação a toda a população ativa, enquanto a Grã-Bretanha somava 90%.<sup>27</sup>

Agência e consequência desse período de grandes mudanças econômicas e sociais, o campo político produziu o chamado Bloco de esquerda, expressão da política parlamentar radical entre 1899 e 1905. Resultante do impacto do boulangismo, e nascedouro de diversos partidos socialistas que abriram espaço a camadas sociais até então distantes da vida política, o bloco desempenhou importante papel no radicalismo que forçava a República em direção a um estado social.<sup>28</sup> Entretanto, mesmo a situação salarial tendo mudado, fruto das lutas sindicais potencializadas pelo radicalismo das Bolsas de Trabalho e do Bloco de esquerda, a formação social não se alterou substancialmente com esse primeiro momento da segunda industrialização francesa.

A depressão econômica que havia atingido a Europa inteira, tendo o ponto alto entre 1885 e 1886, fez evoluir os repertórios de ação em todo o continente, sem que pudessemos discernir uma direção única. Na França, diferente dos outros países, como novo índice da nacionalização, a mudança de modalidades de ação coletiva estava ligada a uma grande visibilidade das mobilizações rurais e provinciais. O repertório de ação das mobilizações teve certa continuidade, com mobilizações espontâneas em tempos de crise frumentária, com meetings em praça pública, e cortejos apenas com os antigos *communards*.<sup>29</sup>

Paris era severamente vigiada, e somente em 1909 foi tolerado pelas autoridades um cortejo, em manifestação e homenagem pela morte de Francisco Ferrer, anarquista também pioneiro da pedagogia libertária, de grande reconhecimento entre os militantes

<sup>26</sup> ASSELAIN, Jean-Charles. *Histoire économique de la France. Du XVIIIe siècle à nos jours. 1. De l'Ancien Régime à la Première Guerre mondiale*. Éditions du Seuil, 1984. pp. 191-192.

<sup>27</sup> *Idem*. Pp. 192-193.

<sup>28</sup> REBÉRIOUX, Madeleine. *La République radical? 1898-1894*. Éditions du Seuil, 1975. pp. 43-82.

<sup>29</sup> PIGENET; TARTAKOWSKI, 2012-b, p. 189.

franceses, que havia sido executado pelo governo espanhol. Abriu-se o tempo das organizações, em que se devia mobilizar pela duração.

A identidade de classe dos trabalhadores franceses, que vinha se construindo nas bases de uma luta interna das organizações e agrupamentos, tal como na experiência da Comuna, viu-se fortemente influenciada por um internacionalismo. O encontro de 1889 em Paris denunciou essa perspectiva, em que se organizou para 1890, no 1º de maio, uma jornada internacional pela limitação a oito horas de trabalho. A intenção, também era criar um mito em torno do rito do 1º de maio, que deveria ser o dia de celebração do futuro, e de reivindicações.<sup>30</sup> Ao mesmo tempo, uma nova imagística do movimento operário, e uma nova representação pictórica do proletário, surgiam em resposta à apropriação das imagens símbolos da revolução pela ideologia republicana.

Mais do que nunca, a questão social estava presente e fascinava a sociedade francesa no final do século XIX. Preocupados com a expressão das sensibilidades de seu tempo, os artistas e escritores se engajaram nela, tanto pelo conteúdo quanto pelos objetivos, e ensaiavam uma “arte social”. Se o começo do século havia sido o das representações românticas das insurreições, o final do século foi o das ligações entre vanguardas estéticas, políticas e sociais. Nesse sentido que se construiu, por exemplo, a figura do “demolidor” ou da multidão na ofensiva, substituindo a imagem do “povo” em marcha pela do proletário em combate.<sup>31</sup>

Nesse período que surgiram também as variações socialistas, fossem possibilistas, como o Partido Alemanista, ligado a Paul Brousse, ou fossem atomistas, como no caso do *Parti Ouvrier Français* (POF) de Jules Guesde, que combatiam ações como a greve selvagem dos mineiros de 1892. Ainda assim, a corrente internacionalista e reformista prevaleceu entre os socialistas, e a SFIO foi criada com a intenção de unir as principais tendências em 1905, encabeçadas por Jean Jaurés, Jules Guesde, e pelo *communard* Edouard Vaillant. Apesar disso, seria um tanto apressada a afirmação de que o internacionalismo teria dominado o movimento operário francês, que foi estruturado em bases nacionais, conforme foi possível perceber na crise do boulangismo

<sup>30</sup> PERROT, Michelle. O primeiro Primeiro de Maio na França (1890): nascimento de um rito operário. In: *Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 1988-c. pp. 127-164.

<sup>31</sup> Evidentemente que a arte social não era a única forma de representação e expressão do movimento operário francês no final do século XIX. A perspectiva da arte útil à propaganda ainda disputava espaço com expressões simbolistas, ou mesmo se confundiam, como é o caso da permanência da representação da *Marianne* entre desenhistas a serviço da arte social, como Maximilien Luce e Steinlen, ainda simbolizando a luta republicana pela justiça, tendo o movimento operário como sua extensão natural. Para essas questões e sobre as ligações entre as vanguardas, ver: AGULHON, Maurice. *Marianne, réflexions sur une histoire*. Annales historiques de la Révolution française, No. 289, Images et Symboles. 1992. pp. 313-322. p. 318; REBÉRIOUX, Madeleine. *Op. Cit.* pp. 157-189.

e, em 1914 novamente, com a *Union Sacrée*, bloco de esquerda que reuniu nada menos que a CGT e a SFIO, até então notórios dissidentes, afirmando a perspectiva patriótica e aliada ao estado na luta contra os alemães.<sup>32</sup>

O caso dos anarquistas e sua contribuição ao movimento operário constitui item a parte. As mobilizações coletivas ligadas a esse grupo político tiveram impacto no mundo da militância de maneira decisiva, não apenas no âmbito das lutas na França, mas, também na evolução da esquerda e de suas vertentes mais libertárias por todo o mundo, especialmente a partir da prática do sindicalismo de ação direta.

## **2. Um mundo disperso pela multiplicação das tendências anarquistas**

Expressão do dinamismo da luta dos trabalhadores, e motivado pelo radicalismo que alimentou os anos iniciais da III República, o movimento anarquista francês foi agente central na composição do conjunto das mobilizações coletivas e de seus respectivos valores que deram unidade à classe trabalhadora no período de 1880 a 1914. Ainda que em menor número frente aos socialistas, foram os anarquistas que, de maneira efetiva e incisiva, organizaram e colocaram em prática novas modalidades de ação direta, pautadas pela combatividade, que se firmariam enquanto repertório da luta operária. Dentre essas modalidades, a imprensa investigativa e de propaganda revolucionária, o uso sistemático da representação artística (as pinturas, o teatro, a música) como ferramenta política, e a generalização da greve como estratégia de luta autônoma aos partidos marcaram o repertório de ação no período.

A série de atentados anarquistas no final do século XIX, protagonizados por militantes individualistas como Ravachol, Auguste Vaillant e Émile Henri, marcou o fim de um período de crescimento do movimento anarquista na França. Seguiu-se, a partir de então, o apogeu do combate ao movimento, empreendido pelo Estado francês, com as chamadas “Leis Céleres” e o “Processo dos Trinta”, iniciado em agosto de 1894, em que trinta militantes anarquistas, dentre eles Jean Grave, Sébastien Faure, Félix Fénéon e Émile Pouget foram presos e condenados a penas diversas. Os relatórios de polícia, assim como os relatos dos militantes anarquistas nos anos que se seguiram até as vésperas da Primeira Guerra Mundial, denunciam um período de vigilância,

---

<sup>32</sup> Ver BRON, Jean. *Histoire du Mouvement Ouvrier Français. Tome II. La Contestation du capitalisme par les travailleurs organisés (1884-1950)*. Paris, Les Éditions Ouvrières. 1970. pp. 53-78; e PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle. 2012-b. p. 191.

perseguição e repressão do Estado que ajudam a compreender não apenas o desmantelamento do movimento, mas, também a grande diversidade de orientações que o caracterizava, muito embora as estratégias, táticas e ações no meio social e político estivessem próximas conforme o repertório de ação que lhes era disponível.

Em meio a essa diversidade, a polarização entre as posições individualista e anarquista-comunista no movimento – constantemente estimulada pela segurança nacional com o uso de inteligência policial e agentes infiltrados – foi promovida à popularização da imagem radical e inconsequente acerca do anarquismo francês. Nos relatos policiais, são várias as associações generalizadas dos anarquistas a bandidos comuns, a não ser em relatórios de síntese, normalmente produzidos por comissários ou investigadores endereçados ao Ministério do Interior, em que os grupos eram tratados com algum grau de profundidade.

Num relatório de polícia de julho de 1907, por exemplo, relata-se de maneira generalista que jovens anarquistas e libertários em geral são ladrões e golpistas. Morariam, normalmente, no 6º ou 7º andar (último andar nas construções “haussmanianas”, com habitações normalmente precárias e pequenas), e roubariam diariamente o leite e o pão dos demais apartamentos do prédio, assim como frutas e outras coisas nas feiras; e que não pagariam os aluguéis, prolongando a dívida até o último momento possível, quando deixavam furtivamente os apartamentos. Num outro, relata a segurança realizada por agentes da brigada do comissário em apresentação teatral no *Théâtre Nouveau* em Belleville no dia 21 de janeiro de 1913. Durante a representação da peça “*Le Sang Français*”, ao final do quinto ato jovens anarquistas teriam tumultuado o teatro com gritos “*A bas la Guerre!*” e “*A bas l’Armée!*”, além de lançarem objetos. Os agentes, junto a outros municipais, foram acionados e expulsaram 20 pessoas e prenderam 3 jovens: Pierre Lambert, de 17 anos nascido em Reims; Emilien Chatin, de 22 anos nascido em Paris, fotógrafo; e Fernand Pesch, de 26 anos, nascido em Paris, cortador de metais.<sup>33</sup>

Após a experiência da Comuna, e os atentados do final do século XIX, os comissariados de polícia passaram a destacar grande força policial de vigilância e inteligência para organizar a repressão aos anarquistas. O grande número de informação gerada por essa vigilância, reunida pela *Brigade de Recherches*, criou a necessidade de sínteses anuais para controle do Ministério do Interior. Em uma dessas notas de síntese, de 1913, o comissário se esforça por historicizar a evolução dos anarquistas na França.

---

<sup>33</sup> PPO BA 1499 – Menées Anarchistes.

Ao abordar os resultados dos embates de Bakunin e Marx na Internacional, e falar sobre o final da década de 1870, aponta para o surgimento da divisão do movimento entre individualistas e anarquistas-comunistas por autodenominação dos próprios anarquistas:

Note-se que àquela época os anarquistas chamavam a si mesmos como socialistas anti-autoritários ou anarquistas coletivistas. Eles repelem a qualificação de comunistas porque, tomado como preferência por Karl Marx e os socialistas da escola alemã, ela implica concepções estatistas às quais são hostis. Foi apenas em 1880 que, pela proposição de Kropotkine, eles abandonam o epíteto de *Coletivistas* pelo de comunistas.<sup>34</sup>

O comissário continua a descrever o histórico do movimento anarquista, dando mais destaque à atuação daqueles que eram “coletivistas” e que viriam a se denominar “comunistas”, especialmente pelo uso da propaganda escrita, como Jean Grave e o *Les Temps Nouveaux*, Sébastien Faure e o *Le Libertaire*, e Émile Pouget e o *Le Père Peinard*. Ao descrever os individualistas, adota tom mais grave:

Os anarquistas individualistas são em sua maioria antigos comunistas ligados às teorias dos filósofos alemães Max STIRNER e NIETZSCHE, que talvez não tenham ainda compreendido e que, em todo caso, lhes amputaram de todo idealismo. Para eles, o indivíduo para ser livre de preconceitos que impedem sua emancipação total e, para empregar uma fórmula que lhes é cara, ‘a viver sua vida na sociedade atual’. Naturalmente, uma tal doutrina mal compreendida não produz nada além do que ela deve produzir: jovens iluminados acabam por se persuadir de que eles têm direito imediato a todas as satisfações e, para ‘viver suas vidas’, cometem, sob o pretexto de ‘recuperação do indivíduo’, delitos e algumas vezes crimes. Os membros do bando BONNOT eram adeptos das teorias individualistas. Em suma, nesses meios encontra-se mais malféitores do direito comum do que o indivíduo decidido a cometer um atentado por paixão política.

Depois de listar os principais grupos, e descrever a rotina de reuniões, o comissário conclui seu relato:

Ora, é evidente à partir dos resultados obtidos pelo monitoramento frequente exercido nos locais de reuniões, que o número de participantes é bastante variável, e que se é por vezes inferior a vinte, raramente é superior a quarenta. (...) Os individualistas se ocupam pouco da política estrito senso. Gostam de dissertar sobre tal ou tal ato governamental, mas é mais para lhes tirar uma dedução anarquista do que para lhes fazer a crítica.<sup>35</sup>

O embate entre individualistas e anarquistas-comunistas já havia marcado mais de 15 anos do movimento, e remontava à retomada do final do século XIX. Após o hiato desencadeado pelo período dos atentados, as ações anarquistas foram retomadas durante os anos de 1895 a 1900. Depois de praticamente desaparecerem em 1894, o número de periódicos anarquistas volta a aumentar, como mostrou Jean Maitron a partir

<sup>34</sup> AN F713053. Notes sur l’anarchisme. 1913.

<sup>35</sup> *Ibid.*



do número de publicações anuais. De 39 no ano de 1894, passa ao máximo de 421 publicações no período, em 1899.<sup>36</sup> Líderes do movimento como Sébastien Faure, Dhorr, Janvion, Ferrière, Broussouloux, Prost e Ernest Girault percorriam o país para difundir novamente o pensamento anarquista, e da mesma forma o ponto de vista deles sobre o caso Dreyfus, além de uma atenção nova aos sindicatos – ambiente de mobilizações que já vinha sendo ocupado por outros libertários, como Pelloutier, Griffuelhes, Pouget e Paul Delesalle, empenhados em destituir do sindicalismo a orientação socialista guesdista dominante. Apesar dessas incursões, e dos esforços por difundir o neo-malthusianismo e a educação libertária, a ação anarquista renasce nesse período absorvida pelo caso Dreyfus.<sup>37</sup>

Bouhey descreve esse momento indicando nos relatórios de polícia do período o embate entre os individualistas e comunistas, que já se firmava decisivamente no seio do movimento. A partir da pesquisa do autor, ficamos sabendo que entre 1895 e 1900 os anarquistas se ocupavam mais em atacarem-se do que a lutar contra o inimigo comum. Havia até mesmo conferências anticomunistas, entre os individualistas, que por sua vez eram expulsos pelos anarquistas-comunistas dos congressos anarquistas, como no de fevereiro de 1900 (o que viria a se repetir no congresso da FCA em agosto de 1913).

Os maiores alvos dos individualistas eram Sébastien Faure, Jean Grave e Pouget. Faure, que viria a se revelar durante o ano de 1898 como um dos principais dreyfusards no meio libertário, serviu de vetor para as lutas internas do anarquismo. Os individualistas se declaravam francamente anti-dreyfusards, pois eram anti-fauristas, e empenhavam-se em sabotar e deslegitimar as manifestações e publicações dreyfusards. Em relatório policial de março de 1899, o agente reportou esse empenho dos individualistas da seguinte forma:

No momento, é um trabalho subterrâneo que se produz no seio do partido anarquista. Os membros do grupo *Le Cri de révolte* e muitos outros companheiros fizeram uma propaganda individual ativa entre os anarquistas para destruir a influência de Sébastien Faure e constituir os elementos capazes de retomar a antiga tática anarquista [...]. Além disso, muitos companheiros decidiram que quando houver debate numa reunião sobre o caso Dreyfus, eles permanecerão neutros, ao menos uma ou duas vezes, para que esses senhores, Faure, Dhorr, etc., calem a b...<sup>38</sup>

<sup>36</sup> MAITRON, Jean. *Le mouvement anarchiste en France*. Tomo I: Des origines a 1914. Paris, Gallimard, 1975. p. 140.

<sup>37</sup> BOUHEY, Vivien. *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*. Presses Universitaires de Rennes, 2008. Pp. 354-355.

<sup>38</sup> PPo BA 1497. Rapport du 12 mars 1899. Também citado por Bouhey.

Diversos grupos individualistas se manifestavam por meio da propaganda escrita contra o posicionamento pró Dreyfus da forma como determinados anarquistas vinham fazendo. Mesmo entre os defensores de Dreyfus, como o *Les Temps Nouveaux* de Jean Grave e *L'Homme Libre* de Ernest Girault, havia a denúncia da forma com que anarquistas haviam negociado o caso Dreyfus, sem fazer propaganda anarquista, e a recusa de se unir a Faure em sua defesa do regime. O *L'Homme Libre* considerava o empenho no caso Dreyfus como uma alavanca de evolução, e mesmo de revolução, especialmente pela via do antimilitarismo que era suscitado nessa luta. Por todo esse envolvimento da militância com o caso, seja para apoiar ou para atacar os empenhados no processo, e apesar da retomada desde os atentados, a ação anarquista viu-se enfraquecida no curso desses anos de 1895 a 1900.<sup>39</sup>

A experiência do período de absorção pelo caso Dreyfus se firmou entre os militantes anarquistas. Em relatório policial de 30 de junho de 1912, intitulado “Encontro em favor de Rousset”, em que se relata o encontro realizado pelo *Comité de Défense Sociale* na noite anterior, na sala da Société des Savantes, 8, rue Danton, notamos a expressão pública dessa experiência. Dentre as cerca de 700 pessoas presentes, os oradores (dentre eles Miguel Almercyda, Charles-Ange Laisant) fazem a defesa de Émile Rousset e, um deles, o conhecido dirigente cegetista Georges Yvetot, compara o caso Dreyfus com o de Rousset, lembrando que o capitão judeu era rico, e que todos que apoiaram Dreyfus deveriam se posicionar a favor de Rousset, simples operário e soldado, e que os trabalhadores deveriam se abster diante de um caso como o de Dreyfus.<sup>40</sup>

A tônica da comparação se repete em outros documentos, como em um curioso relatório policial de primeiro de agosto de 1912, em que o próprio Sébastien Faure, tendo contemporizado suas posições após mais de dez anos, teria dito também em uma reunião do *Comité de Défense Sociale* que Dreyfus fazia parte da burguesia, que era milionário e pertencente à *Légion d'Honeurs* do exército, e que teve na ocasião uma boa defesa a seu favor. Teria afirmado, ainda, que Dreyfus queria não apenas fazer a justiça, mas também recuperar a honra e a fortuna.<sup>41</sup>

O caso Dreyfus representou não apenas a demarcação da divisão entre os individualistas e os anarquistas-comunistas, mas, também a dispersão de tendências do movimento que marcou os vinte anos anteriores a Grande Guerra. Temas como o

---

<sup>39</sup> BOUHEY, Vivien. *Op. cit.* p. 360.

<sup>40</sup> PPo BA 882 – Comité De Défense Sociale (1911-1919).

<sup>41</sup> *Ibid.*

cooperativismo, o neo-malthusianismo, a pedagogia libertária, o anti-militarismo e o sindicalismo não apenas motivavam embates internos que tomavam a energia do movimento, mas, também constituíam-se como a própria identidade dos grupos que se formaram ao longo do período.

Da luta de Daudé Bancel pelo cooperativismo de consumo, em detrimento do de produção e de crédito, passando pela pedagogia libertária de Paul Robin e Sébastien Faure, pelos essencialismos morais em torno do anti-alcoolismo e do neo-malthusianismo, pelas comunidades libertárias no entorno de Paris, ao anti-militarismo como possibilidade de unidade revolucionária no movimento, as ações se confundiam e conformavam o repertório disponível: *meetings* e conferências, que reuniam a propaganda oral e as intervenções musicais e teatrais; a imprensa libertária e a produção literária dos militantes, que reuniam a propaganda pela palavra.

Por outro lado, motivo de grandes divergências no movimento, a prática sindical dos anarquistas criou outras formas de ações, ou associações, no repertório de luta dos trabalhadores. A ação direta com sabotagens, paralisações, piquetes e, finalmente, a transformação do movimento em greve generalizada, considerada pelos anarquistas-comunistas a realização revolucionária em si, era considerada a ponta de lança dos anarquistas no movimento operário. Isso pelo menos até 1911, quando os anarquistas-comunistas sentiram a sua influência na CGT diminuir, e criaram a *Fédération Révolutionnaire Communiste* (FCR) para reagrupar anarquistas e sindicalistas revolucionários, e que em 1912 se tornaria a *Fédération Communiste Anarchiste* (FCA), principal agente na luta contra a influência do herveísmo que se acentuava no sindicalismo da CGT desde 1909.

Antigo cegetista, e um dos principais animadores da Greve Geral, Albert Togny expressa bem esse aparente paradoxo dos anarquistas-comunistas que, de dentro da FCA, atacam abertamente o sindicalismo da CGT. Em uma reunião dos sindicalistas da Chapelaria em julho de 1914, Togny praticamente conferenciou sobre sindicalismo e anarquia para as 15 pessoas presentes; afirmou ser contrário a toda forma de autoridade, dizendo que no final das contas seria isso o que um sindicato representava; e colocou-se contra a CGT, afirmando que apesar dela preconizar a revolução, não levava uma greve com firmeza até o fim, certo de que teria sido isso o que ocorrera em 1910 com a greve dos ferroviários, em que Yves Bidamant acabou preso. Diz, ainda, que os anarquistas

individualistas teriam tomado o sindicato, e que em seus egoísmos seriam refratários às teorias comunistas.<sup>42</sup>

A posição de Togny, expressada às vésperas da guerra, indicava o crescente distanciamento da CGT em relação à influência anarquista-comunista e revolucionária. Esse fenômeno vinha ocorrendo desde 1909, quando Jouhaux saiu da secretaria, dando lugar a Niel e ao reestabelecimento das ligações da CGT com o Secretariado Sindical Internacional (SSI), rompidas desde 1906, estratégia de volta ao internacionalismo na luta contra a guerra, o que favoreceu o reformismo e a reaproximação com os socialistas parlamentares. A fala de Togny foi um último suspiro, reverberação do fôlego que os anarquistas-comunistas haviam tomado quase um ano antes, ao tentarem retomar a influência sindical a partir do Congresso da FCA em agosto de 1913.

Evento chave na história do anarquismo francês, o congresso de 1913 da FCA teve um primeiro dia conturbado, com a invasão de 800 anarquistas individualistas que exigiam sua participação representada pelo famigerado anarquista individualista Mauricius. Com um turno de atraso, o sindicalismo pôde ser debatido no segundo dia do congresso. Cada grupo da Federação levou seu relatório sobre o assunto, e alguns membros também fizeram relatos por eles mesmos, como Ernest Girault que, apresentando visão mais pessimista que a de Togny, teria declarado que a ideia de greve geral havia sido abandonada e mesmo combatida pelos dirigentes sindicalistas, e que “Alguns têm medo de responsabilidades. Os reformistas matam a ação direta. As greves de solidariedade são vistas com maus olhos pelos dirigentes cegetistas.”<sup>43</sup> Tratava-se da posição da minoria mais exaltada, compartilhada por Gaudin, que completou dizendo que os anarquistas não teriam nada a fazer nos sindicatos, e que deveriam sair deles. Entretanto, a FCA sendo o lugar de encontro dos vários anarquistas sindicalistas que não se viam mais representados pela CGT, havia proposto o ponto de pauta para que a questão produzisse algum encaminhamento, no mínimo uma orientação de retomada da CGT ou reforço da ideia de Greve Geral.

Seguiram-se as falas de Pierre Martin, Masse, Goldschild, Faure, Togny, entre outros, que apontavam para o problema do funcionalismo da CGT, que teria se tornado profissão administrativa para muitos, e centralizado as decisões. Sébastien Faure daria a opinião que indicaria o teor do ponto sobre sindicalismo no manifesto divulgado ao final do congresso: “Todos os anarquistas sindicalistas devem entrar nos sindicatos. O

<sup>42</sup> PPO BA 1502. Rapport de 10 juillet 1914. “Réunion privée organisée par le groupe d'éducation et d'action syndicalistes de la Chapellerie”.

<sup>43</sup> AN F713056. Congrès Anarchiste Communiste. Paris, 15, 16 et 17 Août 1913.

verdadeiro anarquista não se deixará absorver pelo meio”. E o manifesto sintetizaria as posições da seguinte forma:

Convencido de que, se o sindicalismo não é suficiente em tudo, ele é (apesar de tudo) e continua a ser o meio mais poderoso de emancipação que possui a classe operária. Os C.R.A. (*Communistes Révolutionnaires Anarchistes*)<sup>44</sup> conclamam todos os trabalhadores a entrarem urgentemente nos Sindicatos filiados a CGT. Convidam seus amigos a tomar uma parte cada vez mais ativa na vida sindical, a fim de atizar a chama revolucionária e de propagar o espírito da revolta. Os aconselham a lutar, lá, pelo aumento constante dos salários, pela redução progressiva das horas de trabalho, por uma organização cada vez mais sã e forte do organismo operário; mas eles os lembram de que essas realizações não são o linho do sindicalismo, e que se deve considerá-las apenas como conquistas morais e de melhorias provisórias e de espera, obtidas pela ação direta e pressão violenta dos assalariados sobre o Patronato; elas constituem, sobretudo, uma ginástica revolucionária indispensável, e são destinadas a fazer estourar, aos olhos de todos, por sua própria insuficiência, a necessidade de uma Revolução profunda, integral, liberando o mundo do Trabalho.

Em seguida, reforça o ideário em torno da Greve Geral:

O Congresso afirma o valor revolucionário da Greve Geral, violenta, de curta duração. Expropriadora. Em todas as circunstâncias, em todos os meios e, sobretudo, no seio das organizações operárias, os anarquistas esforçar-se-ão a preparar os espíritos, a provocar as vontades, organizar os elementos, assegurar o sucesso.<sup>45</sup>

Além do reforço da ideia em torno da Greve Geral, o manifesto se posicionava a respeito de cada tema caro ao anarquismo naquele momento e, com isso, apresentava a perspectiva de união e certa coesão para o movimento. Os pontos, além da Greve Geral, diziam respeito ao antiparlamentarismo, ao antimilitarismo, e à condenação ao individualismo e ao ilegalismo, com alusão ao bando Bonnot. Por fim, tanto o relato do congresso quanto o manifesto tornam pública a decisão de dissolução da FCA, a ser substituída pela *Fédération Communiste Anarchiste Révolutionnaire de Langue Française* (FCRA ou FCAR), criada com o objetivo de dar unidade e representação internacional ao anarquismo francês, mas com o respeito à “independência dos indivíduos no seio do grupo, e a autonomia dos grupos no seio da Federação”.<sup>46</sup>

Conscientes de que haviam perdido a influência mais efetiva que já haviam exercido no movimento operário, a da prática do sindicalismo revolucionário, os anarquistas-comunistas procuraram não apenas se desvencilharem dos embates com os individualistas, mas, também e efetivamente, a se unirem para retomar o contato com a

<sup>44</sup> Termo utilizado pelo manifesto para denominar os militantes da FCAR, criada no congresso.

<sup>45</sup> AN F713056. Congrès Anarchiste Communiste. Paris, 15, 16 et 17 Août 1913.

<sup>46</sup> *Ibid.*

base trabalhadora. Maitron destaca, nesse sentido, que foi só com a criação da FCAR que, às vésperas da guerra, o movimento anarquista conseguiu se organizar.<sup>47</sup> O sindicalismo revolucionário havia se tornado parte importante do repertório de ação do movimento operário, que não poderia ser simplesmente deixado de lado.

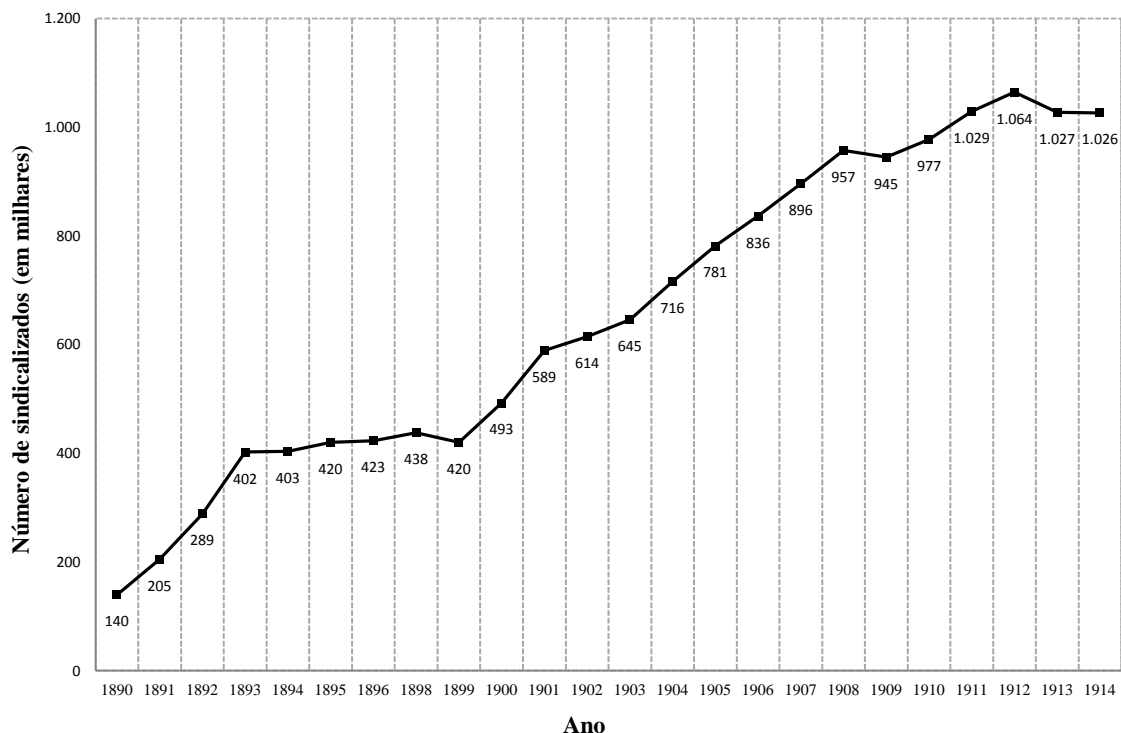
### **3. De volta a CGT revolucionária: o Sindicalismo de Ação Direta e a Greve Geral**

A esquerda na III República se viu impelida a criar novas formas de ação, adequadas ao novo contexto político e econômico. Entre as principais formas de luta que compuseram o repertório de ação dos movimentos sociais no período, esteve o sindicalismo, principal mobilização em torno das relações de trabalho. A CGT, um dos principais atores nesse campo, surgiu em 1895 para se constituir como alternativa que fosse mais radical ao Bloco de esquerda – bloco cuja mobilização que, mesmo tendo conquistado ganhos no campo jurídico, era considerada insuficiente para a luta pela emancipação do trabalhador. A CGT deveria, ainda, superar o potencial de agrupamento dos sindicalizados das Bolsas de Trabalho e unificar o sindicalismo em um movimento nacional.

Seis anos após a lei Waldeck-Rousseau de 1884, a partir dos números do anuário estatístico do *Ministère du Travail et de la Prévoyance Sociale* contamos em todo o território francês cerca de 140 mil trabalhadores sindicalizados. No ano de criação da CGT, já eram 420 mil, mas o número de Bolsas de trabalho existentes era somente 34, e o de Uniões Sindicais um pouco maior, mas, apenas 79, que juntas estavam à disposição dos sindicalizados com os objetivos de prestar serviços e articular a luta dos trabalhadores (ver gráfico 1).

---

<sup>47</sup> MAITRON, Jean. 1975. p. 451.



**Gráfico 1:** *Número de Trabalhadores Sindicalizados na França (1890-1914).*<sup>48</sup>

Entretanto, a ação e o alcance da CGT foram incipientes nos primeiros anos. O crescimento das cotizações foi constante, mas lento. Se por um lado, o número de sindicalizados declarados crescia na França, retrato do gradual crescimento industrial, a CGT mantinha um número reduzido de efetivos, de apenas cerca de 300 mil em 1906, enquanto eram contabilizados 836 mil trabalhadores sindicalizados no mesmo ano.

Foi apenas a partir do Congresso de Amiens, nesse mesmo ano de 1906, que tanto a relevância institucional quanto a orientação e a ação da CGT passaram a se afirmar francamente no campo da radicalidade. Seus dirigentes se viram convencidos da superioridade do projeto sindical pelo vetor de uma estratégia de estrita autonomia dos trabalhadores, inaugurando a forma organizada do sindicalismo de ação direta e revolucionária:

A CGT agrupa – fora das escolas políticas – todos os trabalhadores conscientes da luta a ser empenhada pelo desaparecimento do assalariado e do patronato. O Congresso considera que essa declaração é um reconhecimento da luta de classe que opõe, sobre o terreno econômico, os trabalhadores em revolta contra todas as formas de exploração e de opressão, tanto materiais quanto morais, aplicadas pela classe capitalista contra a classe

<sup>48</sup> Números do *Ministère du Travail et de la Prévoyance Sociale. Annuaire statistique*. Volumes de 1901 à 1914. Os números correspondem aos efetivos declarados, não incluem sindicatos mistos (normalmente organizados pela Igreja Católica) e agrícolas, e incluem todo o território colonial.

trabalhadora. O Congresso precisa essa afirmação teórica pelos seguintes pontos: no trabalho diário de reivindicação, o sindicalismo busca a coordenação dos esforços dos trabalhadores pelo aumento de seu bem-estar, pela conquista de melhorias imediatas, tais como a diminuição das horas de trabalho, o aumento dos salários, etc. Mas essa tarefa é apenas um lado do trabalho do sindicalismo; ele prepara a emancipação integral, que só pode ser realizada pela destituição do capitalismo; defende como meio de ação a greve geral, e considera que o sindicato, hoje agrupamento de resistência, será no futuro o agrupamento da produção e da repartição, base da reorganização social.<sup>49</sup>

O sindicalismo de ação direta liga a necessidade imediata de defesa do trabalhador, independente do estado, à perspectiva de uma greve geral que transformaria o sindicato em célula elementar da nova sociedade livre da exploração, pela supressão simultânea do assalariado e do patronato. Essa perspectiva era a resposta da ala radical do movimento operário ao socialismo parlamentar da SFIO, ambiente político onde a integração ao sistema representativo se traduzia em um vanguardismo com maior presença de intelectuais na direção, composta principalmente por professores, jornalistas e profissionais liberais. Em nota de síntese do movimento anarquista, um comissário de polícia assim relata essa transformação no sindicalismo:

Esse domínio sobre o sindicalismo teve por resultado sua mudança total de tendências. De reformista que ele era, tornou-se revolucionário, colocando o comunismo libertário como objetivo final dos esforços do proletariado. Em suma, é a ferramenta adotada pelo anarquismo comunista para continuar seu trabalho de desorganização social.<sup>50</sup>

O sindicalismo se apresentava como o autêntico “partido operário” da ação direta. Críticos à democracia e ao sufrágio universal, suas origens libertárias se firmaram na hostilidade ao Estado inspiradas na leitura de Georges Sorel. Ancorada em uma cultura operária, sua estratégia dispensava as classes médias. A ação direta e a greve geral foram modalidades que se enraizaram na dinâmica dos movimentos sociais franceses no pré Guerra. O secretário da CGT à época do Congresso de Amiens, Victor Griffuelhes, afirmava que com a ação direta o operário criaria a sua própria luta, e seria ele quem a conduziria, sem se reportar a outros, podendo assim se libertar. A ideia de *minorias conscientes* impulsiona esse ideal e, na prática diária, a ação direta empreendida pelos sindicalistas revolucionários levaria a um grau de potência superior,

<sup>49</sup> Congrès de la Charte d’Amiens (1906). XVe Congrès national corporatif (IXe de la Confédération) et Conférence des bourses du travail : tenus à Amiens du 8 au 16 octobre 1906 : compte-rendu des travaux / Confédération générale du travail. 1906. Amiens, Imprimerie du Progrès de la Somme, 1907. Para comentários sobre a carta, ver: JULLIARD, Jacques. *La charte d’Amiens, cent ans après. Texte, contexte, Interprétations*. Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle 2006/1 (n° 24), p. 5-40; LINDENBERG, Daniel. *Le mythe de la charte d’Amiens*. Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle 2006/1 (n° 24), p. 41-55.

<sup>50</sup> AN F713053. L’Anarchie. 1913.



anunciando a greve geral, momento em que arrastaria as massas e apontaria para a própria revolução social.<sup>51</sup> Foi nesses termos que se qualificou o sindicalismo de ação direta, ou revolucionário, termos mais precisos que “anarco-sindicalismo” – que define apenas a orientação política de alguns dos dirigentes cegetistas – para denominar o movimento sindical francês nesse período.

Efetivamente, o contorno da classe trabalhadora na França não correspondia bem a um esquema economicista. O país que, em 1906, tinha 39 milhões de habitantes, dos quais 20,4% são ativos, sendo apenas 12 milhões os assalariados. 7,3 milhões de trabalhadores formam o principal grupo, mas com grande variedade, sendo entre 2,7 e 3 milhões os trabalhadores rurais, dos quais a heterogeneidade e a relação com a propriedade tornam imprecisos os critérios modernos de pertencimento ao grupo assalariado; os outros 3,4 milhões, de operários da indústria, correspondem apenas às grandes fábricas, sendo que 30% deles não se enquadravam no campo de assalariados, mesmo que fizessem parte de atividades que caracterizassem o assalariamento. Além disso, os trabalhadores ocasionais, de temporada ou sazonais, entre os quais era necessária a ação de reivindicar, dependiam de sua capacidade de se mobilizarem rapidamente, e por isso eram mais receptivos às práticas e discursos da ação direta do que os outros. Essa diversidade foi o terreno no qual o sindicalismo revolucionário estabeleceu suas raízes.<sup>52</sup>

A Grande Depressão proporcionou larga adesão dos trabalhadores à República. As poucas compensações oferecidas eram bem acolhidas, frente à crise. Ainda assim, passado o fenômeno boulangista, a questão da revolução social se apresentou novamente e, com ela, a greve geral. A questão da greve geral não era nova. Vinha sendo discutida desde pelo menos a Revolução, quando Sylvain Maréchal a descreveu como a forma possível de mobilização em comum no mundo. Em 1832, em Outre-Manche, o sindicalista William Benbow preconizou a paralisação do trabalho durante um mês, o “mês sagrado” e a proclamação dos direitos e liberdades do povo. Na década de 1860, a AIT também discutiu a questão. O debate chegou a um termo, com a influência estrangeira, em especial com a luta dos trabalhadores norte-americanos pelas oito horas, tornando-se objeto principal do 1º de maio em reunião do congresso internacional socialista. O dia deveria ser de paralisação, na luta pelas oito horas e por

---

<sup>51</sup> Para as influências de Sorel no antiestatismo, postura crítica diante a democracia liberal e a ideia de minorias conscientes na base do sindicalismo revolucionário, ver: DREYFUS, 1995. p. 47; GERVASONI, Marco. *L'invention du syndicalisme révolutionnaire en France (1903-1907)*. Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle 2006/1 (nº 24), p. 57-71. pp. 57-59.

<sup>52</sup> PIGENET, Michel. 2012, pp. 284-286.

deliberações diversas. Em 1890, o congresso internacional dos sindicatos de mineiros tomou a questão da greve como pauta principal, categoria que cessou o trabalho em todas as minas. Aos poucos, os militantes revolucionários avançavam com a ideia de uma greve interprofissional, preferível à insurreição armada. A questão se tornou central na formação da Federação das Bolsas de Trabalho e na Federação Nacional dos Sindicatos.

A greve geral abalou as certezas guesdistas sobre a primazia do político e do partido, que estava baseada na ideia marxista da tomada de uma ação decisiva apenas com a certeza da consciência e organização dos trabalhadores, o que desprezava a greve. Essa oposição favoreceu uma larga coalizão de militantes de diversas orientações, decididos a livrarem a Federação Nacional dos Sindicatos da tutela do POF (Guesde). A ação principal nesse sentido se deu em 1892, com a redação de *La Révolution par la greve générale* por Fernand Pelloutier e Aristide Briand.

Um comitê foi nomeado em 1893 a fim de popularizar a ideia da greve geral, com os nomes de Briand, Pelloutier, Henri Girard (que mais tarde seria descoberto como informante policial), Émile Pouget, Paul Delesalle e Georges Yvetot. O grupo produziu opúsculos com o título de *Greve Geral*, entre 1893 e 1900, a fim de convencer acerca da pertinência estratégica dessa modalidade de ação. Levada a cabo na França principalmente pela CGT entre 1906 e 1914, a greve geral também foi experimentada em outros países, mas sempre dentro da legalidade e sem grande influência entre os militantes franceses.<sup>53</sup>

No espírito de seus partidários, a ação direta e a greve geral constituíram uma alternativa ao sistema representativo e ao sufrágio universal. A suspeição sobre as tentativas do estado em institucionalizar o sindicato se mostrou como forma de afirmação do domínio do patronato e do produtor, assim como sobre a legislação social concedida, integrativa e reformista. Tais desconfiças se confirmaram com a eleição do socialista Milerand, que se integrou a um “governo burguês”.

Do ponto de vista teórico, as bases do sindicalismo revolucionário se firmam com o texto *Syndicalisme Révolutionnaire* de Hubert Lagardelle para a revista *Le Mouvement Socialiste* em 1904. Nele, o autor estabelece as diretrizes da estratégia da

---

<sup>53</sup> PIGENET, Michel. *Action directe et grève générale*. In : PIGENET; TARTAKOWSKI (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012. 283-293. p. 287.

greve geral que a direção da CGT, tendo à frente Griffuelhes e Pouget, colocariam na ordem do dia com a vitória no congresso de Bourges.<sup>54</sup>

Conforme Pigenet indica, a popularização desse tipo de sindicalismo nasceu da própria experiência, que pode ser exemplificada pelas greves de Vierzon, ocorridas numa sequência total de dezessete entre 1886 e 1887, afetando cada vez mais a totalidade das atividades locais. Uma delas, que durou 342 dias, cristalizou as solidariedades em todo o país e deu a reputação de *ville rouge* a Vierzon, pela aglomeração que produziu.<sup>55</sup>

Michele Perrot, no mesmo sentido, já havia apresentado a prática da greve como a própria expressão do movimento operário na sua tese de doutoramento defendida em 1971 e lançada como livro em 1974, com o título *Les Ouvriers en Grève*. Para a autora, a partir da extensa pesquisa acerca das greves entre 1871 e 1890, a ideia estruturalista de que o movimento operário seria a forma com que a classe operária exercia sua organização, por meio de um sistema de associações, do partido, da confederação sindical, das cooperativas, não correspondia à realidade dos trabalhadores. Seria necessário se voltar a outros horizontes interpretativos, também baseados nas experiências em si, nos próprios trabalhadores, mais do que na classe ou no movimento enquanto estruturas, ou admitir o movimento em seu sentido concreto, e não abstrato. Para a autora, o movimento para os trabalhadores em regime de exploração capitalista é, por excelência, a greve.<sup>56</sup>

Desde antes do final do século XIX que as greves, mais frequentes e massivas, se disciplinavam e ganhavam em eficácia, evolução com a qual concorreram os sindicatos, eles mesmos em expansão como vimos anteriormente. O limiar de 100 mil sindicalizados foi ultrapassado na segunda metade dos anos 1880 e, em 1895, ultrapassou os 400 mil, total que dobrou onze anos mais tarde, como pudemos ver no Gráfico 1. O número de um milhão se aproximou nas vésperas da Grande Guerra. Índice de combatividade, o movimento de greves dependia também de flutuações de conjunturas econômicas e políticas, o que justifica variações bruscas no número de greves levadas a cabo pelos trabalhadores entre 1890 e 1914.

---

<sup>54</sup> GERVASONI, Marco. *Op. Cit.* p. 57.

<sup>55</sup> PIGENET, 2012. p. 283.

<sup>56</sup> PERROT, Michelle. *Grèves, grévistes et conjoncture. Vieux problème, travaux neufs*. In : Le Mouvement social. Production Industrielle, Salaires, Réactions et Représentations Ouvrières. Num. 63. 1968. p. 124. Cf. : PERROT, Michelle. *Les ouvriers en grève. France 1871-1890*. 2 volumes. Paris-La Haye, Mouton. Coll Civilisations et Sociétés, 1974.

Dentre as greves que marcaram o período, algumas se destacaram pela duração, outras pela amplitude, e muitas pela repressão violenta. As demandas mais comuns eram as relacionadas às questões trabalhistas práticas, principalmente salariais e pela redução do tempo de trabalho para oito horas. Reagia-se, também, contra a tendência de muitos empregadores em reduzir as remunerações a cada dificuldade econômica, sem que fossem aumentadas após a resolução das dificuldades. O preço da peça paga aos tecelões de Saint-Etienne, por exemplo, caiu de 6 para 2 fr. no final do século XIX.<sup>57</sup>

De 21 de dezembro de 1894 a 15 de fevereiro de 1895, oito mil tecelões de Roanne entraram em greve por um aumento no preço pago por peças. Os patrões se recusaram a negociar com os delegados dos sindicatos, e os aumentos conquistados foram baixos. Em 1900, estivadores, condutores de charrete, mecânicos e motoristas dos portos de Marseille, Le Havre e Dunckerke pediram a jornada de oito horas e o aumento dos salários, sendo reprimidos pelas forças policiais. O mesmo ocorreu em outros portos como Lorient e Brest durante todo o ano de 1904, mas sem resultados.

Em 1902, ano em que foi atingido o máximo de dias parados no período (21 em média, para um total de 515 greves), ocorreu a primeira greve geral dos mineiros. Apesar da dificuldade de entrarem em acordo, os sindicatos regionais lançaram a greve pedindo a jornada de oito horas, salário mínimo, aposentadoria de 2 fr. por dia após 25 anos de serviço. Alguns aumentos foram conquistados, e as companhias aceitaram estabelecer uma folha de pagamento; o trabalho foi retomado, mas 215 trabalhadores foram condenados por “impedirem a liberdade de trabalho”, sendo 115 deles em Pas-de-Calais.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> BRON, Jean. 1970, p. 88.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 90.

ANO	NÚMERO DE GREVES				NÚMERO DE GREVISTAS	NÚMERO DE DIAS PARADOS*	
	TOTAL	NO CASO DE			TOTAL	ACUMULADO POR TRABALHADOR	MÉDIA POR GREVE
		Êxito	Negociação	Fracasso			
1890	313	(a) 82	64	101	(b) 118.941	1.340.000	11
1891	267	(a) 91	67	106	(c) 108.944	1.717.200	16
1892	261	(a) 56	80	118	(d) 48.538	917.690	19
1893	634	158	206	270	170.123	3.174.850	18
1894	391	84	129	178	54.576	1.062.480	18
1895	405	100	117	188	45.801	617.469	12
1896	476	117	122	237	49.831	644.168	10
1897	356	68	122	166	68.875	780.944	10
1898	368	75	123	170	82.065	1.216.306	13
1899	739	180	282	277	176.772	3.550.734	14
1900	902	205	360	337	222.714	3.760.577	11
1901	523	114	195	214	111.414	1.862.050	15
1902	515	111	184	217	212.704	4.675.081	21
1903	567	122	222	223	123.151	2.441.944	18
1904	1.026	297	394	335	271.097	3.934.884	11
1905	830	184	361	285	177.666	2.746.684	14
1906	1.309	278	539	492	438.466	9.438.594	19
1907	1.275	263	490	522	197.492	3.562.220	15
1908	1.073	185	324	564	99.042	1.752.025	15
1909	1.025	217	385	423	167.492	3.559.880	20
1910	1.502	307	598	597	281.425	4.830.041	12
1911	1.471	261	529	681	230.646	4.096.393	16
1912	1.116	193	382	541	267.627	2.318.459	8
1913	1.073	183	371	519	220.408	2.223.781	10
1914	672	129	217	326	160.566	2.187.271	12

\* Média por greve calculada com base apenas nos trabalhadores grevistas.

**Tabela 1:** Resultados de Greves no período 1890-1914.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Números do *Ministère du Travail et de la Prévoyance Sociale*. (a) 307 resultados conhecidos para 1890; 264 para 1891; 254 para 1892. (b) Número conhecido para 305 greves. (c) Número conhecido para 265 greves. (d) Número conhecido para 253 greves.

Em abril de 1906, às vésperas do Congresso de Amiens, foram deflagradas diversas mobilizações combativas, chegando a gerar um clima de pânico em Paris, onde se temia mesmo uma revolução. Foi deflagrada uma greve dos subagentes dos *Postes, Télégraphes et Téléphones*, ou PTT, em Paris, de 11 a 20 de abril, sem resultados positivos e com a remoção de 300 agentes; no dia 10 de março, a catástrofe de Courrières que fez mais de 1100 mortos, deu origem a várias greves, sempre reprimidas por soldados, sendo uma delas com o número de 20 mil soldados para 40 mil grevistas; o mesmo ocorreu com o primeiro de maio, em que o governo se antecipou e prendeu dirigentes sindicais no 30 de abril. Também em 1906, houve a greve geral dos carpinteiros a partir de Chambéry e Grenoble, onde foram presos 27 militantes, com ocupação da cidade pelo exército. Os movimentos continuaram durante o ano, mas quase sempre sem sucesso, sendo apenas o dos tipógrafos bem sucedido, em que obtiveram uma jornada de nove horas.<sup>60</sup>

A partir de 1906, as greves tenderam a se generalizar enquanto repertório de luta. Em 1907, greve dos eletricitistas, com 2 mortos e 30 feridos em Raon-l'Etape; em 1908, a partir das lutas dos trabalhadores da construção civil que se arrastava desde 1906 por redução da jornada de trabalho para dez horas, aumento de salário e reconhecimento dos sindicatos, resultou em uma manifestação com o saldo de 4 mortos e vários feridos em Villeneuve-Saint-Georges, e os dirigentes da CGT, Griffuelhes, Pouget e Yvetot foram presos; em 1910 os ferroviários, tendo Yves Bidamant entre seus líderes, lançaram a primeira greve geral da categoria, parando a rede do Norte e depois se propagando pelo país. Yves Bidamant foi preso na ocasião, e o movimento conquistou um pequeno aumento salarial. Os movimentos se seguiram, em 1911 com motoristas de taxis em Paris, e em 1912 os estivadores novamente.<sup>61</sup>

Entre os dados das greves, possivelmente o principal ponto a se observar seja o número de dias parados por greve, o que nos dá a informação da intensidade média das greves. Na França, esse número é calculado pela média entre o acumulado de cada trabalhador nas indústrias atingidas pela greve e o total de grevistas no ano. Entretanto, os dados dos volumes de 1890 a 1914 do *Annuaire de Statistique Générale* não trazem a distinção entre número de dias parados por trabalhador grevista e não grevista, dados obtidos em outra publicação do Ministère du Travail, o *Statistique des grèves et des*

---

<sup>60</sup> BRON, Jean. 1970, p. 91.

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 129-130.

*recours à la conciliation et à l'Arbitrage*. Na tabela 1, inserimos os dados totais de dias parados acumulados, enquanto a média por greve foi calculada com base apenas nos trabalhadores grevistas.

Michelle Perrot, no artigo *Grèves, grévistes et conjoncture*, de 1968, para o número 63 da revista *Le Mouvement Social*, ao falar sobre a origem e a organização desses boletins e anuários estatísticos, que constituíam sua pesquisa de doutoramento que estava em andamento, comenta alguns desses aspectos da duração da greve. Trata-se de um comentário sobre outra tese publicada à época, de Edgard Andréani, a respeito das greves no período que nos interessa, de 1890 a 1914, diferente do período da tese da historiadora, de 1871 a 1890. Perrot faz críticas ao autor, sobretudo relacionadas ao uso da estatística baseada nos dados de curta duração, combinado com o uso de dados conjunturais da economia para entender as greves, e defende o uso da longa duração como metodologia mais adequada para compreender o fenômeno das greves na França. Para a autora, o recorte estatístico deve remontar pelo menos ao ano de 1864, quando foi assinada a lei que autorizava as greves:

Para tomar uma medida mais extensa, somemos, aos vinte e quatro anos observados por Andréani, os vinte e seis precedentes: 1864-1890. 1864 tem a vantagem de ser uma data inicial válida. Com efeito, a lei de 1864 não ratificou tão somente uma situação de fato: liberando os conflitos do trabalho dos obstáculos bem reais que entravavam o seu desenvolvimento, ela criou verdadeiramente as condições modernas da greve, que de delito tornou-se normal. O jurídico nem sempre é esse vagão de cauda dos acontecimentos, tal como os historiadores por vezes veem; se são leis normatizantes, são antecipatórias; sem dúvida a lei de 1864 não poderia ter pretendido tal alcance, mas, seu peso é certo. Livre de contrariedades penais após 1864, a greve dá o seu salto.<sup>62</sup>

A autora afirma que o espaço jurídico dos cinquenta anos anteriores a 1914 é que identifica o movimento das greves. O recorte mostra que todas as curvas (número de greves, de grevistas, de dias parados) e mesmo o de médias variáveis, são de um crescimento considerável e inegável para as diversas medidas. Se compararmos as médias variáveis dos anos situados nos extremos, por exemplo, 1866 e 1911, observamos crescimento de 166%, uma média de 36% por ano; e crescimento de 925% do número de grevistas, média de 20% por ano; e de 1872 a 1911, o crescimento do número de dias parados é de 2.858%, em média 62% por ano. Em 1866, havia um grevista para cada 186 pessoas ativas na indústria, sendo um grevista para 121 trabalhadores da indústria; enquanto que, em 1906, são respectivamente um por 26, e

<sup>62</sup> PERROT, Michelle. 1968. p. 113.

um por 16. Perrot destaca que esta última relação revela bem o quanto a greve se tornou familiar ao mundo operário.

De uma ponta a outra do período, a tendência é de diminuição da amplitude média das greves, especialmente após 1870, que possui o máximo absoluto de amplitude, de 760 grevistas em média por greve, enquanto que o mínimo está em 1908, de 92 grevistas por greve. Perrot conclui com esses dados que, o que se multiplica são as pequenas greves, enquanto, por outro lado, elas se prolongavam: mínimo de 6,3 dias em 1875, e máximo de 21,9 (para os dados que apuramos, contando apenas grevistas, 21 redondos) em 1902. Sobre essa relação, a conclusão da autora é interessante:

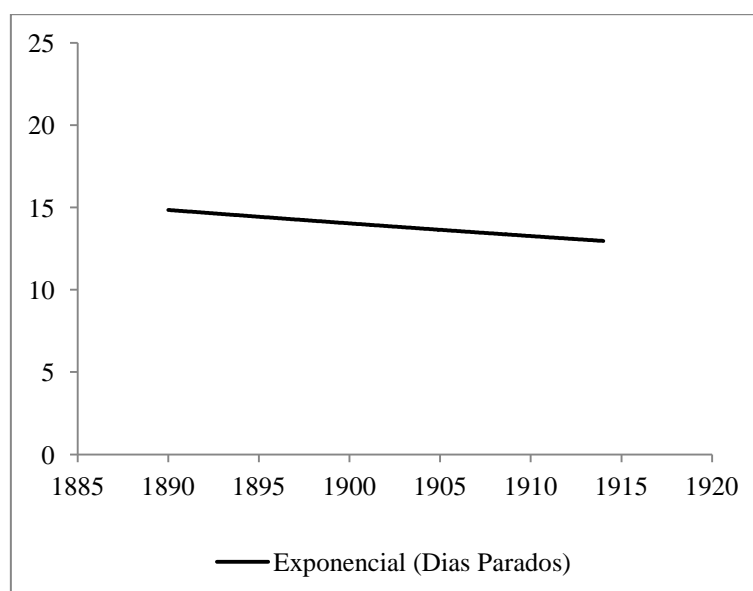
Diminuição da amplitude e aumento da duração antes de 1914 têm um significado. A primeira mostra que não há concentração (como hoje), mas, ao contrário, difusão, disseminação, vulgarização da greve. O segundo sugere um enfrentamento cada vez mais duro das partes presentes, uma resistência crescente tanto de uma parte quanto de outra. Esses fatos têm sua importância para a compreensão do crescimento das greves, e os limites que se manifestam já no começo do século XX.<sup>63</sup>

Os limites a que a autora se refere são os das resistências por parte do patronato, e do estado com as repressões aos movimentos. A autora considera os dados apenas até o ano de 1911, excluindo os demais até 1914. Entretanto, nesses três anos restantes, os números se invertem em relação às tendências apontadas pela historiadora. Os motivos para a exclusão são justificáveis: as forças políticas na França iniciam um processo de mobilização que resultariam em mudanças decisivas, suspendendo momentaneamente a ação grevista como principal mobilização coletiva. Entretanto, as greves continuam a acontecer e, de toda forma, se considerarmos o período de 1890 a 1914, que fecham o recorte das mobilizações coletivas da primeira fase da III República, a curva de tendência dos dias parados por greve aponta para um decaimento, ainda que pouco acentuado.

---

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 114.





**Gráfico 2:** Linha de Tendência Exponencial do Número de Dias Parados (1890-1914)<sup>64</sup>

Ainda que a curva seja pouco acentuada, ela diz respeito a uma tendência concreta, já que os demais dados, variáveis médias e curvas, como as de número de greve e de grevistas, se mantiveram constantes até 1913, caindo apenas em 1914 de 1.073 para 672 greves, e de 220 mil para 160 mil grevistas. Se excluirmos, então, o ano de 1914, a curva de dias parados se mantém descendente, sendo até mais acentuada, uma vez que a média de 1914 (12 dias por greve) é ainda um pouco maior que as de 1913 e 1912, respectivamente 10 e 8 dias. Como, então, encarar esses dados, não se excluindo os anos de 1912 a 1914, que resultam nessa curva do gráfico 2? Alguns pontos em relação a essa curva podem ser levantados, e não têm o objetivo de apontar para uma hipótese oposta a de Perrot, mas tão somente apontar possibilidades alternativas que possam se somar à tese da historiadora.

Vejamos pelo lado do percurso histórico da formação dos sindicatos, esses atores que tiveram o papel cada vez maior de catalisar as greves no período que tratamos. Também numa perspectiva de longa duração, e observando as relações entre o Estado e os sindicatos, o historiador Michel Dreyfus, em um dos principais estudos sobre a CGT, *Histoire de la C.G.T.*, atenta ao fato de que o conjunto das experiências que levaram à expansão do sindicalismo na França constituiu-se de maneira diversa. Enquanto os demais países europeus tiveram suas origens sindicais majoritariamente nas demandas operárias, a tradição mutualista na França – que remontava à *mutualité*

<sup>64</sup> Números do *Ministère du Travail et de la Prévoyance Sociale. Annuaire statistique*. Volumes de 1901 à 1914.

*impériale*, política adotada por Napoleão III em 1852 – e o caráter misto das *chambres syndicales*, que reuniam harmonicamente trabalhadores e patrões até 1870, foram as formas ulteriores da organização sindical na França.<sup>65</sup>

Tardiamente autorizado pela lei de 1884, o sindicalismo francês não pôde pretender controlar o mutualismo iniciado sem ele, e nunca esteve pronto para oferecer a seus aderentes serviços comparáveis aos que propunham seus homólogos estrangeiros. Paralelamente a essa evolução, somou-se o resultado do insucesso da investida dos anarquistas individualistas com a prática da propaganda pelo fato. Isolados pela repressão e pelo descrédito popular, os anarquistas-comunistas se lançaram à prática sindical, fazendo frente aos guesdistas, já que esses últimos defendiam a solução parlamentar tendo a CGT apenas como ferramenta de conscientização, e não de ação direta.

A partir dessa reflexão, Michel Dreyfus defende a tese, com a qual Pigenet concorda, de que a CGT de 1906, surgida dos embates no seio da esquerda e nas vagas grevistas daquele ano, resultaram sim em um sindicalismo revolucionário, mas que não teve uma identidade unânime de adesão à ação direta e à Greve Geral entre todos os seus membros. Tal identidade emanava de sua direção, e não da base, que era em sua maioria reformista, e que assim o sindicalismo da CGT estava “longe das massas, apesar de seguro de si”.<sup>66</sup>

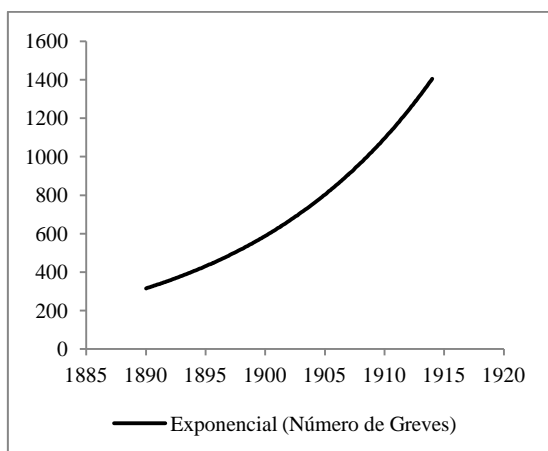
As greves, que se encontravam na ponta da luta, apesar de desenvolverem a capacidade de serem eficazes, não logravam necessariamente êxito nesse período de sindicalismo revolucionário. Se reconhecermos a factibilidade dos números do Ministério do Trabalho – ainda que existam inúmeras falhas na série, por exemplo, quanto à distinção entre “reivindicação” e “causas” da greve em si, como destaca Michelle Perrot – percebemos uma relação aparentemente paradoxal a partir do dado de aumento no número de greves desde 1890, frente às outras informações dispostas na tabela de resultados de greves. A forma mais adequada para medir esse tipo de relação, mas apenas a título de isolar um coeficiente dentre vários que envolvem as circunstâncias da greve, é a tendência exponencial. Ao observarmos os gráficos 3 e 4, o que fica perceptível desse período, além do aumento da linha de tendência exponencial das greves, é a sobreposição da linha de fracasso delas, seguida de perto pela das greves

---

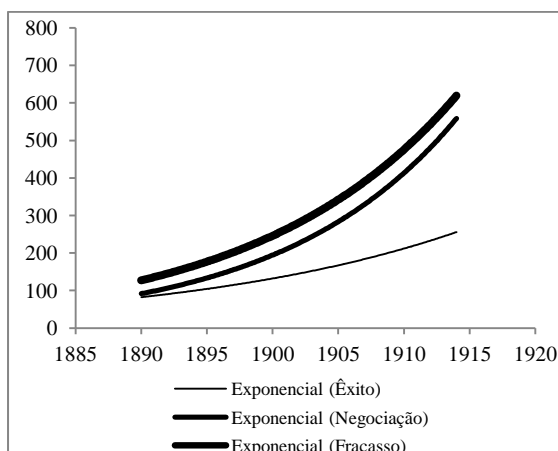
<sup>65</sup> DREYFUS, 1995, pp. 15-43.

<sup>66</sup> *Ibid.* pp. 37-76.

negociadas, enquanto a linha que corresponde ao êxito tem curva muito menos acentuada.



**Gráfico 3:** *Linha de Tendência Exponencial do Número de Greves*



**Gráfico 4:** *Linhas de Tendência Exponencial dos Casos de Êxito, Negociação e Fracasso das Greves*<sup>67</sup>

É possível, também, destacar a tendência à negociação, que em certos casos era empreendida pelo sindicato, e em outros apenas pelo comitê de greve, uma vez que várias empresas se recusavam a reconhecer o sindicato. A tendência à mobilização pela via do sindicato desde 1884 que, de toda forma, era crescentemente a referência institucional de organização das greves, também pôde ser percebida como uma força de ordem, mais pela previsibilidade que suas ações desenvolveram nas relações entre empresas e trabalhadores, do que pela disposição dos sindicatos em negociar ou serem passivos. Isso explicaria o porquê de, mesmo a CGT tendo sido zelosa por sua ideologia de ação direta e revolucionária, não ter obtido êxito em frear o desenvolvimento do caráter do sindicalismo enquanto fator de estabilidade desse sistema de relações de trabalho, especialmente após a saída de Jouhaux em 1909. Constituíam-se na República a ideia de que a inexistência de um interlocutor capaz de falar pelos assalariados, tal como estava pressuposto na tática da ação direta com a Greve Geral, poderia ser algo que não interessaria nem ao Estado e nem às empresas.

Quanto a esta questão, o número de anarquistas ligados ou não à CGT insatisfeitos com a conduta dos dirigentes da Confederação era grande. O exemplo do segundo dia de discussões do Congresso de agosto de 1913 da FCA, tratado no item anterior, foi notório: Ernest Girault, conhecido militante sindicalista e pela luta anti-

<sup>67</sup> Gráficos 3 e 4: Números do *Ministère du Travail et de la Prévoyance Sociale. Annuaire statistique*. Volumes de 1901 à 1914.

militarista, colaborador do *Le Libertaire* de Sébastien Faure, da mesma forma que Togny e outros, posicionou-se duramente, declarando que a ideia de greve geral havia sido abandonada, e mesmo combatida pelos dirigentes sindicalistas.<sup>68</sup> Pierre Martin, declarando que tinha 35 anos de sindicalismo, e que o sindicato era um organismo temporário entre os indivíduos de tendências diversas, viria a defender indiretamente a CGT dizendo que a ação direta é da essência do anarquismo, e que para educar o sindicato nesse sentido os anarquistas deveriam entrar nele.

Paralelamente, a luta antimilitar uniu a orientação da CGT revolucionária à nova orientação da SFIO ligada a Jean Allemane e Edouard Vaillant, que genericamente reconheciam a possibilidade do uso da Greve Geral como via possível para a revolução em caso de guerra. Ainda assim, Jean Jaurés se manteve inflexível quanto à questão do antiparlamentarismo, posição perpetuada pela CGT. Com a impossibilidade de uma Greve Geral sobre a questão militar contra a lei dos três anos, e com a eclosão da Grande Guerra, a posição da CGT se esvaiu, dando espaço a *Union Sacrée* (união que consagrou o patriotismo de importante parte da esquerda francesa) e ao fim definitivo da possibilidade do internacionalismo. Esvaiu-se, também, boa parte da radicalidade do movimento operário francês, radicalidade essa construída não apenas a partir de discursos ideológicos inflamados advindos do anarquismo e do socialismo revolucionário, mas, também sobre as bases de um repertório de ação resultado de anos de combates e ajustes à segunda industrialização francesa e à III República.

Podemos colocar a questão, portanto, mais como um novo problema do que como uma defesa de tese sobre o ponto da duração das greves: teria sido a tendência à negociação institucional, com o intermédio dos sindicatos, um dos fatores qualitativos para a inversão da tendência à intensidade das greves, ou seja, um dos motivos para a redução da média de dias parados por greve no período de 1890 a 1914? Outros dados qualitativos seriam necessários para responder tal questão, tarefa que extrapola esta tese.

Recentemente, a interpretação de Stéphane Gácon para o período no artigo *La République briseuse de grèves et l'amnistie*, apontou para problema homólogo, tomando a escala nacional como referência. O autor sugere que houve absorção das lutas por meio da prática da anistia da República. Diante da violência dos conflitos sociais no final do século XIX, os republicanos radicais desempenharam uma política que combinou repressão, clemência e reformas que conduziram a um uso sistemático da anistia. Respondendo à lógica eleitoral, a anistia era concebida como um meio de

---

<sup>68</sup> AN F713056. Congrès Anarchiste Communiste. Paris, 15, 16 et 17 aout 1913.

educação para manter a força de trabalho longe da tentação socialista e, para isso, apoiava-se em uma longa tradição republicana de clemência, que visava a fortalecer os quadros da “civilização republicana”, definindo limites entre o legal e o ilegal.<sup>69</sup>

#### 4. Por uma análise de Rede dos Movimentos Sociais em Paris (1910-1914)

Observado posteriormente, quando sabemos da iminência da guerra, o primeiro semestre de 1914 pode ser erroneamente encarado como uma espécie de bomba relógio. Certamente essa não era a visão que tinham os trabalhadores e militantes da época, que se sentiam em meio ao início de um novo período de possibilidades de luta e revolução, inaugurado tanto pela crise da CGT, quanto pela organização da FCAR. A conflagração de agosto de 1914 não torna obsoletas as perspectivas que se colocavam aos militantes parisienses, inclusive motivados pelos sinais de sucesso do Cinema do Povo. A FCAR, durante este período, estava em situação ambivalente. Por um lado, o movimento anarquista tinha, enfim, uma organização de referência, com ação prolongada, o que se concretizou nas campanhas antimilitarista e antiparlamentares, mas, por outro lado, disputava a influência do movimento operário com o crescimento da SFIO, além do enfraquecimento do sindicalismo revolucionário.<sup>70</sup>

Se os movimentos sociais em Paris permaneceram ativos até as vésperas da Grande Guerra, pressupõe-se que contavam com uma rede complexa e estruturada de relações entre indivíduos e grupos para manterem a dinâmica de atividades e mobilizações para as suas campanhas. A abordagem desses movimentos sociais, pela via da análise de redes, pressupõe a noção de que a percepção relacional da estrutura social em que os atores interagem é importante para melhor descrever as oportunidades disponíveis, assim como as restrições que afetavam o comportamento dos indivíduos e grupos.<sup>71</sup>

Pela narrativa de ação por ação das mobilizações coletivas a partir das fontes, sabemos intuitivamente que certos indivíduos eram especialmente bem relacionados,

---

<sup>69</sup> GÁCON, Stéphane. *La République briseuse de grèves et l'amnistie (1905-1914)*. Une tentative de régulation politique du conflit social en France. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. 2015/1 (N° 125). Varia. Éditeur : Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.). 2015. pp : 17-31.

<sup>70</sup> DAVRANCHE, Guillaume. *Trop Jeunes pour mourir – Ouvriers et révolutionnaires face à la guerre (1909-1914)*. L'Insomniaque, Montreuil et Libertalia, Paris. 2014. p. 445.

<sup>71</sup> Sobre a pertinência teórica e metodológica da análise de redes ver, por exemplo: BORGATTI, S.; MEHRA, A.; BRASS, D.; LABIANCA, G. *Network analysis in the social sciences*. Science. v. 323, 2009. pp. 892-895.

que dispunham de uma extensa rede de contatos sociais, e que poderiam situar-se, ou não, em uma posição favorável nessa rede. Entretanto, conforme Pandolfi e Bueno chamam à atenção no artigo *Análise de redes sociais em História*, a partir da moderna Análise de Redes Sociais (ARS) pode-se ir além dessas inferências intuitivas para compreender o porquê, por exemplo, de determinados agentes serem capazes de exercer papéis decisivos na política em seus respectivos tempos.<sup>72</sup>

Para a análise da rede de movimentos sociais em Paris no período dado de 1910 a 1914, tomamos a retomada do movimento anarquista e o distanciamento da CGT da perspectiva revolucionária como referências para o ponto inicial do recorte. Dentre as várias significações de rede disponíveis nas ciências sociais, as que melhor servem ao propósito desta tese são as que compreendem um sistema de nodos e elos, numa estrutura sem fronteiras e uma comunidade não geográfica, representada por um sistema físico que se pareça com uma árvore, ou rede.<sup>73</sup> Conforme Degenne e Forsé ressaltam, essa ideia de rede pressupõe o objetivo de demonstrar que a análise de uma díade só tem sentido em relação ao conjunto das outras díades da rede, pois sua posição estrutural tem necessariamente efeito sobre a forma, o conteúdo e a função tanto da díade quanto da rede. A função de uma relação depende da posição estrutural dos elos, e o mesmo ocorre com o *status* e o papel de um ator, sendo que uma rede não se reduz a uma simples soma de relações, sendo que a sua forma também exerce influência sobre cada relação.<sup>74</sup>

Para a construção da rede foi utilizado o *software* Gephi 0.8.2. A matriz de adjacência construída para alimentar as representações da rede foi valorada, ou seja, foram atribuídos pesos diferenciados nas ligações entre os diferentes atores (peso associado à aresta). A matriz foi construída a partir dos dados reunidos nos relatórios de polícia e no *Le Maitron*, totalizando 283 atores, ou nós (*nodes*), e 434 elos (*edges*) entre eles.

Importante destacar que, diante da complexidade da rede, e da limitação imposta pelas fontes, os elos foram estabelecidos apenas entre indivíduos e grupos ou

---

<sup>72</sup> BUENO, Newton P.; PANDOLFI, Fernanda C. *Análise de redes sociais em História: noções básicas e sugestões de aplicação*. In: Anais do XIX Encontro Regional de História: Profissão Historiador: Formação e Mercado de Trabalho. Juiz de Fora, 28 a 31 de julho de 2014. p. 1.

<sup>73</sup> Inspiramos-nos, entre outros, nos trabalhos de Regina Maria Marteleto e sua análise de rede social formada pelos movimentos sociais em Leopoldina, Rio de Janeiro: *Análise de redes sociais – aplicação nos estudos de transferência da informação*. Ci. Inf., Brasília, v. 30, n. 1, p. 71-81, jan./abr. 2001; de MARQUES, Eduardo Cesar. *Redes Sociais e Instituições na Construção do Estado e da Sua Permeabilidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 14, nº 41, outubro, 1999.

<sup>74</sup> Referências de Regina Maria Marteleto (2001) para DEGENNE, Alain; FORSÉ, Michel. *Les réseaux sociaux; une analyse structurale en sociologie*. Paris, Armand Colin, 1994.

organizações, o que implica em um resultado com ênfase analítica no coletivo em detrimento do individual, mas, a partir da premissa da ênfase do ator sobre a estrutura. Trata-se de um recorte, com alto grau de mutabilidade, reconhecendo-se que os atores também estão em contato com outras redes e espaços sociais. Atribuímos uma única exceção, sem afetar a estrutura da rede, às conhecidas proximidades marcadas pela união civil entre indivíduos, casos de, por exemplo, Henriette Tilly (Cinema do Povo e *Comité Feminin*) e o individualista Maxime Masson, ou Emilie Jacquemin do *Comité Feminin* e Eugène Jacquemin, militante pelo grupo *Foyer Populaire de Belleville*, membro da FCA. Nesses casos, o peso atribuído ao elo foi de 5, numa escala dada de 0 a 5. Os pesos atribuídos às ligações dos indivíduos com os grupos, seguindo essa escala, variaram com base na posição no grupo e no conjunto de tarefas atribuídas, conhecidas por meio das fontes. A tabela 2 exemplifica a aplicação desses pesos nas ligações entre os indivíduos e o Cinema do Povo.

Entre as métricas mais importantes das redes sociais, está o grau de centralidade, tanto dos agentes quanto da própria rede. Para computar o grau de centralidade da nossa rede, demos ênfase para o grau da centralização de um agente (*degree*), que mede simplesmente o número de atores com os quais cada ator interage de forma frequente; o grau de intermediação da centralidade (*betweenness*), que se baseia na frequência com que um agente situa-se entre pares de outros atores tomando por referência o caminho geodésico mais curto entre eles; e o grau de centralidade autovetorial (*eigenvector centrality*), medida da conexão de um agente a outros com elevado grau de centralidade.

Inicialmente, destacamos a medida da densidade da nossa rede, apontada pelo programa como 0,005 para ligações diretas, e 0,011 para ligações indiretas, tendo 1 como parâmetro. O grau de densidade demonstra a coesão de uma rede, considerando o total de ligações que existem entre os componentes dessa rede para se apontar o total de ligações possíveis. Dessa forma, quanto mais densa for uma rede, mais coesa ela será, e maior o potencial de fluxo de informações.<sup>75</sup> A densidade da rede de movimentos sociais em Paris é, portanto, considerada baixa, o que pode representar o fato da rede ter sido construída a partir de grupos distantes politicamente e ideologicamente, como a SFIO e a FCA, muito embora ambos compusessem o movimento operário e estivessem em contato direto com o Cinema do Povo.

---

<sup>75</sup> Sobre essa relação de densidade conferir, por exemplo: NOOY, W; MRVAR, A.; BATAGELJ, V. *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*. Cambridge University Press, New York. 2005.

<b>Indivíduo</b>	<b>Posição</b>	<b>Peso no elo com o Cinema do Povo</b>
BENOIST Paul	Presidente	3
BENOIT Charles	Membro	2
BIDAMANT Yves	Secretario	5
BOISDIN Felix	Diretor	2
CAUVIN Gustave	Administrador Adjunto	3
CHEVALIER Arthur	Secretario Adjunto	2
CLAIMOUR Raphael	Diretor Fílmico	3
FAURE Sebastien	Membro	3
GIRARD Andre	Membro	2
GRAVE Jean	Membro	2
GUERARD Robert	Administrador Técnico	4
GUERRA Armand	Diretor Fílmico	4
LAISANT Charles-Ange	Diretor	2
MARTIN Pierre	Membro	2
MARTINET Marcel	Diretor	3
MONTEHUS Gaston	Diretor	3
MORAND Jane	Membro	2
MOREL Edmund	Membro	2
OUSTRY Louis	Diretor	3
PERA Charles	Diretor	2
ROUSSET Emile	Membro	2
SASTRE Henri	Diretor	4
SEGUIN Albert	Diretor	2
SIROLLE Henri	Diretor Técnico	4
THUILLIER Jean-Louis	Membro	2
TILLY Henriette	Diretora	3

**Tabela 2:** *Ligações entre indivíduos e o Cinema do Povo*

Para apresentar o grafo da rede dos movimentos sociais em Paris em sua integridade, optamos pelo referencial de centralidade do ator, conforme a seguir no gráfico 4. Destaca-se que toda representação da rede terá a mesma configuração estrutural, independente do referencial de centralidade e da métrica utilizada.



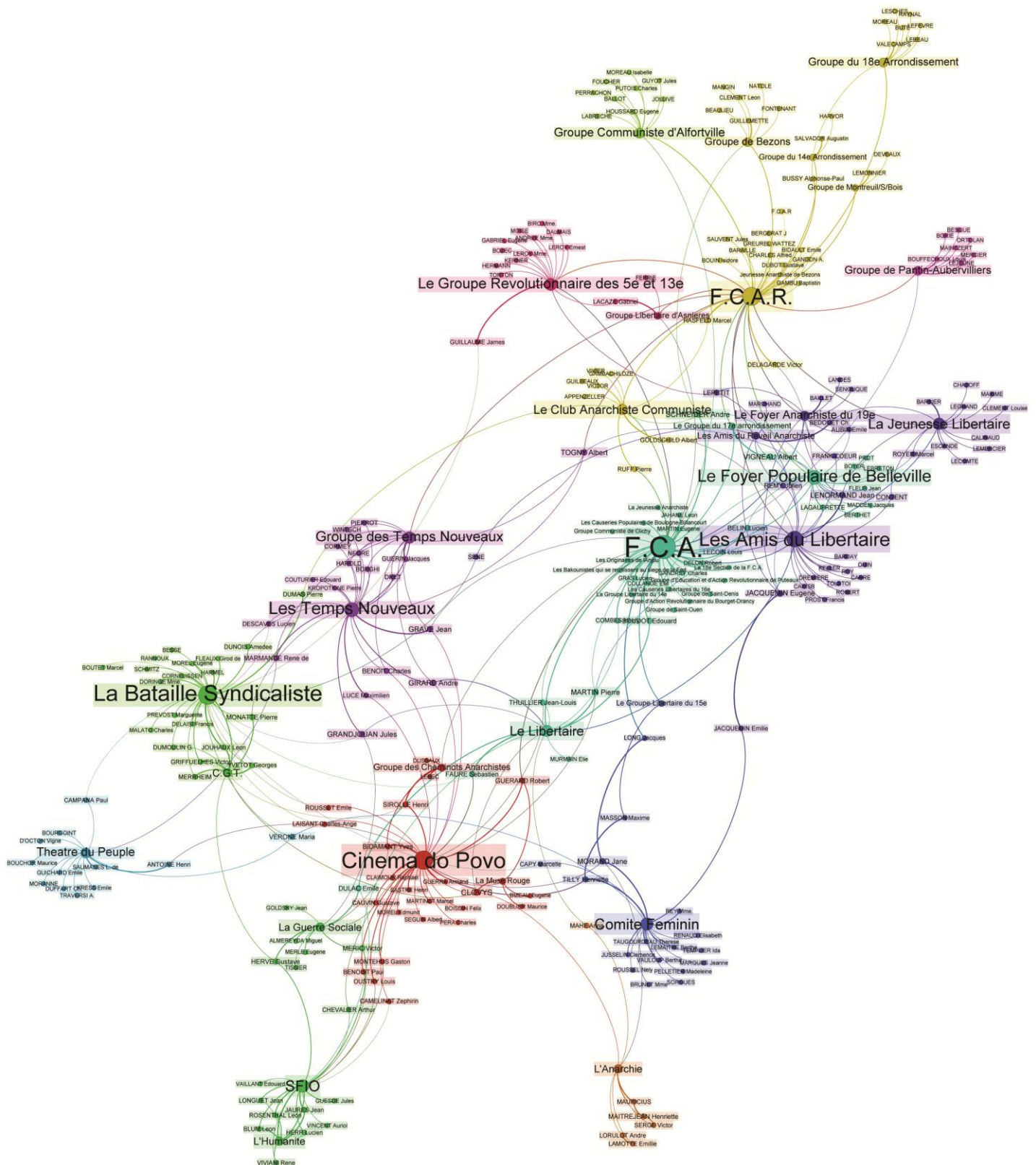


Gráfico 6: Rede dos movimentos sociais em Paris (1910-1914) em degree <sup>76</sup>

<sup>76</sup> Fontes: PPO BA 1513; PPO BA 1499; AN F713053; AN F713347; AN F713348; *Le Maitron*. Os dados correspondem a listas de grupos e militantes produzidos pela *Préfecture de Police* e pelo *Ministère de l'Interieur*, confrontadas ou complementadas com informações do dicionário *Le Maitron* quando necessário.

Contatos Diretos	
Ator	Número de Elos
FCA	44
Cinema do Povo	33
La Bataille Syndicaliste	33
FCAR	32
Les Amis du Libertaire	27
Les Temps Nouveaux	23
Le Foyer Populaire de Belleville	22
Comité Feminin	19
SFIO	19
Le Groupe Revolutionnaire des 5 et 13	18

**Tabela 3:** *Grau de Centralidade (Degree)*

A centralidade em *degree* identifica a posição em que os atores se encontram em relação às trocas, tendo como medida a quantidade de elos, o que atribui a ideia de grau de poder. Quanto mais central é o ator em relação aos outros, melhor é a sua posição em relação às trocas e à comunicação, indicando seu poder na rede. Entre os movimentos sociais em Paris, notamos que os atores mais bem posicionados são a FCA, com número de 44 elos, seguida pelo Cinema do Povo e pelo jornal *La Bataille Syndicaliste*, ambos com 33 elos. A medição confirma o papel relevante que a FCA e o Cinema do Povo desempenharam no período. A FCA reuniu os diversos grupos e anarquistas parisienses, que antes de 1910 se encontravam dispersos, e o Cinema do Povo, por sua vez, mobilizou militantes das mais diversas organizações e tendências do movimento operário.

Entretanto, deve ser ressaltado que atores como a CGT e a SFIO certamente agregam mais elos que não figuram nessa rede, seja pelo grande número de sindicatos que a primeira reúne, seja pelos parlamentares que a segunda possui, e que não foram computados como nós por não comporem diretamente essa rede. Por isso, os dois grupos se encontram na periferia do grafo, o que pela teoria dos grafos pode ser explicado como potencial de contato com o mundo externo à rede, ou seja, à capacidade de transmitir e trazer informações para o interior da rede.

A rede mais centralizada tende a ser mais eficiente em resolver problemas de ação coletiva, fator que não se acentua muito na rede dos movimentos sociais em Paris. A possível causa para este fato, em termos de rede, é a dispersão de agentes especialmente influentes, ou seja, existe maior homogeneidade entre os atores, e a informação tende a se dissipar mais do que fluir de forma centralizada, o que pode ser explicado pela grande quantidade de grupos e jornais anarquistas. Essa homogeneidade do grau de centralidade aponta, também, para a existência de várias aberturas estruturais, o espaço dos “não contatos”, ou “ausência de relação entre atores em uma rede (o elemento crucial da estrutura da rede)”.<sup>77</sup> A ideia de abertura estrutural recupera a valorização dos elos fracos, pertinentes para a descrição dos atores que não figuram entre os que possuem vários elos.

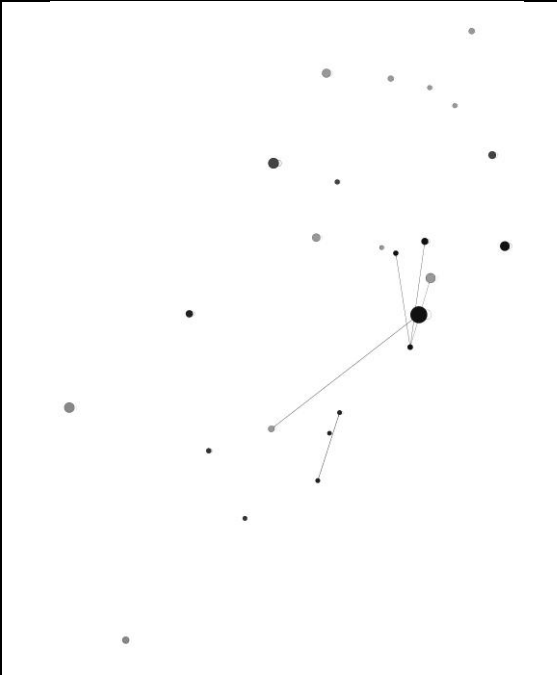
Para identificarmos o potencial dessa abertura estrutural, o indicador de intermediação, especificamente, permite compreender como atores que não possuem muitos elos poderiam exercer influência em determinados contextos, já que mede o potencial que têm como intermediários, como “pontes” que facilitam o fluxo de informação na rede. Atores com elevado grau de intermediação são capazes, por exemplo, de reter ou distorcer informações vitais para os demais atores. Implica, portanto, na marca do poder de controlar tanto as informações quanto o trajeto que elas percorrem.

Nesse sentido que os atores ligados aos jornais, ou os próprios jornais, se destacam enquanto intermediadores capazes de otimizar as informações e agir de forma estratégica. São os propagadores das ideias revolucionárias, ao mesmo tempo em que são espaços de circulação dos militantes. Ao observarmos a tabela 3, notamos que o *Les Amis du Libertaire* é o agente de maior grau de intermediação, sendo apenas o quinto grupo com mais elos identificados. Essa posição de destaque como intermediário provavelmente se deu por ser um dos grupos de maior destaque dentro da FCA, e formado por militantes ligados ao jornal *Le Libertaire*, um dos principais semanários anarquistas no período. O mesmo ocorre com o *Groupe des Temps Nouveaux*, associação de militantes para auxiliar na manutenção e difusão do jornal *Les Temps Nouveaux*, de Jean Grave. O grau de intermediação do grupo tem destaque, de índice 12, enquanto nem figurou entre os dez atores com mais elos.

---

<sup>77</sup> EMIRBAYER, Mustafa; GOODWIN, Jeff. *Network analysis, culture and the problem of agency*. American Journal of Sociology. V. 99, n. 6. 1994. p. 1449. Também citado por Regina Maria Marteleto.

Centralidade de Intermediação		Índice
Ator		
Les Amis du Libertaire	50.75	
Le Groupe Revolutionnaire des 5 <sup>e</sup> et 13 <sup>e</sup>	25.66	
La Bataille Syndicaliste	24.00	
Le Foyer Populaire de Belleville	22.08	
La Jeunesse Libertaire	21.66	
Groupe Communiste d'Alfortville	18.00	
Le Club Anarchiste Communiste	15.33	
Groupe de Pantin-Aubervilliers	14.00	
Groupe des Temps Nouveaux	12.00	
SFIO	11.00	



**Tabela 4:** Grau de Intermediação (betweenness)

**Gráfico 7:** Centralidade de intermediação

Outros intermediadores de destaque são os grupos que formavam a FCA e, posteriormente, a FCAR. O *Le Groupe Revolutionnaire des 5<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup>*, apenas décimo entre os que apresentaram mais elos, é o segundo ator mais central em termos de intermediação, com índice de 25,66. O mesmo fenômeno ocorre com *La Jeunesse Libertaire*, *Groupe Communiste d'Alfortville*, *Le Club Anarchiste Communiste* e o *Groupe de Pantin-Aubervilliers*, todos membros da FCA ou da FCAR, e nenhum aparece entre os dez atores com mais elos. Esse resultado também pode ter possível explicação na função que os grupos tinham na rede, por meio da representação de seus dirigentes ou membros encarregados, de levar as decisões e informações dos indivíduos aos demais grupos, fossem em reuniões da FCA, congressos ou contatos com grupos artísticos e jornais, e trazer de volta as determinações e informações aos militantes.

Outra medida escolhida para análise, o grau de centralidade autovetorial, nos auxilia na observação da eficiência com que a informação flui na rede. O Cinema do Povo, com índice de 0,23, é um dos atores com maior centralização autovetorial, responsável pela interligação entre vários atores centrais na rede. Essa posição do Cinema do Povo aponta para a sua importância na estrutura da rede dos movimentos sociais nesse período, pois, preenche uma potencial abertura estrutural. É por isso, também, que permitia o acesso e trânsito de indivíduos e atores com grande número de elos, como a FCA e o *La Bataille Syndicaliste*, ou importantes mediadores, como a SFIO e os grupos ligados aos jornais *Le Libertaire* e *Les Temps Nouveaux*.

Centralidade Autovetorial	
Ator	Índice
FCA	1.00
FCAR	0.65
Cinema do Povo	0.23
Les Temps Nouveaux	0.22
La Bataille Syndicaliste	0.21
Le Libertaire	0.20
Les Amis du Libertaire	0.16
CGT	0.14
Le Foyer Populaire de Belleville	0.13
L'Humanité	0.13

**Tabela 5:** Grau Autovetorial (*eigenvector*)

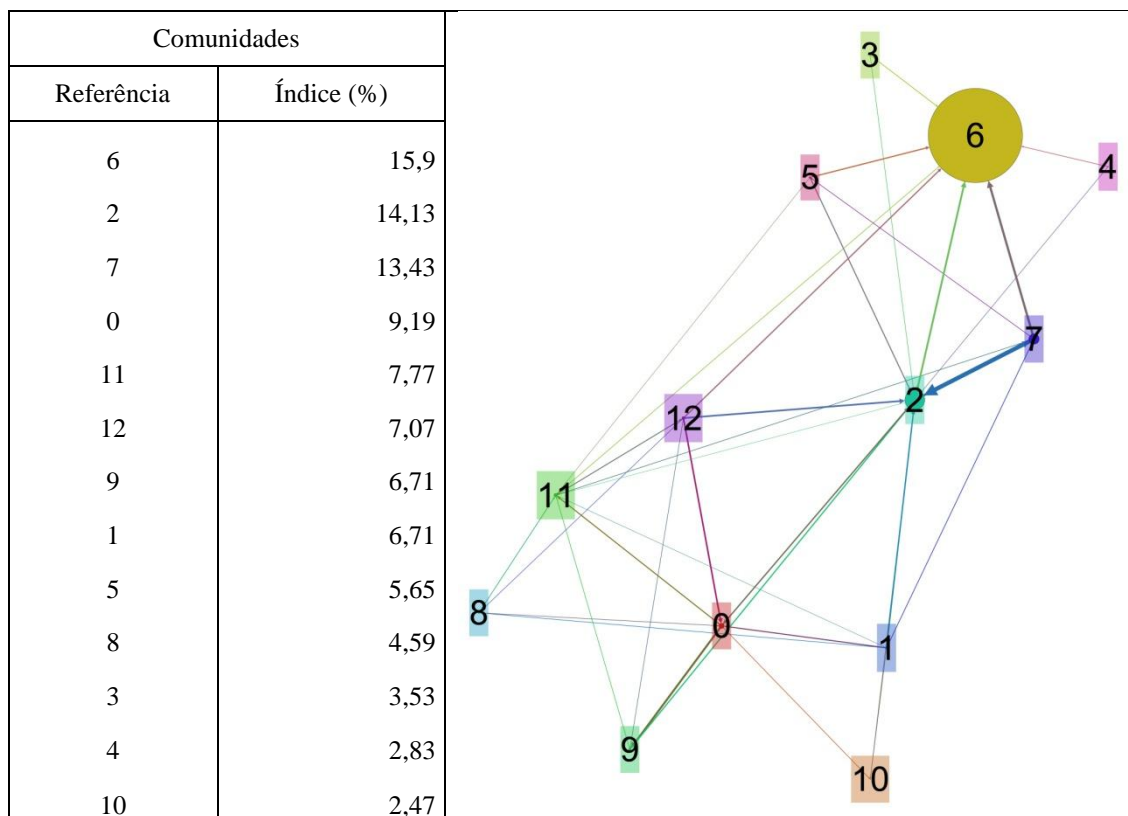
**Gráfico 8:** Centralidade Autovetorial

Por fim, consideremos a métrica da formação de comunidades (*modularity-class*), já representadas no gráfico 4 pelo conjunto das cores distintas que identificam determinados elos e nós, e destacadas abaixo nos dados da tabela 6 e gráfico 9. Foram identificados treze comunidades de atores discerníveis na rede, as quais tendem a apontar para algumas características em comum entre os atores, devido ao fato de que indivíduos e grupos tendem a se aproximar preferencialmente aos seus semelhantes, segundo o princípio da homofilia na análise de redes.<sup>78</sup>

De imediato notamos as maiores comunidades, formadas em torno da FCA e da FCAR. O resultado era esperado, frente ao alto número de elos que possuem esses dois atores. Notamos que se trata de comunidades formadas pelos anarquistas-comunistas, sendo que esses se distribuem entre as comunidades 6, 2, 7, 5, 4 e 3, totalizando mais de 55,47% do total de atores da rede. Os individualistas, por outro lado, representados apenas pela comunidade 10, englobam somente 2,47%, mas em forte conexão com a comunidade 1, formada pelas mulheres do *Comité Feminin*, com 6,71% do total da rede. Entretanto, esses dados devem ser vistos com cautela para a interpretação da realidade do tamanho dos dois grupos de anarquistas existentes, uma vez que inserimos na rede

<sup>78</sup> Ver MCPHEARSON, M.; SMITH-LOVIN, L.; COOK, J. M. *Birds of a Feather: Homophily in Social Networks*. Annual Review of Sociology, Palo Alto, v. 27, p. 415-444, 2001.

apenas o jornal *L'Anarchie* que, apesar de ser o mais relevante, não era o único jornal do lado dos anarquistas individualistas; e também pelo universo das fontes consultadas, em que e os militantes que estavam presentes nas listas consultadas diziam respeito normalmente aos anarquistas-comunistas, mais envolvidos com a criação do Cinema do Povo em conjunto com os socialistas.



**Tabela 6:** *Comunidades*

**Gráfico 9:** *Comunidades (Modularity Class)*

Os socialistas da SFIO e do *L'Humanité*, por sua vez, integram 6,71% da rede, número relevante, considerando-se a amostragem retirada das fontes para compor a matriz e a posição periférica desses atores na militância de caráter mais libertário. A presença dos socialistas na rede se justifica, nesse sentido, apenas pela proximidade ao Cinema do Povo, que está constituído na comunidade 0, caracterizada por ser formada apenas por militantes, enquanto as demais comunidades envolvem dois ou mais grupos. A comunidade 0 totalizou 9,19%, a quarta maior da rede.

Nota-se, também, ao levarmos em conta todas as métricas, a diminuição da influência da própria CGT nessa rede específica, guardadas as ressalvas já feitas em relação ao grupo para essa análise. Conforme podemos constatar pela abordagem no

item anterior, o sindicalismo cegetista vinha perdendo a influência dos anarquistas-comunistas desde 1910, ano considerado para o início dessa análise de rede. Ainda assim, o semanário ligado às lutas sindicais, o *La Bataille Syndicaliste*, perpetua a importância do tema do sindicalismo e a contiguidade entre os militantes libertários e a própria CGT.

Por fim, observando os dados dessa breve análise de rede, ainda podemos destacar que o Cinema do Povo guarda uma singularidade política que, além de estimular a construção da pesquisa, sintetiza a justificativa metodológica do que produzimos neste capítulo: a heterogeneidade das orientações políticas dos militantes envolvidos no Cinema do Povo, grupo criado em um quadro de movimentos sociais que integraram as lutas operárias francesas que se formaram 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.

VER E AGIR: CINEMA E MILITÂNCIA NA FRANÇA NO COMEÇO DO  
SÉCULO XX

Os mais perigosos inimigos seus são aqueles que pensam em se divertir ao mesmo tempo em que vos priva do próprio desejo de se divertir.  
Fernand Pelloutier, *L'Art et la Révolte* (1896)<sup>1</sup>

É importante para a propaganda, para as ideias que nos são comuns e que nos são caras, que não abandonemos entre as mãos de nossos inimigos de classe uma maravilhosa invenção científica que pode ser pode ser manipulada por nós, um admirável meio de educação para a classe do trabalho e que serve, atualmente, em todos os países por todos os governantes, como um meio de servidão moral dos oprimidos.

Le Conseil d'administration, *Ce que nous avons fait !... Ce que nous voulons faire !* (1914).<sup>2</sup>

Um relato curioso se tornou famoso no meio militante francês, ao mesmo tempo em que apontou para a concretude da correlação entre o movimento operário e o cinema desde a sua origem, atribuída ao final do século XIX. Entrevistado por Jean Maitron, Paul Delesalle conta que, trabalhando a serviço do engenheiro Doignon, importante construtor de máquinas e instrumentos de precisão para a Marinha, Correios e Telégrafo, recebeu no final de junho de 1895 o primeiro esboço do aparelho cinematográfico dos irmãos Lumière.<sup>3</sup> Delesalle relata ter percebido erros de cálculo nas

---

<sup>1</sup> *L'Art et la Révolte. Conférence prononcée le 30 mai 1896. Choix d'articles à thème littéraire. Le Musée du Travail.* Établie et annotée par Jean Pierre LECERCLE. Paris, Éditions Place d'armes. 2002. p. 6. Esta, e todas as citações deste capítulo, são traduções nossas.

<sup>2</sup> « *Ce que nous avons fait !... Ce que nous voulons faire !* ». *La Guerre Sociale*. 25/02-03/03/1914.

<sup>3</sup> Sobre esse relato e os dados biográficos de Delesalle, descrito nos parágrafos seguintes, Cf.: MAITRON, Jean. *Paul Delesalle – Un anarchiste de la belle époque*. Librairie Arthème Fayard. 1985. pp. 59-74.



rodas e tambores de tração e que, diante das falhas de funcionamento do aparelho, deliberadamente os alterou e os consertou.

Delesalle, um dos principais militantes empenhados na aproximação do movimento anarquista ao sindicalismo no final do século XIX e começo do XX na França, representou importante papel no desenvolvimento do sindicalismo revolucionário. Ao contrário de Fernand Pelloutier, Émile Pouget e Georges Yvetot, também dirigentes pioneiros dessa primeira fase da CGT e que tinham origem pequeno-burguesa, Delesalle vinha da classe trabalhadora, era um operário que havia se tornado militante.

Foi nesse período de criação da CGT, dois anos após seu contato com o protótipo do aparelho encomendado pelos irmãos Lumière, que Delesalle deixou o atelier de Doignon, em 1897 e aos 27 anos. Partiria para a dedicação exclusiva à militância, inicialmente em tempo integral no jornal *Les Temps Nouveaux*, de Jean Grave, de quem se tornou próximo. Ao mesmo tempo, começou a ocupar posições de liderança no sindicalismo, tornando-se vice-secretário da Federação das Bolsas de Trabalho, enquanto desempenhava a mesma função na CGT. E, finalmente, de 1902 a 1907, dedicou-se inteiramente à causa do sindicalismo.<sup>4</sup>

A história do conserto das rodas e tambores de tração do cinematógrafo nunca foi mencionada em outros meios que não nos anarquistas, e nem reconhecido nos registros oficiais. Entretanto, o episódio de Delesalle denuncia que, por trás da tração da película, desde a sua origem, esconde-se ali um pensador da ação, da criação e do aperfeiçoamento do “movimento” que tem como intenção reproduzir a realidade. Diante dessa experiência, Isabelle Marinone fala em Delesalle e, portanto, de todo operário por trás da indústria cinematográfica, como um pensador da transformação individual e social.<sup>5</sup>

As lutas operárias organizadas se estruturavam de maneira progressiva, enquanto se iniciava paralelamente o rápido processo de surgimento e institucionalização do cinema. A criação da CGT, que tinha por objetivo reunir os principais sindicatos e bolsas de trabalho, se deu em setembro de 1895, poucos meses antes da sessão ocorrida no dia 28 de dezembro daquele ano no *Salon Indien - Grand Café*, considerado o nascimento oficial do cinema.

---

<sup>4</sup> CHUECA, Miguel. *Une conference de Paul Delesalle. À contretemps – Bulletin bibliographique*. N. 37, mai 2010. s/p.

<sup>5</sup> MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. 2009. p. 29.

O nascimento da CGT e do Cinema ao mesmo tempo, entretanto, não se traduziu em um primeiro momento na aproximação do movimento operário ao cinema. Em termos gerais, seguindo a divisão que Tanguy Perron propõe para essa relação, a CGT encarou o cinema: 1) com indiferença, até 1910; 2) de 1910 até 1914 com especial interesse, como meio de educação, de distração saudável e de propaganda da luta do trabalhador; e 3) 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 1920.<sup>6</sup>

A tradição do uso das projeções com outros fins que não o comercial, por outro lado, já vinha de outros tempos, especialmente com as lanternas mágicas. Nos meios populares, especialmente religiosos, as imagens em movimento eram empregadas como elemento complementar à catequese e ao ensino. Ao mesmo tempo em que buscava se acomodar ao consumo, o cinema também experimentou outros fins que não o comercial, ainda que de forma pouco sistemática. As projeções ambulantes combinadas às conferências educativas, políticas e religiosas, assim como as projeções itinerantes da *Université Populaire* e de iniciativas individuais como do projetorista Émile Kress e do militante Gustave Cauvin, compuseram esse quadro de experiências não comerciais que antecederam ao Cinema do Povo.

Ainda que pouco estudadas, pois geralmente de ocorrência irregular, são essas experiências que formam o objeto deste capítulo. Em outras palavras, buscaremos identificar os elementos de um curto período que, para o movimento operário e para o cinema, se estabeleceu como um processo de construção de uma experiência e transição a um diálogo que ressoaria ao longo da história do cinema, com relevantes impactos tanto no movimento operário quanto no cinema.

## **1. As primeiras formas do cinema não comercial: o “cinema educativo” e o cinema católico**

Antes mesmo da famosa sessão de 28 de dezembro de 1895, a ideia da utilização do cinematógrafo para fins educativos já havia sido evocada nos meios governamentais.

---

<sup>6</sup> 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.23-27.

Pelo menos é o que nos narra Georges-Michel Coissac em seu *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours* escrito em 1925, por muito tempo considerada a primeira obra de história do cinema francês, até ser redescoberta a conferência *Histoire du Cinématographe* de Émile Kress – mencionado acima e, também, outro importante agente precursor do cinema não comercial. Coissac, ao descrever o empenho do poeta e escritor Léon Riator em inserir o uso do cinema no sistema de ensino no começo da década de 1920, menciona dois momentos em que Riator teria sugerido essa utilidade, sendo uma delas ainda em setembro de 1895, quando era funcionário da *Préfecture de la Seine*, em que teria dito que “Essa invenção dos irmãos Lumière, poderia substituir muito bem não a natureza e o homem, mas o livro e o teatro!”.<sup>7</sup> E a outra em maio de 1912, na ocasião do congresso da *Société française de l’Art à l’école*, em que teria orientado uma votação para a introdução do cinematógrafo em escolas públicas, a sua incorporação a todas as áreas do ensino, e à constituição de uma biblioteca de filmes educativos, denominado por ele mesmo como cinemateca ou filмотeca. Coissac diz, ainda, que em abril de 1914 Riator teria escrito ao *Ministre de l’Instruction publique* sugerindo que essa cinemateca fosse realizada o mais cedo possível, e que fosse gratuita à comunidade educacional.

O próprio Michel Coissac, católico empenhado na disseminação da fé, se envolveu diretamente com o cinema educativo, e já no começo do século XX o definiu como “um tipo de espetáculo instrutivo e interessante que se dirige aos alunos, às famílias, aos membros das sociedades escolares e pós-escolares” no jornal que dirigia, o *Cinéopse*.<sup>8</sup> De toda forma Coissac falava na década de 1920, quando a ideia para o uso alternativo do cinema já se encontrava difundida em vários setores da sociedade.

Em paralelo à história de Coissac sobre as intenções de Riator, esteve outra experiência que, ao que tudo indica, foi de fato realizada nos anos iniciais do cinema e nos parece mais factível. Em publicação de janeiro de 1912 da importante revista *Ciné-Journal*, encontramos o texto *La Cinématographie Scolaire – Un précurseur*, provavelmente escrito por G. Dureau, o próprio diretor da revista. Embora a revista fosse voltada para o circuito comercial, trazia editoriais e textos diversos que, invariavelmente, extrapolavam o tema meramente mercadológico do cinema. Dureau fala, nesse texto, sobre a utilização do cinema para o ensino por um Senhor Skram:

<sup>7</sup> RIOTOR, Léon Apud COISSAC, G.-Michel. *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*. Préface de J.-L. Breton. Paris, Editions du Cinéopse. 1925. p. 577.

<sup>8</sup> COISSAC, G.-Michel. *Le Cinématographe et l’enseignement, nouveau guide pratique*, Paris, Larousse/Éditions du Cinéopse, 1926. s/p.

Sabemos que os gerentes de cinemas de feiras de atração foram, na nossa brilhante indústria, os precursores e os pioneiros do primeiro progresso. Mas é interessante constatar, no momento em que a cinematografia está às vésperas de se instalar na escola, que um dos propagandistas mais ardentes da projeção escolar foi um showman bem conhecido, o Sr. Skram Filho. Nós o encontramos no ano de 1890, andando de vila em vila, de escola em escola, seu material de projeção fixa tão rico em coleções educativas e pedagógicas. Sua incursão foi notada por centenas de professores e professoras, em Paris, Abbeville, Amiens, Reims, Bourges, Marseille, Moulins, Montpellier, Narbonne, Celle, Nîmes, Toulon, Avignon, Grenoble, Maçon, Nancy, etc. Esse apostolado da projeção fixa dura até 1894. Mas em 1898, o senhor Skram começa suas sessões de cinema nas escolas. No dia 27 de abril ele causa espanto às crianças de Roubaix. Logo o seguimos à Bruxelas, Billeul, Dunkerque, Denain, Rouen, Douai, Dieppe, Caen, Argentan, Tours, Orléans, etc., até o dia 25 de março de 1907. A sua tarefa de instrução e educação cumprida pelo Sr. Skram é daquelas que não podem se furtar a uma grande admiração. Nós temos a firme esperança de que não terá sido inútil, e que um dia, seguindo os passos do precursor, a cinematografia terá seu lugar permanente nas escolas da França.<sup>9</sup>

A preocupação de Dureau era compartilhada com seu concorrente Charles Mendel na *Cinéma-Revue*, possivelmente inspirado por um dos seus principais colaboradores, Émile Kress, técnico e conferencista sobre cinematógrafo, também entusiasta do cinema escolar e que teria sido influenciado pelos anarquistas.<sup>10</sup> A revista apoiava a formação de sindicatos e associações relacionadas ao cinema, e deu cobertura ao primeiro congresso de cinematografia ocorrido em 1910 em Bruxelas. Segundo o relato, o tema “cinema e ensino” dominou os trabalhos do congresso:

O programa de trabalhos do Congresso comportava o estudo e a discussão de uma série de questões relacionadas à Cinematografia científica e pedagógica, à Cinematografia técnica e industrial; por fim, o Congresso deveria examinar a oportunidade de estabelecer um Serviço internacional de documentação cinematográfica. Na verdade, as discussões do Congresso foram dominadas por essa grande questão, a do emprego da Cinematografia na Educação, questão sobre a qual vieram se enxertar naturalmente todas as outras.<sup>11</sup>

O relato continua com a reprodução das diversas opiniões acerca do assunto, sendo a questão da adaptação fílmica e dos temas a serem tratados nos filmes uma das maiores preocupações, especialmente de Coissac que também estava presente. Ao que parece, a questão se arrasta por mais dois anos sem ter avanços substanciais. Mendel, ao comentar o terceiro congresso, de 1913, fala sobre o tema tratado:

<sup>9</sup> *La Cinématographie Scolaire – Un précurseur*. In: Ciné-Journal. 6 janvier 1912. p. 18.

<sup>10</sup> A informação é de Isabelle Marinone, que cita passagens de conferências de Kress em que ele menciona Sébastien Faure e Charles-Ange Laisant, porém, sem indicar onde estão essas passagens, talvez por um problema da edição do livro. MARINONE, Isabelle. *Op. Cit.* pp. 49-52.

<sup>11</sup> *Premier Congrès International de Cinématographie Bruxelles 1910*. In: “Cinéma” – Annuaire de la projection fixe et animée. Renseignements Utiles aux Cinématographistes. Paris, Charles-Mendel Editeur. 1911. p. 3.

O Congresso exprime o desejo de que o governo e as municipalidades subsidiem os cinemas situados nas imediações das escolas, que organizarão a título gratuito ou a preço muito reduzido, sessões educativas e instrutivas. Para evitar qualquer favoritismo, um regulamento poderia ser estabelecido entre eles. [Mendel] Esse desejo é oportuno; acrescento ainda que ele preconiza a única forma possível de organizar sobre bases sólidas o cinema escolar. Implicitamente colocaria os governos contra as tentativas de exploração mais administrativas do que eficazes, de que se pode sentir apenas a incoerência e a desordem, o que nunca esteve ausente dos debates do departamento de instrução Pública, desde que se pretenda inovar.<sup>12</sup>

O problema carecia de uma resolução estrutural, em termos de exibição e distribuição sem o caráter comercial, funções que o mercado e as empresas não assumiriam para si. Nesse ponto, o *cinéma d'enseignement* viria a ser organizado somente no pós-guerra, com o apoio integral do governo e a criação dos *Offices du cinéma scolaire et éducatif*.

Faz-se necessário, entretanto, esclarecer melhor o uso dos termos em questão. Em artigo sobre o uso do cinema pela *Ligue de l'enseignement* no entre-guerras, por exemplo, a historiadora Nathalie Sevilla identifica os traços gerais do *cinéma éducatif* que teria marcado a primeira metade do século XX na França, com destaque para a pluralidade de objetivos e origens do uso desse tipo de cinema:

Para Joseph Brenier “o filme educativo deve, antes de tudo, realizar a educação das massas, ou seja, fazê-la progredir a um ideal melhor, fazendo com que todos compreendam o progresso realizado pela ciência”. Os qualificativos acrescentados definem a atividade cinematográfica: cinemas de ensino, de educação social (propaganda higiênica), de educação profissional, científica, ou de informações gerais. De modo geral, os termos educador, educativo e não comercial anunciam claramente a natureza da transmissão e a vontade de se diferenciar. O termo educativo não é exclusivo, é empregado pelos meios republicanos, católicos – com a adição dos adjetivos familiar e paroquial – e pelas empresas industriais.<sup>13</sup>

O *cinéma éducatif*, efetivamente, foi a primeira forma não comercial de exibição cinematográfica, porém, pode ser diferenciado do que se denominou *cinéma d'enseignement*, embora seus objetivos estivessem normalmente associados.<sup>14</sup> O *cinéma d'enseignement* seria o de uso do professor e crianças em tempo escolar, como projeto nacional, mas, surgido institucionalmente apenas na década de 1920. O *cinéma éducatif*, por seu lado, se refere à tradição em torno do trabalho com um público

<sup>12</sup> III Congrès International de la Cinématographie et de ses Applications (Gand 1913). Compte rendu publié par Cinéma-Revue. “Cinéma” – Annuaire de la projection fixe et animée. Renseignements Utiles aux Cinématographistes. Paris, Charles-Mendel Editeur. 1914. p. 4.

<sup>13</sup> SEVILLA, Nathalie. *La ligue de l'enseignement et le cinéma éducatif dans l'entre-deux-guerres : à la croisée de l'associatif et du politique. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. 1/2015 (n° 75), p. 64-83. URL : [www.cairn.info/revue-1895-2015-1-page-64.htm](http://www.cairn.info/revue-1895-2015-1-page-64.htm). s/p.

<sup>14</sup> Ver LABORDERIE, Pascal. *Le Cinéma éducatif laïque*. Paris, l'Harmattan, 2015.

composto em sua maioria de adultos, e tem origem na história de emprego de imagens nas mais diversas formas de ensino, anteriores à criação de escolas laicas, públicas e obrigatórias.<sup>15</sup> Entre os principais exemplos tradicionais desse uso da imagem, anterior mesmo ao cinema, está a tradição da Igreja Católica francesa com as lanternas mágicas ainda no século XIX, estendida para a utilização do cinema logo cedo, questão excepcional no nosso tema, a ser tratada mais adiante.

### 1.1. O “cinema de cirurgia” de *Eugène-Louis Doyen* – o nascimento do cinema científico

A inspiração de Riotor para uso do cinema na escola, além de remeter à tradição republicana de concepção educacional racional, laica e igualitária de Condorcet, e certamente ao nacionalismo colonialista de Jules Ferry, pode ter vindo da utilização do cinema logo cedo pela medicina.<sup>16</sup> Tornaram-se famosas as experiências para fins de ensino da medicina do médico Doyen, sobre quem Coissac menciona:

Poucos membros da Comissão extra-parlamentar provavelmente se lembram da onda de ironia que, em 1898, varreu Paris, quando se soube que um jovem médico, que em poucos anos atingiria o estrelato, Dr. Doyen, havia feito uma filmagem durante uma de suas operações. Criou-se um escândalo. Entrevistado, respondeu: “É para o meu ensino pessoal e o dos meus alunos”. O *cinéma éducateur* tinha nascido, mas o exemplo deveria esperar um longo tempo para levar os seus frutos até a Academia de Medicina, onde o cinema

---

<sup>15</sup> O cinema educativo teria reflexo no Brasil apenas a partir do final dos anos 1920, especialmente na era Vargas, e eminentemente na linha do que os franceses chamavam de *Cinéma d'enseignement*, voltado para as escolas. Foi implementado a partir das reformas educacionais que ocorreram em diversos estados brasileiros no final dos anos de 1920. Em 1937, com Estado Novo, fez-se instituição própria no governo, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sob a direção de Roquette Pinto, possivelmente por inspiração nas experiências da França com os *Offices du cinéma scolaire et éducateur*. A elaboração dos filmes educativos foi designada ao cineasta Humberto Mauro, que realizou mais de 400 documentários até os anos de 1960, quando o INCE deixou de existir. Ver: CATELLI, Rosana Elisa. *O cinema educativo nos anos de 1920 E 1930: algumas tendências presentes na bibliografia contemporânea*. Revista Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 12, p. 1-15, janeiro/junho 2005.

<sup>16</sup> Figuras públicas e facilmente reconhecidas pelo francês comum, Condorcet (1743-1794) e Jules Ferry (1832-1893) são personagens que marcaram a política e a estrutura pedagógica da França. O primeiro, além de filósofo, economista e importante defensor do iluminismo, após o sucesso da Revolução de 1789 propôs reformas ao direito penal e ao sistema educativo, que para ele deveria ser gratuito e universal, porém, hierarquizado. Jules Ferry, além de agente repressor da Comuna, quando era prefeito de Paris, foi responsável por, finalmente, tornar a educação francesa pública, gratuita, obrigatória e laica com as “*Lois Jules Ferry*”, aprovadas em 1881 e 1882 quando era ministro da Instrução Pública. Ferry tinha forte orientação positivista e eugênica, o que marcou especialmente seu empenho na obra colonial francesa. Sobre Condorcet, ver: BAKER, Keith Michael. *Condorcet*. In: Dictionnaire critique de la Révolution française. dir. François Furet et Mona Ozouf. Paris, 1988, p. 240; e sobre Jules Ferry: OZOUF, Mona. *Jules Ferry. La liberté et la tradition*. Gallimard, 2014.

contribui regularmente hoje para o ensino da biologia, da medicina e da cirurgia.<sup>17</sup>

Eugène Louis Doyen (1859-1916) buscava o auxílio das imagens desde os seus primeiros trabalhos, tendo publicado em 1897 um *Atlas de microbiologie illustré de 541 photographies*. Em sua clínica em Paris instalou uma sala de raios-X, um laboratório de microfotografia, um serviço fotográfico e cinematográfico que incluía filmagens, além de ter munido a sala de conferencias com aparelhos de projeção.<sup>18</sup> As experiências de Doyen com o cinematógrafo ganharam notoriedade em seu tempo, especialmente em função do impacto que os filmes produzidos causaram em salas comerciais, após uso não autorizado pela Pathé. “Não autorizado” certamente não descreveria bem o ocorrido, já que não havia a ideia de “autor” em cinema à época. O caso está, inclusive, relacionado entre os primeiros fatos que geraram jurisprudência para que a autoria surgisse no cinema.<sup>19</sup>

O relato do médico sobre a evolução dos primeiros usos do cinematógrafo em suas cirurgias pode ser encontrado na *Revue Critique de Medecine et de Chirurgie*, edição de agosto de 1899. A revista tinha periodicidade bimensal, era dirigida pelo próprio Doyen, e por outros dois médicos, Toupet e Manson, com tiragem de 20 mil exemplares.

Em um longo texto que ocupa a metade das 13 páginas duplas da revista, Doyen defende e expõe em pormenores o uso do cinematógrafo como ferramenta de ensino para os médicos em formação. Abre o texto com uma assertiva que chama a atenção pela perspectiva de alteração do status exclusivamente comercial do cinema: *Les projections animées ont été tout d'abord considérées comme une simple récréation.*<sup>20</sup> Em seguida, faz uma introdução ao tema do cinematógrafo com vários detalhes técnicos, num esforço em demonstrar que certas dificuldades iniciais do uso do cinema

<sup>17</sup> COISSAC, G.-Michel. Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours. Préface de J.-L. Breton. Paris, Editions du Cinéopse. 1925. p. 526.

<sup>18</sup> VIGNAUX, Valérie. *Thierry Lefebvre, La chair et le celluloïd, le cinéma chirurgical du docteur Doyen, 1895*. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 07 mai 2016. URL : <http://1895.revues.org/2052>

<sup>19</sup> Voltaremos a este caso no próximo capítulo, quando iremos discutir o surgimento do cinema como indústria e a formação de seu público. Sobre as experiências cinematográficas de Doyen, ver a obra de Thierry Lefebvre dedicada ao Doutor Doyen: LEFEBVRE, Thierry. *Le cas étrange du Dr Doyen, 1859-1916*, Archives n° 29, février 1990; *La collection des films du Dr Doyen, 1895*, n° 17, décembre 1994, pp. 100-114 ; *Le Dr Doyen, un précurseur*. In : A. Martinet (dir.), *le Cinéma et la science*, Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 70-77 ; *La Chair et le celluloïd, le cinéma chirurgical du Docteur Doyen*. Brionne, Jean Doyen éditeur, 2004 ; e o artigo de Valérie Vignaux, *Contribution à une histoire de l'emploi du cinéma dans l'enseignement de la chirurgie*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 44, 2004.

<sup>20</sup> DOYEN, Eugène-Louis. *Le Cinématographe et l'Enseignement de la Chirurgie*. In : *Revue Critique de Medecine et de Chirurgie*. p. 1. 15 Août 1899.

– como a excessiva trepidação da projeção, a pequena duração dos filmes (apenas 1 minuto, proporcionados pelos rolos de 18 metros de negativos disponíveis), e as dificuldades com iluminação e produção dos filmes – teriam sido superadas naqueles quatro anos iniciais de cinema. Desse ponto em diante, o autor passa a defender o uso sistemático do cinema como método de ensino da prática de cirurgia:

Em todos os centros de ensino existem um anfiteatro de medicina operatória, onde são dados cursos práticos. As operações sobre o cadáver podem ser repetidas o tanto quanto for necessário. O manejo dos instrumentos e os detalhes da técnica são demonstrados pelo professor a cada sessão de trabalho prático. Os alunos exercem, sobre o cadáver, a busca e a ligadura das artérias, e a confecção de suturas. É possível até simular a corrente sanguínea juntando na aorta ou na carótida um recipiente sobrelevado, cheio de água colorida; mas esses exercícios de medicina operatória dão apenas uma noção distante da verdadeira cirurgia. Uma amputação sobre o vivo assemelha-se muito pouco à mesma operação sobre o cadáver. Se quiser completar, junto aos trabalhos práticos de medicina operatória – esse ensino notoriamente insuficiente –, reproduza no cinematógrafo verdadeiras operações. Você projetará diante dos alunos expondo a eles toda a diferença existente entre a verdadeira cirurgia e a medicina operatória de anfiteatro, tão precisamente chamada de ‘a cirurgia dos mortos’.

E conclui com o que seria o principal ponto de partida do uso do cinema para fins educacionais:

Se você fotografar no cinematógrafo uma operação típica, fará com que mil pessoas compreendam em menos de um minuto o que toda uma conferência poderia demonstrar apenas a um pequeno número de estudantes, posicionados próximos ao professor.<sup>21</sup>

O potencial de reprodutibilidade do filme foi facilmente reconhecido, pois era intrínseco ao desenvolvimento do aparelho cinematográfico. Os custos do cinematógrafo, ainda que grandes, eram definitivamente menores do que todas as outras máquinas de imagem em movimento lançadas até então, especialmente se comparado ao kinetoscópio de Édison (explorado comercialmente como *penny arcade*, de uso individual). O princípio do uso não comercial do cinema, exposto nessa experiência, era o próprio trunfo comercial dos irmãos Lumière com o aparelho cinematógrafo: massificar o uso dos filmes sem que os gastos fossem grandes.

Doyen compartilhava dessa visão e reconhecia os impactos que essas técnicas teriam na ciência. Procurou a colaboração de um operador experiente, Clément-Maurice, organizador da sessão de 28 de dezembro de 1895, e de Ambroise-François

---

<sup>21</sup> DOYEN, *Le Cinématographe et l'Enseignement de la Chirurgie*. In : *Revue Critique de Medecine et de Chirurgie*. 15 Août 1899. p. 2.



Parnaland que, poucos anos depois, vendeu as imagens da sua cirurgia de separação das irmãs tipófogas Doodica e Radica para a Pathé, dando início ao processo mencionado anteriormente. Doyen pediu-lhes para filmar três de suas operações em 1897, e provavelmente são os filmes exibidos em 29 de julho de 1898, por ocasião da reunião anual da *British Medical Association* em Edimburgo.<sup>22</sup>

Doyen relata a experiência com a projeção no texto para a *Revue Critique de Medecine*, sendo que um dos filmes era registro da manipulação da cama de operações, outro de uma cirurgia de histerectomia abdominal, e o terceiro uma craniotomia. Todos os três filmes teriam tido certa aceitação pelo aspecto pedagógico, apesar da controvérsia ética que se iniciava. O médico deu continuidade ao seu método de ensino, mesmo em meio aos ataques de colegas da *Academie de Médecine de Paris*, e produziu um acervo de 60 filmes até 1916, ano de seu falecimento.

Para Doyen, o registro cinematográfico das cirurgias deveria ser rapidamente adotado como técnica não somente de ensino para novos cirurgiões, mas, também de autoconhecimento: “Quando eu vi, pela primeira vez, desenrolar-se sobre a tela do cinematógrafo uma de minhas operações, constatei o quanto eu ignorava a mim mesmo”; e de certo controle da qualidade e da precisão dos cirurgiões em atividade, que para ele deveria se prezar pelo ato operatório em si, observáveis no filme pela precisão dos movimentos: “O cinematógrafo vai permitir julgar os cirurgiões à distância. A película que se desenrola com uma velocidade conhecida. Ela registra os detalhes da operação com toda a exatidão desejável.” Para tanto, expressa no artigo a formação de um acervo de filmes de cada cirurgião, para uso amplo e de gerações futuras da comunidade médica, conduta que viria a ser adotada pela *Académie de Médecine* anos mais tarde.<sup>23</sup>

O filme mais célebre, da separação das irmãs Radica e Doodica, lhe rendeu o apelido de *Barnum de la Chirurgie*, em referencia ao famoso empresário do ramo de entretenimento nos Estados Unidos. Apesar da data de produção constar como 1898 em diversas fichas técnicas do filme, o ano correto é 1902, uma vez que a operação mesma foi feita no dia 9 de fevereiro de 1902, como podemos constatar na cobertura dada pelo jornalista Thomas Beyle ao acontecimento, publicada no dia seguinte no *Le Figaro*: “Radica e Doodica foram operadas ontem, quase no improviso. Nós vimos o doutor Doyen, que foi brilhantemente bem sucedido nessa difícil operação, e que de boa

---

<sup>22</sup> VIGNAUX, Valérie. 2004.

<sup>23</sup> DOYEN, Eugène-Louis. 1899. pp. 3-4.

vontade nos ofereceu uma descrição detalhada.” Doyen é entrevistado pelo jornalista, e descreve o procedimento:

A operação que tive que praticar urgentemente hoje foi empreendida em condições excepcionalmente desfavoráveis, dado que tratava-se de separar dois sujeitos tuberculosos, um mais gravemente atingido e quase morto. Eu não tinha outra finalidade, ao realizar essa operação séria, do que a de salvar a existência de ao menos uma dessas meninas encantadoras, se ainda houvesse tempo. Não pude operar antes, porque elas estavam muito fracas no dia em que foram trazidas a mim. – E a operação foi bem sucedida? [Pergunta Beyle] – Excepcionalmente curta, ela durou, para as duas crianças, ao todo vinte minutos.<sup>24</sup>

O filme todo é feito com a câmara parada, e a composição da cena segue o objetivo de demonstrar o procedimento cirúrgico. Não há ainda, evidentemente, um estilo complexo de encenação. Esta se resume à disposição por trás da mesa de cirurgia dos demais médicos que observam, para que assim o espectador possa ver tudo, compondo o que os diretores durante o período do primeiro cinema chamavam de *tableau* – a cena deve corresponder a um quadro, onde todos os elementos que importam estão dispostos.

O tempo empregado para a cirurgia, associado ao tempo fílmico, interessa particularmente. Mesmo sendo considerada uma cirurgia complexa, Doyen leva apenas vinte minutos para todo o procedimento, sendo que os atos principais envolvendo a separação e os cuidados imediatos com as irmãs levaram apenas cinco minutos, que correspondem à duração total do filme.

O médico era conhecido por sua rapidez e por sua precisão, qualidades que para ele deveriam ser buscadas na prática cirúrgica. Na referida publicação da *Revue Critique de Medecine et de Chirurgie*, já apontava para a alteração de percepção do tempo que a experiência fílmica em suas cirurgias proporcionava:

Uma projeção de cinco minutos parece extremamente longa. O cicinematógrafo também permitiu me defender vitoriosamente contra essa censura, de que eu operaria muito rápido. Ao passar pela tela algumas das minhas operações, vocês constatarão que tudo é bem regulado e perfeitamente ordenado. A operação dura pouco porque a técnica é simples e precisa. Nenhum movimento é precipitado, nenhuma operação é inútil.<sup>25</sup>

Em uma primeira abordagem do cinematógrafo não apenas como imagem em movimento em tempo real, para Doyen o filme é uma janela para uma percepção

<sup>24</sup> BEYLE, Thomas. *RADICA ET DOODICA – Récit de l'opération*. Le Figaro. 10 février 1902. p. 1.

<sup>25</sup> DOYEN, Eugène-Louis. *Le Cinématographe et l'Enseignement de la Chirurgie*. In : *Revue Critique de Médecine et de Chirurgie*. 15 Août 1899. pp. 3-4.

diferente do tempo. Criticado por sua rapidez na cirurgia, Doyen aponta a longa duração que cinco minutos podem representar em um filme, o que auxilia na mudança de percepção do próprio ato cirúrgico. Para Doyen, a reprodução fílmica altera percepções sobre a realidade, relação que seria desenvolvida na teoria do cinema apenas alguns anos mais tarde.

**Sequência 1:** *La separation des sœurs siamoises Radica et Doodica* (1902)



**1.1** Doyen, à esquerda da tela, prepara o corpo das irmãs: *“As duas irmãs, posicionadas sobre uma mesa coberta com um lençol esterilizado, e eu à direita delas, comecei por seccionar a pele, a frente do ponto de junção.”*



**1.2** Observado por outros médicos em segundo plano, e um assistente em posição oposta, Doyen realiza a incisão.



**1.3** Em *tableau*, o filme deve destacar apenas os detalhes do ato cirúrgico: *“Havia um vulto cartilaginoso de uma certa espessura. Foi-me suficiente cortá-lo com o bisturi.”*



**1.4** A separação das gêmeas é feita em menos de cinco minutos: *“Doodica, livre, foi levada a uma mesa ao lado, uma gaze foi colocada na ferida, e a pele fechada provisoriamente com cliques de garra.”*

## 1.2. A experiência católica com o uso da imagem: a editora *La Bonne Presse* e sua revista *Le Fascinateur*

A ação cinematográfica católica se organizou, a partir do final dos anos 1890, sob a impulsão da importante central associativa que abrigava a editora dos jornais *La Croix* e *Pélerin* (ainda hoje editados), a *la Bonne Presse*, criada para combater o avanço do discurso laico no estado francês. Tratava-se de uma empresa que, apesar de não visar o lucro direto com as atividades que desenvolvia, buscava sua expansão e (re) conquista dos fieis pela via comercial. A *Bonne Presse* já operava em vários setores midiáticos: a imprensa, impressos em geral, e as projeções fixas, quando lançou em 1897-1898 um aparelho que correspondia ao cinematógrafo dos irmãos Lumière, que poderia filmar e projetar filmes, batizado de *l'Immortel*.<sup>26</sup> Apesar do início pouco impactante do cinema educativo para a *La Bonne Presse*, o crescimento da sua rede de ação política e cultural durante os anos 1900 representou um exemplo emblemático para a tentativa do uso do cinema a partir de finalidades não lucrativas, e mais bem sucedida do que os laicos e o movimento operário nesse campo no período.

O envolvimento da Igreja Católica na França com o cinema só se faz compreensível, antes de tudo, pela observação do forte embate com a chamada República radical e os defensores da laicização do estado. A *Bonne Presse* surgiu como resposta à intensificação do uso da projeção de imagens fixas pela *Ligue d'enseignement*, importante instituição de promoção do ensino popular e laico junto ao estado francês, e ainda existente nos dias atuais.<sup>27</sup>

Do final do século XIX ao entre guerras, o projeto republicano positivista e reformista colocou em prática sua propaganda para formar os espíritos e transformar a consciência social a fim de mudar a sociedade profundamente.<sup>28</sup> A *Ligue d'enseignement* havia sido criada em 1866 pelo socialista fourierista Jean Macé na Alsácia, inspirado pela criação de similar liga na Bélgica em 1864, destinada a defender a laicidade. Após anos de campanha, disseminou a *Ligue* por toda a França pelos chamados *Cercles*, sendo o parisiense um dos principais. O trabalho com a projeção de

<sup>26</sup> LEVENTOPOULOS, Mélisande. *Constellations cinématographiques catholiques. Les entreprises confessionnelles du film au premier XXe siècle*. Entreprises et histoire. 2015/4 (n° 81), p. 45.

<sup>27</sup> A empresa fornecedora dos produtos de projeção de imagens para a *Ligue* era a *Maison E. MAZOT*, criada vinte anos após o surgimento da *Bonne Presse*, sua principal rival, e perdurou por poucos anos após a Segunda Guerra Mundial.

<sup>28</sup> SEVILLA, Nathalie. *La ligue de l'enseignement et le cinéma éducatif dans l'entre-deux-guerres : à la croisée de l'associatif et du politique*. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. 1/2015 (n° 75), p. 64-83.

imagens fixas era realizado pela liga como um dos principais agentes de conquista e de adesão à solidariedade nacional, e à laicidade. A liga era, também, a principal responsável pela campanha na III República pela instituição da escola pública, gratuita e laica.

Os católicos, instigados pelos *Augustins de l'Assomption*, ou *Assomptionnistes*, fundaram então a *la Bonne Presse* pouco depois do surgimento da Liga, em 1870. A empresa logo apostou no poder das imagens, e dotou sua gráfica de um departamento de Imagens, sendo o jornal *Le Pèlerin*, criado em 1873, o principal meio de vinculação das imagens impressas (embora seu primeiro número ilustrado tenha aparecido apenas em 1877).<sup>29</sup>

Com o papel de fazer frente à capilaridade e ao crescimento exponencial da influência da *Ligue d'enseignement* no ensino infantil, que havia se especializado nas projeções com imagens fixas, a empresa católica deu especial atenção ao método e criou um *Service des projections lumineuses*, que teve como principal mentor e organizador do empreendimento tecnológico um especialista em ótica: G-Michel Coissac, o referido escritor da primeira história do cinema no item anterior. Coissac permaneceu responsável pela chamada *projections* da *Bonne Presse* por mais de vinte anos, período em que experimentou e estimulou uma diversidade tecnológica e ótica decisiva no mercado de projeções luminosas. Os clientes da *Bonne Presse* poderiam escolher, em fins dos anos 1900, entre lanternas mágicas mais e menos complexas; entre projetores e câmeras de uso profissional ou familiar, prontos para serem utilizados em ambientes abertos ou fechados, em salas grandes e pequenas, com ou sem o uso de energia elétrica.<sup>30</sup>

A primeira realização do departamento foi a impressão de 70 quadros do *Grand Catéchisme*, uma bem sucedida publicação de imagens que haviam feito em 1894, sobre placas de vidro que pudessem ser projetadas. A partir disso, o catálogo de imagens fixas

<sup>29</sup> *Les Conférences*. Maison de la Bonne Presse. 1912. p. 290.

<sup>30</sup> A observação dos catálogos publicitários da revista *Le Fascinateur* nos permite fazer essas asserções, além dos comentários constantes de *Les Conférences*. Em 1919, o manual de propaganda da *Bonne Presse* comenta a criação desse setor na empresa da seguinte forma: “*C’est toujours dans le même esprit de propagande religieuse que s’est fondé un important service qui groupe les projections, les cinématographes, la photographie et la polycopie. Les Projections sont le complément très utile et souvent nécessaire des conférences. L’image a une puissance particulière pour attirer et pour instruire. C’est ce qui explique le succès croissant de ce service. Préoccupé de tout ce qui peut contribuer à attirer le peuple et à l’instruire, il crée sans cesse des séries nouvelles de vues. On lui doit deux écrans lumineux, des perfectionnements sérieux dans les appareils, plusieurs modes d’éclairage ; actuellement, il exploite de nombreux brevets. Malgré ses efforts multipliés, il ne peut suffire à toutes les demandes, et son champ d’action s’étend chaque jour davantage.*” Manuel de propaganda des publications de la Maison de la bonne presse. Paris, Maison de la Bonne Presse. 1919. p. 21.

creceu rapidamente, e deram início à construção de lanternas de projeção, algumas simples e outras que permitiam transições e efeitos estéticos.<sup>31</sup>

Muito embora as atividades do setor de projeções tivessem a conformação comercial, o que irá marcar a atuação da *Bonne Presse* no ramo será sua correlação direta com a sua *œuvre des conférences et projections*, fundada em 1895-1896 por Vincent de Paul Bailly, com quem Coissac trabalhava diretamente. O órgão era diretamente responsável por fazer a oposição católica à *Ligue de l'enseignement* no domínio das imagens fixas. A iniciativa se apresentou rapidamente, e de maneira crescente, como um espaço de assistência aos padres que queriam utilizar em suas paróquias as projeções fixas e animadas.

Essa era uma iniciativa eminentemente não comercial, e um mercado em que a *Bonne Presse* reina durante os anos 1900, responsável pela circulação de aparelhos e de programas cinematográficos para as dioceses e paróquias. Segundo a historiadora Mélisande Leventopoulos, ao estabelecer uma rede de distribuidoras de filmes no interior, a *Oeuvre des conférences et projections* adquiriu status privilegiado no mundo católico, assumindo funções de coordenação similares a de um bispo.<sup>32</sup>

A *Bonne Presse* se lançou também à fabricação dos seus próprios aparelhos. Dentre inúmeros modelos de lanternas mágicas, que atendiam a todo tipo de ambiente e público pretendido para projeções fixas, lançou em 1897 seu primeiro projetor de 35 mm Edison, que poderia ser adaptado ao modelo dos Lumière, o já mencionado *l'Immortel*, que supostamente não fazia referência a Deus, mas, sim à ideia de que o cinema imortalizava o movimento e, portanto, a própria vida, segundo o historiador canadense Véronneau.<sup>33</sup>

Em 1903 a *Bonne Presse* lançou um novo modelo do projetor, que poderia projetar tanto filmes quanto placas de vidro, os dois principais produtos distribuídos por sua rede. Coissac publica, enquanto isso, várias obras sobre aspectos técnicos da projeção e, ainda em 1903, toma a frente da nova publicação que deveria ser mensal, o *Le Fascinateur*. Considerada uma das primeiras especializadas em cinema, a revista tinha como objetivo difundir aspectos das técnicas de projeção, dos filmes e, principalmente, fazer publicidade dos equipamentos vendidos pela *Bonne Presse*,

---

<sup>31</sup> VÉRONNEAU, Pierre. *Le Fascinateur et la Bonne Presse : des médias catholiques pour publics francophones*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008, consulté le 01 mai 2016. URL : <http://1895.revues.org/3282>

<sup>32</sup> LEVENTOPOULOS, Mélisande. 2015. p. 45-46.

<sup>33</sup> VÉRONNEAU, Pierre. 2003. p. 3.

estimulando a adoção do cinema instrutivo e do uso de projeções fixas nas conferências católicas por toda a França.<sup>34</sup> O nome da revista mudaria algumas vezes ainda, para *Phono-Ciné* em 1905, *Ciné-Journal* em 1908, *Le Courrier cinématographique* em 1911 e *L'Écho du cinéma* em 1912.

Antes de *Le Fascinateur*, a editora produziu o impresso *Les Conférences*, que cumpria o objetivo de divulgar os textos das conferências e os debates realizados pela *Oeuvre des conférences et projections*. Somente entre 1900 e 1901, a *Les Conférences* forneceu o texto de dezessete novas conferências com projeções. As duas publicações eram complementares, e serviam como principais instrumentos dos conferencistas:

*Le Fascinateur* é um pouco menos antigo que *les Conférences*, mas anda junto com elas. *Les Conférences* documenta indistintamente todos os conferencistas católicos sobre os temas que eles podem ter para trabalhar; *le Fascinateur* dirige-se principalmente aos conferencistas-projeccionistas para dar-lhes as preciosas informações técnicas sobre as vistas fixas, os aparelhos, as fontes de luz, os cinemas e os filmes. Ele publica a cada mês a lista de novas séries de vistas cujo texto apareceu nas *les Conférences*, e traz dessas vistas um fac-símile reduzido.<sup>35</sup>

Por mais emblemática que a revista *Le Fascinateur* tenha sido no campo da história do cinema, especialmente por suas publicações técnicas, a publicação *Les Conférences* nos chama mais à atenção como fonte sobre os temas e debates em torno do uso do cinema como ferramenta estritamente pedagógica, e de combate direto a um inimigo que estava muito bem definido: a *Ligue d'enseignement* e a franco-maçonaria, com seus agentes laicos e republicanos, a quem se somavam os judeus, também alvos contumazes no jornal diário da *Bonne Presse*, o *La Croix*, órgão eminentemente antisemita e anti-dreyfusard. A *Les Conférences* publicava os relatos completos dos congressos realizados pela *Oeuvre des conférences et projections*, o que nos permite saber com alguma riqueza de detalhes os objetivos da *Bonne Presse* com o uso do cinema e projeções como propaganda. Em um desses relatos, de 1909, percebemos a grande preocupação dos membros em acompanhar as atividades desses órgãos que consideravam inimigos, descritas em detalhes:

O relatório Edouard Petit, que é o documento oficial dos adversários, indicava, para o exercício 1902-1903, 117.350 conferências. Elas diminuíram, ano a ano, até 82.481 em 1907-1908, uma baixa de 34.879 em cinco anos. Este número explica-se pelo progresso sempre crescente da leitura popular. Esta exige menos talento, menos trabalho e, sem dúvida,

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Vue n° 47 – Le “Fascinateur”*. *Les Conférences*. Douzième année. Tome II. Maison de la Bonne Presse. 1912. p. 307.

como dizia o Sr. Sembat, citado com tanto humor segunda-feira à noite, “os conferencistas são fastidiosos, chatos”. O Museu pedagógico enviou 31.704 coleções para os professores e quase 5 mil para as reuniões de soldados. (...) A Sociedade nacional de conferências comunicou em 1906-1907 1090.350 textos de conferências. De seu lado, a *Ligue de l'enseignement* emprestou 51.506 coleções de vistas. Sr. Petit nos disse que a projeção declina, mas é substituída pelo cinematógrafo, mais expressivo ainda que a palavra. Além disso, a ação sobre a juventude progride. Os cursos de adultos são aumentaram para 48.565, dos quais 30.231 para os rapazes e 18.294 para as jovens moças.<sup>36</sup>

Apesar de o autor comemorar o que julga ser um declínio das conferências do adversário, os números do lado dos católicos são bem mais modestos e imprecisos: fala sobre o grupo de 40 conferencistas do Comité de la Société de défense religieuse, que daria 250 conferências por ano, e finaliza falando vagamente de 3 mil conferências por ano que seriam dadas por três associações em apenas uma região, dando a entender que esse número poderia ser multiplicado pelo resto de regiões no país, e de mil conferências por ano de outras duas associações, sem contar outras tantas associações que o autor apenas cita os nomes, sem mencionar quantas conferências teriam sido dadas.

O interessante dessas publicações é que nelas podemos perceber a importância que as conferências tinham enquanto repertório de ação, não apenas para os movimentos sociais da esquerda, mas também para a própria reprodução do governo republicano, e para todo tipo de movimento que se pretendesse pedagógico. Havia a luta pela conquista das mentes, e com a expansão do ensino público e laico, o principal campo em que ela se realizava era o da educação, sendo as conferências as principais armas, com grande potencial de conquista se municiadas pelas projeções.

Todos os programas colocados à disposição na *Le Fascinateur*, tanto de imagens fixas quanto de filmes, eram acompanhados de uma breve descrição do conteúdo e de instruções de abordagem para as exposições, que deveriam ser feitas sempre como conferências educativas com o objetivo da catequese. Até 1911, o número de conferências disponibilizadas pela *Bonne Presse* na revista *Les Conférences* havia chegado a apenas 48 – não se levando em conta as conferências produzidas nos anos anteriores eventualmente deixadas de lado. Os temas tratados eram agrupados normalmente em religião, história, ciência e sociedade:

Das 48 conferências publicadas até hoje desde o nosso Congresso de 1911, 14 se relacionam a questões religiosas ou apoloéticas, 11 concernem à

<sup>36</sup> *Le mouvement des conférences en 1907 et 1908 Chez les adversaires et chez les catholiques. Rapport de M. Le Chanoine Gerbier. Les Conférences. 9e année. N° 223. 14 janvier 1909. p. 12-13.*



história da Igreja e sua influência na sociedade, principalmente na Idade Média; 13 conferências têm por objeto as questões sociais, e 10 as questões científicas.<sup>37</sup>

Entretanto, esses números não são precisos em termos de projeções, uma vez que não era garantida a existência de um material em imagem fixa ou animada para cada conferência disponibilizada pela revista *Les Conférences*, material que já era escasso. Nesse mesmo número da revista, contamos apenas 28 programas de imagens, o que acabou gerando reclamações dos padres clientes da *Le Fascinateur*.

No início da década de 1910, o desenvolvimento das projeções cinematográficas de iniciativas católicas induziu a novas necessidades na base paroquial, o que acabou perturbando o monopólio empresarial da *Bonne Presse*, que não conseguia suprir a demanda dos Padres, insatisfeitos com o número reduzido de filmes disponibilizado pela empresa. Com isso, a procura por agências não confessionais, como a Gaumont e da Pathé, a fim de diversificar os seus programas, se tornou recorrente, o que fez dos próprios padres os programadores de seus cinematógrafos, tendo assim maior influência na moralização dos filmes no mercado corrente.<sup>38</sup>

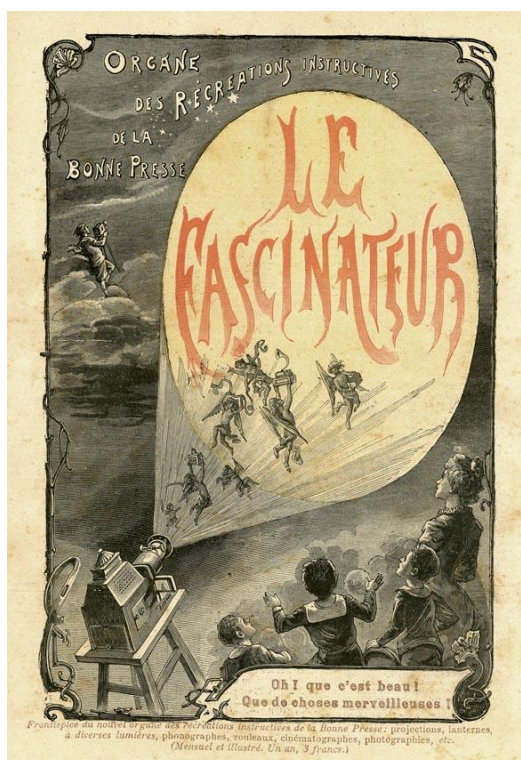
Foi somente a partir disso, então, que a questão da produção cinematográfica começou a se colocar de fato para a *Bonne Presse*. *Le Fascinateur* anunciou a criação de um estúdio para filmagem. Em setembro de 1909, Coissac se pronunciou pela criação de filmes moralizantes e historicamente religiosos. A *Bonne Presse* pretendia, assim, criar um vasto repertório que importaria sua doutrina às outras produções. Os temas, que corresponderam aos títulos dos primeiros filmes produzidos, foram *La Passion de Notre Seigneur*, *Les apparitions de Lourdes* e *La Passion avec Marie de l'Isle*, exibidos especialmente no *le Bon Cinéma*, sala criada pela *Bonne Presse* em 1913. Como escreveu Coissac em setembro de 1910: “Há urgência em iluminar o gosto do público, em seneá-lo, limitar a escolha dos temas. O cinematógrafo deve tornar-se um instrumento de educação e de instrução, da alegria e da honestidade, uma recreação tendo em vista a Arte.” Apesar das intenções, o que deveria vir a ser o cinema católico não logrou sucesso em expandir seu círculo para além da diocese e dos projecionistas católicos. Coissac, no *Le Fascinateur* de março de 1912, inclusive, conclama à

<sup>37</sup> RETAUD, E. *La revue « Les Conférences » 1911-1912 Rapport lu à la séance du mercredi soir, 25 septembre*. Les Conférences. Douzième année. Tome II. Maison de la Bonne Presse. 1912. p. 454.

<sup>38</sup> LEVENTOPOULOS, Mélisande. 2015. p. 46. Esse aspecto da influência moral a partir dos exibidores torna-se dominante e se assevera cada vez mais a partir da Primeira Guerra, dando espaço a diversos aspectos da narrativa clássica no cinema que era apenas nascente, tais como o papel da família, da transfiguração da santíssima trindade com o uso de personagens heroicos, fórmulas clássicas do melodrama.

moralização do cinema como um todo, e a um maior engajamento dos católicos na questão, pois, do contrário, seriam os laicos que conquistariam a batalha pelo cinema educativo.<sup>39</sup>

Evidentemente que a experiência católica com o cinema nesse período se diferenciou das demais que são objeto do nosso estudo por ter estado do lado oposto ao do movimento operário. Além dessa diferença, se distanciava dessas outras experiências que tratamos especialmente por ter sido organizada oficialmente pela via comercial. E esse é o ponto que consideramos chave para a compreensão do desenvolvimento da perspectiva de apropriação dos filmes fora do circuito comercial, que é também uma questão qualitativa. Ora, é notável o caráter alternativo da *Bonne Presse* e do jornal *Le Fascinateur* em termos de busca de uma representação religiosa pela via da nova mídia que se apresentava. Mais do que a venda de aparelhos e filmes em troca de dinheiro, a intenção era a de disseminar a doutrina cristã católica, ganhar mais fiéis, atrapalhar no que fosse possível o avanço da laicidade na III República e combater os seus defensores, representados especialmente pela *Ligue de l'enseignement*. Tal objetivo se sobrepunha ao das vendas e o da obtenção de lucro, o que caracterizava a iniciativa como uma das primeiras tentativas de uso alternativo e *não comercial* do cinema.



**Imagem 4:** Frontispício da décima segunda edição de *Le Fascinateur*. 01/12/1903.

<sup>39</sup> VÉRONNEAU, Pierre. 2003. p. 4.

## 2. As primeiras experiências do “cinema militante” (1899-1913)

“O cinema militante nasceu primeiro de um desejo e de uma recusa, no começo do século XX, nos confins do movimento operário e de certos meios intelectuais.”<sup>40</sup> Assim Tanguy Perron sintetiza o tema “cinema militante”, expressão do movimento operário essencialmente contemporâneo e que continua pouco estudada. Perron é um dos primeiros historiadores a se debruçar sobre a categoria “cinema militante”, tendo inclusive apontado para importantes e potenciais fontes de pesquisa para o Cinema do Povo, e várias outras iniciativas daquele período, como mencionamos anteriormente.

Perron indica, corretamente, 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 ao tempo do primeiro cinema. 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 libertários) que utilizaram do cinema antes da Grande Guerra, introduziram os filmes em suas conferências educativas ou em sessões de distração nas *Bourses du travail*, *maisons du peuple*, ou em cooperativas, partilhando de uma visão moralizante e pedagógica do cinema, normalmente com os temas do antialcoolismo, antipatriotismo, neo-malthusianismo ou mesmo sobre o cinema como ferramenta de propaganda. O cinema militante tem relação com a palavra há muito tempo: a palavra política que limita, ou que ultrapassa a imagem. Foi a partir dessa perspectiva que apareceram alguns raros personagens no movimento operário que se fizeram “cineastas pregadores”, percorrendo a França, com o objetivo de semear por toda a parte a combinação entre boa imagem e boa palavra, a revolucionária.<sup>41</sup>

Resta, ainda, uma melhor precisão para a categoria “cinema militante”. Em outro artigo, construído a partir de percepções que Perron obteve do estudo da evolução do cinema político na esquerda francesa, e da relação entre a CGT e o cinema (que se deu

---

<sup>40</sup> PERRON, Tanguy. “*Le cinéma militant*” – *Les origines du cinéma militant (ou le cinéma militant et la mort)*. In: Une encyclopédie du court métrage français, Jacques Kermabon et Jacky Evrard (dir.), édition Yellow Now et Festival Côté Court, 2003. Disponível em: <http://www.peripherie.asso.fr/mouvement-ouvrier-et-cinema/le-cinema-militant>. s/p.

<sup>41</sup> *Ibid.*

mais diretamente apenas a partir da Grande Guerra)<sup>42</sup>, propõe definição para o que também denomina “*cinéma ouvrier*”, com o objetivo de delimitar um campo de estudo:

A expressão “cinema operário” apresenta um problema. Se não podemos qualificar assim as ficções distribuídas nas redes comerciais onde perbebemos ou entrevemos personagens de trabalhadores (...), da mesma forma podemos apenas constatar a raridade extrema de filmes realizados por trabalhadores. E esses “filmes de trabalhadores” – necessariamente recentes, já que os custos das câmeras, da película e da sua tiragem por muito tempo impediram um acesso democrático a esse novo meio de expressão – revestem muito raramente um caráter “operário”, no sentido político do termo. De fato, pela sua vaporosidade e sua ressonância, seus prolongamentos implícitos, essa terminologia retoma a noção de movimento operário. Sabe-se que, por muito tempo, geralmente há um mundo entre o mundo operário e o movimento que o reclama. Não parece, contudo, haver outras abordagens possíveis: o cinema operário seria de fato um cinema realizado pelo movimento operário, destinado majoritariamente ao mundo operário – e prova-se por vezes que alguns desses atores eram trabalhadores organizados.<sup>43</sup>

Entretanto, conforme Nina Alberg atenta, essa definição teórica parece estreita para o período que tratamos. A historiadora, que também estuda o cinema militante francês do nosso período, lembra que existem poucos filmes realmente produzidos por membros do movimento operário na chamada *Belle Epoque*.<sup>44</sup> Tendo essa consideração como ponto de partida, Alberg 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 for filmado por trabalhadores. Sob este 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.

Alberg argumenta que realizar e produzir um filme demandava investimentos materiais e humanos pesados, além de uma organização eficaz, e que, por isso, antes de 1914 não foram produzidos filmes por personalidades que reivindicavam a sua pertença à classe operária. A partir desse argumento, a autora justifica a abertura da categoria, considerando cinema militante – ou o cinema que interessa para o estudo dela – aquele

<sup>42</sup> Cf.: *Vie, mort et renouveau du cinéma politique*. L’Homme et la Société, n°127-128, 1998; e *Histoire, cinéma, CGT et un peu de banlieue*. Ouvriers en banlieue. Sous la direction de Jacques Girault. Paris, éditions de l’Atelier, 1998. Pp. 368-380.

<sup>43</sup> PERRON, Tangui. *A la recherche du cinéma ouvrier : périodisation, typologie, définition (en forme de propositions)*. In: *Le cinéma ouvrier en France*. Les Cahiers de la Cinémathèque. (cinémathèque de Perpignan), n° 71, décembre 2000. Disponível em: <http://www.peripherie.asso.fr/mouvement-ouvrier-et-cinema/la-recherche-du-cinema-ouvrier-periodisation-typologie-definition>. s/p.

<sup>44</sup> ALMBERG, Nina. *Les Caméras du Peuple. Cinéma et mouvement ouvrier à la Belle Epoque*. Mémoire présenté pour le master de recherche. Mention: Histoire. Directrice de mémoire: Claire Andrieu. Institut d’Études Politiques de Paris (Sciences Po) – Ecole Doctorale. 2010-2011. p. 18.

que também corresponde a filmes não produzidos pelos operários, mas que eram exibidos nos lugares onde os trabalhadores frequentavam, tendo um mínimo de consciência militante, como nas *Bourses du travail* e as sessões realizadas pelas *Universités populaires*. 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.<sup>45</sup>

Trata-se do tipo de cinema que deveria poder ser visto, compreendido e apreciado por todas as pessoas, instruídas ou não, cujos interesses as levassem para a esquerda revolucionária. Deveria ser um cinema popular, dirigido a um maior número de pessoas e, ao mesmo tempo, conforme o próprio Perron havia dito no artigo *Le cinéma militant*, um cinema educador, instrutivo, cujo objetivo principal fosse forjar no público uma consciência e uma cultura de classe com o propósito da revolução. Deveria, então, educar os trabalhadores no presente, através da moral antialcoólica, neomalthusiana e antimilitarista, para preparar “a grande noite”. Além disso, a perspectiva da historiadora também se orienta pela busca das experiências que pudessem se diferenciar do circuito estritamente comercial. Trata-se de um cinema em que a produção e a divulgação organizavam-se, geralmente, fora do circuito comercial, sendo necessário uma rede, ou um circuito especial para obter acesso aos filmes.<sup>46</sup>

Não foram muitas essas experiências, porém, foram relevantes do ponto de vista da alternativa histórica que se apresentava ao cinema, ainda hoje encarado como instituição naturalmente comercial. Uma questão que se apresenta ao observá-las, é saber qual teria sido o impacto na percepção dos militantes em relação ao cinema. Acreditamos que essa resposta possa nos ajudar a perceber melhor a origem social e cultural do Cinema do Povo.

## **2.1 As *Universités Populaires* e o uso do cinematógrafo**

Uma das principais experiências de uso do cinema pelos militantes da esquerda francesa no começo do século XX é, também, uma das menos documentadas – ou que ainda requer um mapeamento mais preciso da documentação. A *Université Populaire*,

---

<sup>45</sup> ALMBERG, Nina. 2010-2011. p. 18.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 19.

iniciativa de cooperação que deveria envolver as mais diversas atividades de formação intelectual, cultural e mesmo esportiva, impressionou pela rápida aceitação e expansão por todo o movimento operário, tanto pela adesão quanto pela capilaridade pelo país.

A iniciativa se deu alguns meses após o caso Dreyfus. Surgiu pela multiplicação da ideia de Georges Deherme com a criação da *Coopération des Idées* em outubro de 1899, ocasião descrita pelo *La Presse*, um cotidiano bastante popular à época:

No meio da região suburbana de Saint-Antoine se encontra, levando o número 157, um velho edifício cuja porta estreita é encimada por uma placa de faiança esmaltada, em que se lê a insígnia: “*Université populaire*”. Essa inscrição poderia surpreender o transeunte por não lhe informar nada precisamente, por isso os que presidem essa instituição tomaram a precaução de inscreverem o programa da *Université populaire* sobre os dois batentes da porta de entrada. E é assim que a todo momento do dia pode se ver pessoas de todas as classes da sociedade parar e ler: “*Université populaire* aberta todos os dias das 9h às 11h; ensino superior popular; curso e conferências todas as noites da semana das 8h às 10h; biblioteca de empréstimo gratuito à domicílio e de leitura no local constantemente aberta no domingo: música, espetáculos; consultas médicas e jurídicas, etc.”

Na mesma publicação, Georges Deherme cede entrevista ao jornal, e revela algumas características na proposta que marcavam o surgimento de um novo elemento ao repertório de luta dos trabalhadores, correspondente ao livre debate e à indistinção entre conferencista e público:

Nosso objetivo é bem simples. Nós queremos desviar o empregado e o operário, os trabalhadores em uma palavra: do cabaré, onde eles perdem gradualmente a sua razão dispensando o fruto de seu trabalho. Queremos, ainda, aumentar o seu nível moral. Daqui, a organização de nossas conferências cotidianas. Contrariamente ao que se faz nas Associações politécnicas, filotécnicas ou outras, que tendem ao desenvolvimento da instrução, aqui os ouvintes não são tratados como crianças em idade escolar. O conferencista se senta em meio a sua audiência e, familiarmente, conversa, sem encenação, sem copo d’água. Estamos entre amigos, todos estão com suas roupas de oficina ou de escritório. A conferência terminada, a discussão sobre o assunto tratado começa e, assim, se obtém o desenvolvimento intelectual dos nossos membros.<sup>47</sup>

Foram poucos os que ignoraram a ideia, que logo ganhou apoio, desde o mundo político partidário até a intelectualidade de renome, e isso ao lado de todo o mundo militante do movimento operário. Lucien Mercier, na obra de referência dessa experiência, *Les Universités Populaires: 1899-1914 – Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, diz que essa adesão quase unânime provocou

<sup>47</sup> *L’Université Populaire – Au Prado du faubourg Saint-Antoine – Pour les travailleurs. – Instruction et education*. La Presse. 2 Octobre 1899. p. 1.

vertiginoso crescimento inicial: foram criadas cerca de 230 *Universités populaires*, com mais de 50 mil aderentes.<sup>48</sup>

Dedicadas a oferecer todas as possibilidades de educação, as *Universités Populaires* desde cedo lançaram mão das projeções, sendo que as cinematográficas devem ter se iniciado apenas em 1906, ano do primeiro registro que encontramos de uma sessão com o uso do cinematógrafo. Na primeira *Université Populaire*, a do *Faubourg Saint-Antoine*, o conferencista da Sorbonne, Hemardinquer, daria o seu curso de francês para estrangeiros do dia 2 de março tendo como tema *Le Cinématographe*, com projeções de filmes da Gaumont.<sup>49</sup>

Entretanto, o cinematógrafo não figurou de forma sistemática ou mesmo substancial entre as conferências e cursos das *Universités Populaires*, sendo que a mais relevante se deu por meio da organização de outro grupo que parece ter surgido em abril de 1909, o *Cinéma Social* em Paris.

De toda forma, o sucesso popular do cinema tornou-se pauta de debate para as *Universités*, ponto em comum com as demais agremiações voltadas à educação ou propaganda. Foi durante o congresso de 1910 que, segundo Mercier, os membros se interrogaram acerca da contribuição que o cinema poderia dar à educação do povo. Apesar do prognóstico pessimista e depreciativo – o que não era novidade, se observarmos a reação e posicionamento da quase totalidade dos movimentos organizados em relação ao cinema nos primeiros dez anos desde seu surgimento, fossem da direita ou da esquerda –, a representação da *Université Populaire La Fraternelle* de Saint-Claude, ao anunciar a instalação de um cinematógrafo na *Maison du Peuple* daquela cidade, se mostrou otimista, e declarou o objetivo com as exibições nas seguintes palavras: “O cinema é objeto de desejo comum; contudo, estamos assustados diante da mediocridade dos meios que utilizam esse aparelho em uma noite de educação popular. Os temas científicos e atrativos poderão, entretanto, ser encontrados e fornecer ao menos um abrandamento instrutivo.”<sup>50</sup>

Os delegados de Orléans, Limoges e de Auvers-sur-Oise durante o congresso, tendo aprovado essa orientação, viabilizaram a resolução de que o cinema pudesse ser útil à educação, com a condição de que se modificasse os programas e desse ênfase à

---

<sup>48</sup> MERCIER, Lucien. *Les Universités Populaires: 1899-1914 Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle* Préface de Madeleine Rebérioux. Paris, Collection Mouvement Social, Les Éditions Ouvrières. 1986. p. 11.

<sup>49</sup> *Les Cahiers de l'Université Populaire*. Revue mensuelle. 10 mars 1906.

<sup>50</sup> MERCIER, Lucien. 1986. p. 167-168.

representação de viagens por todo o mundo, às lições sobre o mundo da produção, a fabricação de alimentos, instrumentos, e que banisse os filmes policiais, com mortos ou eventos sensacionalistas. Nesse espírito, o congresso teria demandado à *Ligue de l'enseignement* e ao *Musée pédagogique* a constituírem uma cinemateca para ficar à disposição da educação popular.

Entretanto, assim como outras menções e promessas vagas de uso do cinema em suas atividades, não iremos observar o envolvimento das *Universités Populaires* com o cinema de forma sistemática. Talvez pelo fato de que o projeto das *Universités* já estivesse prestes a perecer. Mesmo o referido grupo *Cinéma Social*, de Paris, realizou poucas sessões, das quais contamos apenas três em 1909: duas em abril, sendo uma, a do dia 18, na *Université Populaire de Montmartre*, e uma no dia 25, numa festa socialista organizada pela cooperativa *L'Egalitaire*; e uma em junho, no dia 5, na *Maison du Peuple* do 4º *arrondissement*. Sabemos pouco dessa iniciativa, apenas que compunha certamente um grupo específico de militantes dedicado ao cinema, a julgar pelas divulgações, e que dois anos mais tarde reapareceria como denominação das marchas de Gustave Cauvin pelo interior da França, da qual não há qualquer indicação de que estivessem ligadas.<sup>51</sup>



**Imagem 5:** Divulgação de sessão cinematográfica na *Université Populaire* de Montmartre. *Le Radical*:

17/04/1909.

<sup>51</sup> Cf.: *L'Humanité* 17, 18 e 24/04/1909 e 05/06/1909; *La Lanterne*: journal politique quotidien. 19/04/1909; *Le Radical* 17/04/1909.



## 2.2. Émile Kress – o trabalhador do cinematógrafo entra em luta

A atuação política do técnico em projeções cinematográficas Émile Kress foi, por um lado, incidental, com pouca ou nenhuma ligação evidente com a rede do movimento operário francês existente à época. Kress parece ter se voltado mais à luta corporativa pelo reconhecimento profissional da sua especialidade, o que pode ser notado pelas suas conferências e seus escritos, em sua maioria dedicados aos aspectos técnicos do uso do cinematógrafo, e pontualmente aos aspectos políticos do seu tempo. Deve ser por isso que não figura entre documentação policial, muito pouco nos jornais militantes, e não consta entre os biografados do *Le Maitron*. Por outro lado, para além do papel de disseminador da técnica cinematográfica, Kress esteve a frente do *Syndicat Français des Exploitants du Cinématographe*, escreveu a importante conferência *De l'Utilité du Cinématographe dans l'Enseignement*, e auxiliou na realização do que teria sido o primeiro filme militante, o *Pourquoi la guerre*. Apenas recentemente a historiografia do cinema, e da educação, vem dando atenção à trajetória de Kress, mas quase sempre com dados e informações desencontradas.<sup>52</sup>

Sabemos com segurança que Kress foi um projetorista e conferencista, tendo escrito alguns dos primeiros manuais técnicos sobre o cinematógrafo, editados pela Charles Mendel. De 1912 a 1916, escreveu uma série de conferências voltadas para a formação de novos técnicos cinegrafistas e projetoristas, sendo um desses textos o que corresponde ao que seria de fato a primeira história do cinema, denominado *Historique du Cinématographe*, de 1912. Nesse texto, Kress tenta resumir a evolução da imagem em movimento desde suas origens, mesmo na antiguidade com o uso de espelhos convexos e sombras (“*Não devemos duvidar muito, diz Brewster, que o espelho côncavo era o principal instrumento de aparição dos deuses nos antigos templos*”, diz Kress)<sup>53</sup>, passando pela lanterna mágica de Kircher em 1675 até chegar ao que considera o verdadeiro precursor do cinema, Demeny com o cronofotógrafo em 1893. Conforme Marinone menciona, embora o texto tenha apenas 16 páginas, tem o mérito

<sup>52</sup> Ver: MARINONE, Isabelle. 2009; GARNER, Kenneth H. *Seeing is Knowing: The Educational Cinema Movement in France, 1910-1945*. Dissertation – Doctor of Philosophy (History). University of Michigan, 2012; Em algumas obras Kress aparece como “Ernest Kress”, como no livro de Christophe Gauthier, em *La passion du cinéma – Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. 1999; ou “Eugène Kress”, a exemplo do catálogo da *Cinémathèque Française*, ou mesmo com os dois nomes, como na *Encyclopedia of Early Cinema* de Richard Abel. Todos esses nomes nessas obras tratam da mesma pessoa: Émile Kress.

<sup>53</sup> KRESS, E. *Histoire du cinématographe*. Paris, Comptoir d’édition de Cinéma-Revue, pp. 5 et 6. 1912.

de apresentar um panorama a partir das inovações no campo da cinematografia que nos oferece uma visão sobre as possibilidades artísticas e educativas desde a sua invenção.<sup>54</sup> Tais fatores viriam a ser plenamente defendidos no *De Utilité du Cinématographe dans l'Enseignement*, provavelmente escrito em 1914 (ao contrário de 1910, como indica Marinone)<sup>55</sup>.

Apesar dos dados imprecisos dos comentadores, ainda é por meio dessas conferências, das publicações da *Cinéma-revue* e de algumas poucas notas nos jornais, que podemos observar alguns aspectos do envolvimento de Kress com o mundo da militância, sempre pela via do cinema, sua principal ocupação. Dentre as conferências destaca-se, por exemplo, uma realizada na cooperativa *La Semaille* – abrigada pela *La Bellevilloise* e também uma *Université Populaire* – no dia 3 de maio de 1912: “*La Semaille, 21, rue Boyer – Le cinématographe, arme de propagande et moyen d'éducation, garanti par le label, aux mains de la classe ouvrière, par MM. H. Antoine et Kress, du Syndicat des auteurs et gens de lettres*”.<sup>56</sup> O momento em que Kress atuou coincidiu com a formação dos primeiros sindicatos ligados à indústria cinematográfica, em vias de estabilização. O *Syndicat des Exploitants du Cinématographe*, correspondente aos profissionais da exibição e do qual Kress foi o secretário geral no momento da sua criação, se formou em 1909 em meio às ondas grevistas por toda a França, e dois meses antes da grande greve dos músicos da Pathé, ocorrida em janeiro daquele ano:

Todos os artistas músicos empregados nos estabelecimentos cinematográficos da Pathé entraram em greve. Um contrato coletivo concluído entre a câmara sindical dos músicos e os empresários de espetáculos deixava crer aos músicos, que têm pelo método reformista uma leve preferência, que eles estariam protegidos dos golpes do patronato. Os empresários de cinemas, como todos os bons capitalistas que se preocupam apenas com os seus interesses, romperam o contrato tão logo encontraram a ocasião, e recrutaram músicos de *rencontre*, pobres coitados que tocam em pátios e ruas e pouco difíceis quanto aos salários.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> MARINONE, Isabelle. 2009. p.52-53.

<sup>55</sup> O livro é considerado como uma obra sobre educação e cinema por Garner (2012). Além do erro quanto à data da publicação, o comentário de Marinone para esse texto de Kress enseja muitas dúvidas sobre o argumento da autora. Marinone diz que Kress, influenciado pelo manual de ensino de matemática para crianças de Charles-Ange Laisant, o “*Initiation Mathématique*”, teria feito um filme sobre o método dos bastões em 1908, tendo influenciado o famoso *Les allumettes animées* de Émile Cohl de 1908, sem indicar a fonte que sustentaria essa afirmação, ou mesmo como Kress teria sido influenciado por Laisant antes de 1908, já que tal influência só aparece em *De l'utilité...* em 1914.

<sup>56</sup> Le Rappel. 04/05/1912. Ver também *Les Conférences*. Le Rappel, 15/02/1912. H. Antoine é provavelmente o Henry, do *Théâtre du Peuple*, que Segundo Marinone teria participado da realização do filme *Pourquoi la Guerre* com Kress.

<sup>57</sup> *Grève de Musiciens*. Les Temps Nouveaux. 23/01/1909.

Dias antes dessa nota, o desenrolar do movimento parecia ter atingido seu ponto alto, com manifestações esclarecendo o público que continuava a ir às salas de cinema, e fazendo frente aos *jaunes* (pelegos) e à contratação de novas orquestras para as sessões:

Ontem, no *Cirque d'Hiver*, o público protestou violentamente contra a música infectante que lhe fora oferecido. O estabelecimento estava copiosamente guarnecido de agentes à paisana. Detenções foram feitas, mas, não foram mantidas. No cinema da Avenida Clichy, protestos da parte do público. A orquestra que substituíra os grevistas, ciente da situação, abandonou o serviço. O público, prevenido, não se dirigirá mais aos cinemas, se souber que lhes serão esfolados os ouvidos.<sup>58</sup>

Apesar do relato condescendente do *l'Humanité*, a ação parece na verdade ter denunciado o que talvez fosse certa inexperiência do novo sindicato, ou de fato um posicionamento que tendia ao reformismo. Se tomarmos como referência a carta da *Jeunesse Syndicaliste Revolutionnaire* enviada em resposta a esse relato do *l'Humanité*, sobre o que havia acontecido no *Cirque d'Hiver*, ficamos no mínimo em dúvida sobre o que essa manifestação do dia dezessete havia trazido à tona:

Talvez seja bom completar o relato feito por um redator do *l'Humanité* sobre a manifestação dos músicos no *Cirque d'Hiver*. Essa manifestação foi, sobretudo, feita por uma parte do público composta de camaradas sindicalizados pertencentes à *Jeunesse Syndicaliste*. Quanto aos músicos, pudemos constatar que eram de natureza demasiado pacífica para tomar parte em tal manifestação. Apesar de tudo, apesar da censura que o proletariado organizado pode lhes dirigir pela sua indiferença diante de seus camaradas de classe, nós lhes testemunharemos sempre a nossa ajuda e a nossa solidariedade quando estiverem em luta. Em contrapartida, poderíamos pedir deles um esforço de solidariedade aos familiares ou amigos dos nossos camaradas presos. Caminharemos ainda, e mesmo assim, por casos semelhantes. É o nosso dever.<sup>59</sup>

Não encontramos o nome de Kress em nenhuma das publicações sobre a greve e, assim, não temos como saber qual foi exatamente a atuação e o posicionamento dele em meio ao movimento. Em 1915, o nome de Kress aparece em publicações do *l'Humanité* como secretário adjunto do *Parti Socialiste*, seção de Saint-Denis, o que poderia indicar sua propensão ao reformismo.<sup>60</sup> De toda forma, a guerra trouxe para o lado reformista e patriótico da esquerda uma boa parte dos militantes libertários do movimento operário francês, o que torna qualquer conclusão sobre orientação política antes de 1914, sem as

<sup>58</sup> *La Grève aux Cinémas-Pathé – Le public proteste contre la musique des jaunes.* *l'Humanité*, 18/01/1909.

<sup>59</sup> *Les Musiciens des Cinémas Pathé – L'incident du Cirque d'Hiver. Une lettre.* *l'Humanité*, 27/01/1909.

<sup>60</sup> *Parti Socialiste – Nomination de Bureau – Section de Saint-Denis.* *l'Humanité*, 11/03/1915.

devidas verificações, e apenas a partir do posicionamento de um ou outro militante posterior à guerra, no mínimo questionável.

Reformista ou não, Kress parece ter se envolvido em algumas tentativas de uso militante do cinema, para além da atuação no sindicato da sua categoria. Esse uso se dava especialmente pela via das conferências que fazia, de forma não comercial, com a utilização do cinematógrafo e para a disseminação da técnica e da história do cinematógrafo, com o objetivo de formar mais cinegrafistas e técnicos em projeção, sempre defendendo o caráter libertador que a atividade poderia ter, especialmente junto às crianças. Participou ativamente, também, na criação e nas atividades da chamada *Ligue Populaire du Cinéma Scolaire*, de breve existência entre 1912 e 1913, criada a partir do *Syndicat des auteurs et gens de lettres*. Na *Revue Socialiste*, a liga é descrita assim:

*Ligue populaire du Cinéma scolaire (13, rue Brézin) que organiza grátis: projeções, conferências, etc. — Syndicat des auteurs et gens de lettres (49, rue de Bretagne). — Le Syndicat des instituteurs de la Seine (46, rue Lecourbe), com a ajuda da empresa Gaumont, organizou recentemente apresentações. Nossos camaradas Kress (2, rue de l'Alouette, Saint-Denis), e Delpech (37, rue de l'Orient), trabalham especialmente para a empresa Gaumont na realização de filmes destinados à classe trabalhadora.*<sup>61</sup>

A liga, presidida por André de Reusse e que tinha entre seus membros Léon Brézillon, presidente do *Syndicat français des Directeurs de Cinéma*, além de ter o objetivo de realizar conferências cinematográficas voltadas para crianças, parece ter sido uma espécie de consórcio de roteiros para filmes escolares, para facilitar a realização dos filmes ao mesmo tempo em que se evitaria a prática do plágio, muito comum à época no meio cinematográfico.<sup>62</sup>

A partir dessa liga, Kress em parceria com Lapierre, Henri Antoine (que, por meio do seu *Théâtre du Peuple* viria a se aproximar do Cinema do Povo) e principalmente André de Reusse, teria sido responsável pela realização do que seria o primeiro filme militante, antes mesmo dos filmes do Cinema do Povo. Não podemos saber se o filme foi de fato realizado, apesar de Marinone na obra mencionada anteriormente dar a entender que sim. O filme seria o antimilitarista *Pourquoi la guerre*, do qual não temos informações sobre o conteúdo ou as condições em que foi – ou em que deveria ser – realizado, a não ser por uma única nota encontrada apenas no *Le*

<sup>61</sup> PICARD, Roger. *Mouvement Cooperatif – Le problème de l'éducation et les coopérateurs*. La Revue socialiste. Parti socialiste SFIO. Paris, 1885. Jul-Dez 1913. p. 274.

<sup>62</sup> Cf.: REUSSE, André de. *Le bon confrère*. Comoedia, 14/07/1914.

*Libertaire*, em que Henry Antoine faz convite aberto para uma reunião no dia 31 de maio de 1912 na sede do sindicato, na *rue Bretagne*. A nota diz que o filme seria uma resposta aos filmes militaristas, a ser exibido em cinemas frequentados por crianças, e finaliza reforçando o convite para os militantes interessados a participarem da reunião, sem deixar claro se o filme já estava de fato disponível.<sup>63</sup>

### **3. As marchas de Gustave Cauvin – a primeira forma sistematizada e regular do cinema militante**

O papel de Gustave Cauvin (1886-1951) na demarcação da primeira fase do cinema militante foi, individualmente, o mais marcante. Ao menos essa é a impressão que temos diante das fontes que, como em nenhum outro caso, foram produzidas em abundância; o que também nos permite conjecturar que deve ter sido a trajetória militante mais relevante no campo do uso do cinema pelo movimento operário francês até 1914. Perron e Almborg destacam que a incansável dedicação de Cauvin à causa da propaganda pela imagem se situou em uma longa história de certo messianismo utópico, um voluntarismo político que buscava levar às massas as imagens que, associadas ao discurso, se pretendiam a voz da emancipação.<sup>64</sup> Sua trajetória parece denunciar, também, o ápice dos limites de uma prática e uma ideologia do movimento operário francês às vésperas da Grande Guerra. Ao chegar o mês de julho de 1913, Cauvin se vê confrontado com convicções diversas das suas, quando decidiu participar da cooperativa Cinema do Povo, espaço de rara manifestação da diversidade da esquerda radical na III República.

De poucas palavras nas reuniões do Cinema do Povo, ou mesmo ausente, Cauvin demonstra ser um militante diferente nas fontes relacionadas às marchas com o cinematógrafo pelo interior da França. Neste caso, sua personalidade se apresenta como intempestiva, porém militante disciplinado, que desempenhava com energia e senso de

---

<sup>63</sup> ANTOINE, Henri. *Syndicat des auteurs et gens de lettres*. Le Libertaire, 01/06/1912. Ver também MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. 2009. p.50.

<sup>64</sup> ALMBERG, Nina; PERRON, Tanguy. *La propagande par le film : les longues marches de Gustave Cauvin*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 12 mai 2014. URL : <http://1895.revues.org/4457>. p. 35.

organização a atividade de programador de sessões, que deveriam chocar e atrair a atenção onde fosse, formando o que Perron e Almberg chamam, sem compromisso, de “sistema Cauvin”.<sup>65</sup>

Nascido em Pennes-Mirabeau, região de Marselha, Cauvin trabalhava como cabeleireiro, e começou a frequentar os ambientes sindicalistas em Bouches-du-Rhône em 1904. Em novembro de 1907, foi contratado como coletor na companhia de máquinas de costura Singer, de onde foi demitido por desvio de dinheiro – segundo seu irmão, o também militante sindicalista Henri Cauvin, Gustave tinha organizado um sistema de vendas fictícias, direcionando os ganhos para a propaganda. Foi, então, contratado como diarista na fábrica de St. Vallabrègues Mauront, onde se fez anarquista e antimilitarista. Essa formação da juventude lhe proporcionou o posicionamento provocativo que marcaria o resto da sua militância.

Em 1908 foi designado gerente do jornal *l'Ouvrier conscient*, órgão dissidente do jornal principal da *Union des chambres syndicales ouvrières des Bouches-du-Rhône*, o *l'Ouvrier Syndiqué*, enquanto também era correspondente do jornal *la Guerre sociale* em Marselha. O *l'Ouvrier Conscient* publicou pelo menos 5 números, de Fevereiro a maio de 1909, que repercutiam ataques a “figurões” dos sindicatos locais e o gosto que esses tinham por subsídios, denunciando aqueles que “enfiavam o sindicalismo no lamaçal fétido da política, ao invés de tentar despertar o espírito de revolta”. A posição revolucionária em relação ao sindicalismo já era defendida há algum tempo, como podemos ver em texto seu de 1908 no *l'Ouvrier Syndiqué*: “Enquanto todo sindicato operário deveria ser revolucionário, em uma cidade proletária, tal como Marselha, o movimento sindical é essencialmente reformista”<sup>66</sup>, ou em outro texto poucos meses depois, onde colocava na conta dos reformistas o atraso da mobilização dos trabalhadores pela revolução, e mesmo a morte de companheiros em greve, quando reprimidos por forças policiais.<sup>67</sup> Militou também pelo *Comité de Défense Sociale*, onde somou esforços na campanha pela liberação de Branquet e a revisão do processo de

---

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 36.

<sup>66</sup> CAUVIN, Gustave. *Constatons... et à l'oeuvre?...* . *L'Ouvrier Syndiqué*. 01/07/1908.

<sup>67</sup> “*Ce qu'il y a de plus scandaleux, syndicats réformistes de Marseille, vous qui appartenez à la C.G.T, vous avez laissé sans écho son appel à la grève générale. Ce n'est point la masse moutonnière des travailleurs qui est complice des odieux massacres de Draveil-Vigneux, de Villeneuve-Saint-Georges et de la séquestration de nos camarades de la C.G.T., mais c'est vous, dirigeants réformistes qui, par votre imprévoyance et votre inaction, vous vous en êtes rendus complices.*” CAUVIN, Gustave. *Complices!!!* . *L'Ouvrier Syndiqué*. 01/09/1908.

Palma, que havia sido condenado a vinte anos de trabalho forçado por roubo ao banco *Crédit Lyonnais* em Marselha.<sup>68</sup>

O estilo provocativo já havia se tornado conhecido. Cauvin se apresentou em 1910 às eleições legislativas como candidato do Comitê antiparlamentar em Marselha, e acabou preso e condenado pela primeira vez, quando estapeou o deputado de sua circunscrição, Carnaud. Segundo Almberg e Perron, deve ter sido após esse episódio que teria decidido ir a Paris, onde teria feito suas amizades políticas e dado início as suas práticas culturais.<sup>69</sup>

Cauvin logo se dedicou à militância pelo antialcoolismo e neo-malthusianismo, desenvolvendo atividade intensa pela *Fédération Ouvrière anti-alcoolique*: “Não se pode falar de organização e educação tendo degenerados e alcólatras. O inimigo temível do sindicato é o cabaré. Ele retém o trabalhador, paralisa sua energia, destrói seu espírito de iniciativa, corrompe sua consciência, o mergulha no mais repugnante egoísmo”.<sup>70</sup> O alcoolismo e a natalidade viriam a ser os temas principais em suas conferências cinematográficas, até a década de 1920, quando se tornou um dos principais promotores do cinema educativo junto aos *Offices du cinéma éducateur*. Essa especialização, associada aos incidentes com prisões, parecem ter aumentado o seu proselitismo voltado para a midiaticização da sua atuação. Nesse sentido, Almberg e Perron contam da ocasião em que levou uma família numerosa, miserável e sem abrigo, à casa de um ilustre entusiasta pró-natalidade, Bérenger, de onde foram imediatamente expulsos.<sup>71</sup>

O *L'Humanité* de 13 de maio de 1911 anunciou o que deve ter sido a primeira participação de Cauvin em um *meeting* com o uso de cinema. O *meeting* foi organizado pela *Fédération Ouvrière anti-alcoolique*, na *Bellevilloise*, e relacionava no programa filmes da Pathé, como *l'Assommoir* (1909), *Ivrognerie et paternité* (1907) et *le Petit Béquillard* (1908). Com 25 anos apenas, Cauvin dividiu a fala com o deputado socialista, e antigo *communard*, Edouard Vaillant, além de Louis Buis, secretário da federação antialcoólica, Dr. Legrain, médico chefe do asilo de *Ville-Evrard* e Robinet, do qual não temos maiores informações.

<sup>68</sup> BIANCO René; OLIVESI Antoine, complétée par Rolf Dupuy et Guillaume Davranche. *Le Maitron*. Notice CAUVIN Gustave, Virgile [Dictionnaire des anarchistes], <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article153850> version mise en ligne le 4 avril 2014.

<sup>69</sup> ALMBERG, Nina; PERRON, Tanguy. 2012. p. 36.

<sup>70</sup> *Appel*. *L'Ouvrier Syndiqué*. 01/10/1910.

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 36.

O filme de maior destaque entre os três, certamente, era *l'Assomoir*, baseado na obra homônima de Zola, realizado por Albert Capellani, um dos principais diretores da Pathé à época. O filme chama à atenção por elementos técnicos e estéticos que marcaram a representação do mundo operário no cinema. O alcoolismo é o tema principal, em que a personagem Gervaise perde o seu esposo, Coupeau, para o álcool. O tema repete-se nos outros dois filmes. Em *Ivrognerie et paternité*, o drama do álcool se repete na família trabalhadora da pesca: “É na luta entre a insanidade do alcoolismo e o sentimento de paternidade, desperto subitamente no coração de um pescador pela visão da sua criança caída na água e se debatendo na espuma do mar, que assistimos essas cenas comoventes.”<sup>72</sup> E em *le Petit Béquillard*, um pequeno deficiente brinca com o seu amigo do lado de fora de uma pousada, quando chega um homem que bebe e adormece dentro do salão da pousada, não se dando conta que chegam dois ladrões que matam a dona da pousada; ao saírem, os dois ladrões atiram o amigo ao lago próximo à pousada, e o pequeno deficiente o salva; em seguida, os ladrões acusam o bêbado de ter matado a mulher, e são desmentidos pelo pequeno deficiente.<sup>73</sup>

Cauvin voltou a realizar uma sessão com filmes da Pathé dois meses depois na sala Ferrer da *Bourse du Travail*, no dia 22 de julho de 1911, novamente na companhia do médico Legrain, e Bricheteu, secretário do sindicato dos carpinteiros.<sup>74</sup> Depois dessa sessão, voltamos a encontrar menção a Cauvin no começo de 1913, quando foi condenado por propaganda neomalthusiana em janeiro.<sup>75</sup> Depois disso, começou a aparecer nos relatórios policiais e nos jornais, quando deu início a sua marcha de conferências com o cinematógrafo pelo interior da França, com o nome “*Cinéma Social*”.

Em março de 1913 Cauvin estava à procura de um aparelho cinematográfico, mas, ainda precisava se habituar à máquina e planejar a marcha, para a qual já havia reunido alguns dos filmes e selecionado os temas: *l'Assomoir*, *les Misérables* (também de Capellani e que havia sido lançado recentemente), *les Victimes de l'alcool*, *les familles nombreuses à la rue*, *les horreurs de la guerre*, *les bagnes capitalistes*, *voyages*, *vues scientifiques et comiques*; sendo os temas tratados o alcoolismo e as famílias numerosas, a lei de três anos, a cooperação e a classe trabalhadora.<sup>76</sup>

<sup>72</sup> Fiche Document: 1907CFPFIC 001087 - *Ivrognerie Et Paternite*. Gaumont-Pathé Archives.

<sup>73</sup> Fiche Document: 1908CFPFIC 00243 - *Le Petit Bequillard*. Gaumont-Pathé Archives.

<sup>74</sup> *Ça et La*. Comoedia. 22/07/1911.

<sup>75</sup> *Le citoyen Cauvin condamné*. L'Humanité, 31/01/1913.

<sup>76</sup> *Conférences-Cinéma*. La Guerre Sociale, 19/03/1913.



**FEDERATION OUVRIERE  
ANTIALCOOLIQUE**

**Siège social : Bourse du Travail, 3, rue du  
Château-d'Eau, Paris.**

Aujourd'hui samedi, à 8 heures 1/2 du soir,  
salle des fêtes de La Bellevilloise, 23, rue  
Boyer, Paris (20<sup>e</sup>),

**MEETING PUBLIC  
ET CONTRADICTOIRE**

**L'ALCOOL, FLEAU DU PROLETARIAT**

Orateurs inscrits :

**Louis BUIS**, secrétaire de la fédération ou-  
vrière antialcoolique.  
**ROBINET**, secrétaire de la 20<sup>e</sup> Section de  
l'A. T. A.  
**D<sup>r</sup> LEGRAIN**, médecin en chef de l'asile de  
Ville-Evrard.  
**Edouard VAILLANT**, député de la Seine.  
**Gustave CAUVIN**, de la fédération des coif-  
feurs.

Avec le concours du Cinéma Pathé, qui  
vous présentera différents films : « L'Assom-  
moir », d'Emile Zola ; « Ivrognerie et Pa-  
ternité » ; « Le Petit Béquillard », vues scienti-  
fiques et comiques.

Travailleurs ; hommes, femmes et enfants,  
assistez en masse à notre meeting, nous vous  
démontrerons les mensonges de l'alcool, ses  
ravages, ses conséquences dans le mouve-  
ment ouvrier ; les cataplasmes que nous of-  
fre la société bourgeoise et nos remèdes pour  
éviter la marche croissante du fléau qui dé-  
truit les foyers et paralyse l'émancipation in-  
tégrale des travailleurs.

**Entrée gratuite**

**Imagem 6:** *L'Humanité*, 13/05/1911. Primeiro meeting de Cauvin com o uso do cinematógrafo.



**Imagem 7:** Cartaz do filme *le Petit Béquillard* (1908)

Em abril aparece o primeiro relatório de polícia. O documento, do dia 11, começa apresentando rapidamente Cauvin como membro da *Fédération Ouvrière anti-alcoolique* e da *Fédération des Ouvriers Malthusiens*. Segundo o relatório, Cauvin teria, então, comprado o cinematógrafo, e iria colocá-lo a disposição dos comitês intersindicais de *Seine* e da *Union des Syndicats*. Com este aparelho, Cauvin faria a primeira sessão “artística cinematográfica” antes de partir em marcha, na Maison des Syndiqués du XVIIIeme, 67 rue Pouchet, futura sede do Cinema do Povo. Seriam apresentados filmes que reproduziam a manifestação do Pré St-Gervais contra a guerra (que havia reunido grande multidão e “unido” a esquerda parisiense), e o *l’Assomoir*. Marck, tesoureiro da CGT, e Cauvin iriam comentar os filmes. O relatório ainda diz que, se a experiência de Cauvin fosse bem sucedida, a *l’Union des Syndicats de la Seine* e o *Comité d’Entente des Jeunesses Syndicalistes* também iriam adquirir um cinematógrafo. Diz, ainda, que Cauvin faria uma turnê pela província, começando por l’Oise. E finaliza o documento com comentário em separado de que a condenação de Cauvin do começo do ano teria sido suspensa.<sup>77</sup>

A marcha se inicia, e a região a ser percorrida era o norte da França. Dia 7 de maio foi publicada a programação da turnê: 7 de maio, em Séclin (a sessão de cinema seria proibida, ocorrendo apenas a conferência); 8 de maio em Hénin-Liétard, dia 9 em Lens, 10 em Arras, 11 em Biache-St-Vaats e dia 14 em Somain.<sup>78</sup> Parecia haver uma grande expectativa em Paris em torno dessa turnê de Cauvin, a julgar pela nota de abril e essa de maio do *La Guerre Sociale*, e por mais uma do *L’Humanité* do dia 12 de maio, comemorando o fato de que tudo corria bem com as conferências. O uso do cinematógrafo pelo movimento operário aos poucos ganhava repercussão, da mesma forma que o reconhecimento do seu potencial de propaganda se sobrepunha à revolta de diversos militantes com o sistema e o conteúdo dos filmes do cinema comercial.

No semanário *Le Combat*, que cobria a luta operária no norte, é relatada uma sessão no dia 6 em Hellemmes, ocorrida antes ainda dessas divulgadas no *Guerre Sociale*. O público teria sido de 500 pessoas, tendência que se confirmaria nas demais conferências de Cauvin. A abordagem consistia em iniciar a sessão com filmes cômicos, forma de ganhar o público, composto em grande parte por mulheres e crianças:

---

<sup>77</sup> Relatório de Polícia de 11 de abril de 1913. *Au sujet de Cauvin – Cinématographe de Propagande*. AN F713347.

<sup>78</sup> *Conférences Gustave Cauvin par le Cinématographe*. *La Guerre Sociale*, 07/05/1913.

O camarada Cauvin começará com algumas vistas cinematográficas com teor cômico o mais alto possível, que teve o mérito de alegrar o público. Depois de 5 minutos de entreto, abordou o tema da sua conferência. Durante meia-hora manteve o público sem fôlego, demonstrou os prejuízos do álcool. Disse que no passado embrutecia-se o povo com a religião; hoje, os burgueses não tendo mais religião, procuram embrutecê-lo pelo álcool para viver sempre e constantemente pelo seu trabalho. Falando das famílias numerosas em seguida, o orador disse por que ele defende o controle de natalidade “não é porque não amo as crianças, ao contrário, é porque as amo muito; prefiro não tê-las que vê-las sofrer a miséria”, acrescentou, “se há tantos criminosos entre as crianças, é por causa das grandes famílias, o que é demonstrado pelos cientistas, e as mães tendo que trabalhar para alimentá-los, não podem vigiá-los, e esses pequenos infelizes se juntam sempre a más companhias que os conduzem ao abismo”, ele termina falando da lei de 3 anos: “Por que nossos governantes querem reestabelecer a lei de 3 anos? É simples – diz ele. Não é porque eles precisam de soldados, é um meio vantajoso tal como o álcool para embrutecer o povo. O ditado não é falso: velho soldado, velha besta. Nossos governantes o compreenderam, e é por isso que eles querem segurar seus filhos um ano a mais na caserna.”<sup>79</sup>

As fórmulas de raciocínio seguidas em sua abordagem podem nos parecer simplórias ou ingênuas, e em certa medida devem ter sido para o caso de Cauvin, como trataremos mais adiante. Entretanto, os temas tratados eram algumas das principais bandeiras do movimento operário à época, como vimos anteriormente, e tinha grande aceitação junto ao público, boa repercussão no mundo militante, e ainda chamava a atenção da vigilância governamental, especialmente em função do antimilitarismo.

Em seguida a essa turnê, Cauvin volta a Paris para tomar conhecimento de novas cartas de militantes interessados em organizar uma conferência em sua cidade, sistema que parece ter adotado ao longo de todo o semestre. A estratégia de Cauvin incluía também a utilização da imprensa para se comunicar. As notas costumam acompanhar o seu endereço para correspondência, e mesmo questões para os leitores militantes, como podemos ver no *le Socialiste Ardennais* de 29 de maio, que as colocaram como condição de agendamento de sessão: “Tem uma grande sala na sua cidade? Quantas pessoas cabem? Qual o preço da locação?”. Todos os custos ficariam por conta de Cauvin, recuperados na taxa de entrada mediante acordo com o anfitrião.<sup>80</sup>

No dia seguinte à nota, a prefeitura de polícia das Ardenas se colocou em alerta, e passou a produzir relatórios para cada movimento de Cauvin, atentos ao que se publicava nos jornais, à descrição das sessões, e à repercussão junto ao público contrário aos eventos, especialmente pela parte antimilitarista e antiprocriação. No

<sup>79</sup> *Hellemmes – Le Cinéma Social*. Le Combat, 10/05/1913. s/p.

<sup>80</sup> *Le Socialiste Ardennais*, 29/05/1913. Também citado por ALMBERG, Nina; PERRON, Tanguy. *La propagande par le film : les longues marches de Gustave Cauvin*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 12 mai 2014. URL : <http://1895.revues.org/4457>. p. 38.

começo de junho ele já se encontrava em Aisne, em Marne, e depois em Reims, onde faria a sessão no dia 7, dois dias após o grande *meeting* contra a lei de três anos com a presença de Jouhaux da CGT, e Thérèse Taugourdeaux do *Comité Feminin*. As conferências de Cauvin já haviam se tornado famosas.

No semanário *La Cravache* de Reims, uma operária, possivelmente militante, assinando apenas como Micheline, convida todas as mulheres, sobretudo mães de família, a ir assistir e ouvir a conferência de Cauvin do dia 7 e, assim, poderem tomar conhecimento, juntas, dos problemas do alcoolismo e da grande procriação na família operária: “*Nós não queremos mais aqueles que nos batem ou que nos engravidam, [...] miseráveis. [...] Devemos nos insurgir. É isso que demonstrará Cauvin sábado à noite, com o concurso do cinema social e de uma conferência que anseio ouvir, e que vos peço para vir escutar tão numerosas quanto possível.*”<sup>81</sup> A sessão, organizada pelo *Groupe ouvrier néomalthusienne* e pelo *Comité de Defense Sociale* de Reims, viria a ter grande sucesso, a julgar pelo relato do *La Cravache* alguns dias depois:

Essa reunião complementada com vistas cinematográficas obteve um sucesso considerável: das 700-800 pessoas que assistiram, muitas foram, sem dúvida, com uma ponta de ceticismo. Estamos convencidos de que elas partiram profundamente impressionadas pelo espetáculo e pela conferência que nosso amigo Gustave Cauvin ofereceu-lhes, e prometeram-se retornar na próxima.<sup>82</sup>

Pelo relato, a fala de Cauvin teria sido mais enfática e apaixonada nas partes de antialcoolismo e neo-malthusianismo, sendo bem recebida pelo público que era formado em sua maioria por pais e mães com suas crianças. O sucesso gerou até uma pequena manifestação pela rua ao final da sessão, contra a lei de 3 anos:

Um cortejo [...] se formou espontaneamente na saída da reunião e, apesar dos métodos estúpidos dos policiais, percorreu as principais ruas do centro da cidade, expressando seu desprezo pelos 3 anos e pelo governo. Algumas brigas provocadas pelo cretinismo dos agentes retornaram seriamente de forma desvantajosa a esses indivíduos pouco interessantes.<sup>83</sup>

A turnê pelo norte dura quase o mês de junho inteiro. O sucesso dela, assim como o seu prolongamento, certamente se deu em função da grande população operária que lá residia, e onde o movimento operário também era forte e organizado, tendo protagonizado a deflagração de diversas das greves gerais nos anos 1900. O movimento se encontrava mobilizado na região há algum tempo contra a lei de 3 anos, os *meetings*

<sup>81</sup> *Chronique locale. Aux mères de famille*. La Cravache de Reims, 06/11/1913.

<sup>82</sup> *Une belle soirée*. La Cravache de Reims, 13/06/1913.

<sup>83</sup> *Contre les trois ans. A Reims*. La Cravache de Reims, 13/06/1913

eram constantes, assim como as próprias sessões de cinematógrafo nas bolsas de trabalho.<sup>84</sup>

Cauvin conta, então, com uma densa rede militante. Nas Ardenas, em Nouzon, Arthur Cocu, secretário da cooperativa da *Union ouvrière* é quem o recebe; em Revin, são os metalurgistas e seu sindicato; em Mohon, o *Cercle d'Etudes 'Le Combat'* (o semanário) e o sindicato dos trabalhadores em estampas.<sup>85</sup> Ainda assim, as condições materiais eram precárias. Cauvin conta, na publicação *Vers la délivrance...* de 1919, que ele dispunha de poucos recursos antes da guerra para realizar seu trabalho:

Tinha apenas meios improvisados para realizar a minha ação, meu estômago e minha saúde ditavam as despesas. Em viagem, por mais de uma vez, tive apenas uma refeição de um crouton de pão e, quando a noite chegava, após a minha conferência, tive que ir repousar meus membros num vagão. 'Estou certo de que não irei perder meu trem amanhã na primeira hora', eu dizia aos camaradas surpresos, a quem eu não ousava confessar a pobreza dos meus recursos.<sup>86</sup>

Durante toda a jornada, os temas tratados foram os mesmos. O nome que os eventos levavam, em geral, era "*Trois fléaux: alcool, familles nombreuses, trois ans!*", com poucas variações, assim como os filmes, que também variam pouco. Na primeira turnê, em maio, foram apresentados filmes cômicos e científicos, e *les Victimes de l'alcool; Enfers sociaux, paradis bourgeois; Un bain capitaliste: Nice, séjour d'actionnaires parasites; les horreurs de la guerre*; e os protestos contra a guerra, os armamentos e a lei de 3 anos: *deux cent mille Parisiens manifestent au Pré-Saint-Gervais; trois cent mille Allemands manifestent à Leipzig*.

Como destacam Perron e AlMBERG, constatamos uma vontade de unir o gosto popular pelos filmes curtos e cômicos com os "edificantes", por sua vez mais longos<sup>87</sup>, quando os filmes de mais de uma hora ainda começavam a se disseminar. O *les Victimes de l'alcool*, por exemplo, que era uma adaptação do original "*les Victimes de l'alcoolisme*" de 1902 de Ferdinand Zecca de apenas 5 minutos, nessa versão que Cauvin apresentava, de Gérard Bourgeois, tinha 34 minutos. Dentre os filmes, o *les Victimes* é o único ainda existente e que pôde ser encontrado no arquivo da Gaumont-Pathé. A descrição do catálogo resume a história do filme:

<sup>84</sup> Ver AN F713338: *Ardennes – Agitations contre la loi de 3 ans; Aisne – Agitations contre la loi de 3 ans; Cinéma populaire de la Bourse du Travail de Saint-Quentin*. Relatórios e cartazes de 1912.

<sup>85</sup> Cf.: AN F713338. Também mencionado por ALMBERG, Nina; PERRON, Tangui. 2012. p. 39.

<sup>86</sup> CAUVIN, Gustave Apud ALMBERG, Nina; PERRON, Tangui. *La propagande par le film: les longues marches de Gustave Cauvin*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 12 mai 2014. URL : <http://1895.revues.org/4457>. p. 39.

<sup>87</sup> ALMBERG, Nina; PERRON, Tangui. 2012. p. 39.

Jean, honesto e bom empregado, perde pouco a pouco o gosto pelo trabalho, o sentimento de família e do dever, sob a influência do álcool. Expulso de seu trabalho, ele afunda a cada dia um pouco mais numa miséria degradante. Louise, sua esposa, luta corajosamente para alimentar e criar seus filhos, Jacques e Marie. Jacques, o mais velho, entregue às más companhias, se recruta no sombrio exército do crime, enquanto que a pequena Marie torna-se vítima da tuberculose, aliada sinistra do alcoolismo. Em vão o irmão de Jean, operário sóbrio e trabalhador cuja felicidade honesta contrasta com a degradação da outra casa, esforça-se em arrancar os infelizes do terrível destino que os espera. Derrotada em sua luta contra o vício e a miséria, Louise acende um fogão e morre nos braços da sua filha, enquanto que a razão do alcólatra se esvaece na loucura.<sup>88</sup>

O filme fazia grande sucesso no circuito comercial, onde o tema do alcoolismo também tinha boa aceitação. O estilo empregado já envolvia plenamente as técnicas de narrativa cinematográfica, que ajudavam a manter o público envolvido pela história. Nota-se o uso de profundidade de campo, ainda que primário, distinguindo planos primários, com ação dos principais personagens; e a montagem autoexplicativa (apesar de ainda não ser analítica), o que ajudava na construção do espaço e tempo envolvidos na narrativa.

O tema do álcool parece ter sido o que mais comovia o público, pelo que podemos perceber pelos relatos dos jornais militantes. Entretanto, não era o que mais chamava a atenção da vigilância da polícia, mais preocupada em relatar o antimilitarismo e as manifestações contra o governo. O que ficou notável, de uma maneira ou de outra, foi que pela primeira vez estavam sendo exibidos filmes diretamente ligados ao movimento operário de forma sistemática e organizada. Filmes que denunciavam o capitalismo e as suas contradições sociais, tanto pela desigualdade quanto pela repressão e embrutecimento militar, como em *Nice, séjour d'actionnaires parasites*, como em *les horreurs de la guerre*; e filmes que mostravam a própria luta, pelas cenas das grandes manifestações. Quase todos os temas da militância encontram aqui suas imagens, sobretudo porque alguns desses filmes parecem ter sido produzidos tanto para o movimento quanto pelo próprio movimento operário.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Fiche Document: 1911PFIC 00067 – les Victimes de L'alcool. Gaumont-Pathé Archives.

<sup>89</sup> ALMBERG, Nina; PERRON, Tanguy. 2012. p. 39.

**Imagens 8, 9, 10 e 11:** Fotogramas de *les Victimes de l'alcool* (1911) – Gérard Bourgeois



**8.** Jean, homem honesto com um bom trabalho, em refeição com a sua família feliz e saudável.



**9.** Primeiro e decisivo contato com o álcool.



**10.** Após perder o trabalho e a casa ao longo dos anos, Jean perde a filha para a tuberculose e o filho para o crime.



**11.** O final chocante: *delirium tremens*.

A exibição em sequência do filme *Enfers sociaux, paradis bourgeois* e em seguida o filme sobre *Nice*, por exemplo, é uma forma de montagem por oposição que será constitutiva do cinema militante para caracterizar o abismo entre as classes. Em um relatório de polícia, o comissário de polícia de Mohon destaca que Cauvin adota a estratégia do choque visual, sublinhando o antagonismo de classe entre trabalhadores e patrões: “As fases da fabricação do ferro fundido tinham por objetivo mostrar aos espectadores os trabalhos extremamente penosos aos quais se dirigem os operários nas ‘prisões sociais’ [...]. As vistas de Nice tinham por objetivo mostrar os lugares

*encantadores onde os ricos patrões desses operários vão gastar em profusão o dinheiro que aqueles ganham tão penosamente.*”<sup>90</sup>

Durante os debates após as projeções, Cauvin demonstra seu talento oratório, sabendo empostar a voz e lançar provocações. Nesse mesmo relatório de polícia redigido pelo comissário de Mohon, são reproduzidas várias expressões usadas pelo conferencista, consideradas inapropriadas. Cauvin teria tratado o ministro da Guerra, Etienne, como “tubarão do Marrocos”, um “traficante do Marrocos”, como um “verme manipulador” e, em seguida, teria declarado: “*Nós temos um ministro da guerra que é um ladrão, sim, um ladrão e não temo em gritar, e o desafio a provar o contrário!*”<sup>91</sup>

O prefeito das Ardenas, Maurice Gervais, também produziu alguns relatórios sobre as conferências de Cauvin, e parece ser mais cauteloso nos relatos, sempre remetidos ao Ministro do Interior. Observamos, também, uma trama paralela nos documentos que denuncia a preocupação maior de Gervais com os ataques que vinha sofrendo dos católicos reacionários, representados pelo jornal *La Croix des Ardennes*. Gervais se queixa de o difamarem e o perseguirem já há algum tempo, tendo piorado os ataques, com as conferências de Cauvin. A prefeitura das Ardenas – perturbada pela propagação de ideias contrárias à III República tanto pelo movimento operário quanto pelos católicos radicais – parece ter preocupação mais voltada para a manutenção da ordem republicana, representada pelo próprio poder do governo, e pela aplicação correta dos símbolos da República em detrimento de outras representações. Os ataques direcionados a Gervais, por exemplo, se davam em função da retaliação que o prefeito havia aplicado nos funcionários administrativos que haviam afixado bandeiras da Joana Dark na semana de festas dessa santa, especialmente a partir de um texto no jornal *Le Soleil* que tratava do caso e das conferências de Cauvin nas Ardenas. Cauvin era mais um elemento pontual nessa perturbação aos poderes instituídos da República que, no caso do departamento das Ardenas, parecia vir mais da intransigente propaganda dos católicos radicais.<sup>92</sup>

Ainda assim, as conferências de Cauvin tiveram sucesso no que se propunha. O público quase sempre era superior a 500 pessoas, e era composto em mais por mulheres, crianças e pais trabalhadores do que por militantes propriamente. E por fim, a exposição

<sup>90</sup> AN F713338. Também citado por ALMBERG, Nina; PERRON, Tanguy. 2012.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Ver Carta do Prefeito das Ardenas ao Ministro do Interior. AN F713338; e *Films Antimilitaristes*, *Le Soleil*, 18/06/1913: “*En tout cas, M. le ministre de l'intérieur devrait adresser à ses fonctionnaires et, notamment, à ses préfets, des recommandations analogues. Et si nous possédions un gouvernement patriote et résolu, le préfet des Ardennes serait déplacé sinon révoqué dans les quarante-huit heures.*”



de Cauvin agradava a todos: “*Os filmes foram vigorosamente aplaudidos. As mulheres, mais numerosas que os homens, não foram menos entusiastas; não pouparam seus aplausos à exposição tão clara e tão emocionante do conferencista.*”<sup>93</sup>

O papel de Cauvin no combate ao álcool, junto ao neomalthusianismo, se sobressaiu, certamente por ser essa a ênfase dada pelo militante. Um relato em tom testemunhal, destacando a eficiência de Cauvin como conferencista e a relevância do tema *alcoolismo*, foi dado por uma testemunha denominada apenas *Prolo* (corruptela conhecida para “proletário”) ao *La Cravache* do dia 21 de junho, a respeito da sessão ocorrida no dia 7 em Reims. Certamente devemos ser cautelosos ao tomar o testemunho de maneira factual, que poderia ter sido ele mesmo todo forjado pela editoria do *La Cravache*. O testemunho traz, de toda forma, aspectos em sua crônica narrativa que devem reproduzir bem como as conferências de Cauvin deviam ser vistas por boa parte da militância local:

A meu ver, noites como essa valem mais para a educação do trabalhador do que qualquer outra propaganda. Acredito que a obra de Cauvin é admirável: admirável pela abnegação, admirável pela propaganda social. Sentimos que Cauvin é um proletário, ele se exprime como eles, na sua linguagem mesmo e com qual energia, com qual convicção; assim eu vos garanto que ele é escutado e compreendido.<sup>94</sup>

A testemunha, em seguida, relata que tendo um amigo que já desenvolvera o hábito de beber diariamente, convenceu a ele e a sua esposa de acompanharem-no à conferência de Cauvin, que seria realizada no salão *Folie Bergères*. O convencimento não teria sido fácil, sendo alvo de ceticismo principalmente da esposa. O desenrolar do testemunho é de se imaginar, Prolo fala do quanto os filmes prenderam a atenção do casal, em especial a do amigo, que visivelmente se identificou com a figura de Jean do *les Victimes de l'alcool*:

Fiquei satisfeito em ver com qual atenção ele acompanhava a degradação física e moral que se acentuava diante de cada quadro com a face devastada do herói deste triste drama (herói não, vítima, quero dizer). E chegando ao final do filme, vendo os olhos abatidos com que meu amigo fixava o pobre alcoólatra rolando no seu barracão de palha, não pude então deixar de gritar alto: “Bravo, Cauvin, bravo!”<sup>95</sup>

No final, ao interpelar a esposa, esta lhe teria dito que nunca havia visto uma sessão como aquela. Que já tinha ido ao cinema, mas, que jamais havia visto “coisas”

<sup>93</sup> Le Socialiste Ardennais, 19/06/ 1913. s/p. Também citado por Almberg e Perron, 2012.

<sup>94</sup> *Chronique locale*. La Cravache de Reims, 21/06/1913. s/p.

<sup>95</sup> *Chronique locale*. La Cravache de Reims, 21/06/1913.

como aquela, e que esperava que o marido pudesse pensar sobre isso e beber menos. Prolo diz, então, que naquele dia em que ele escrevia o testemunho, uma quarta-feira, o amigo não havia bebido sequer uma gota de álcool.

Ao final da turnê, provavelmente no mês de julho, Cauvin voltou a Paris e iniciou seu envolvimento com o Cinema do Povo. Como havíamos visto no primeiro capítulo, Cauvin não deve ter sido o membro mais ativo do conselho administrativo, embora participasse das reuniões. Mesmo tendo ficado responsável pela operação do cinematógrafo, a tarefa parece ter sido assumida por outros membros, como Henri Sirolle. Conforme Almborg e Perron destacam, em janeiro de 1914 Cauvin já devia estar fora do grupo, a julgar pela divulgação de uma nova turnê que viria a realizar no sudeste da França, com o tema “*L’alcoolisme, les bistrots et les parlementaires*”. A partir do final de maio de 1914 Cauvin iniciou mais uma turnê em outras trinta e cinco cidades no sudoeste da França, com o tema sobre o álcool e a classe trabalhadora. Aparentemente apenas com projeção de imagens fixas, e sem o uso do cinematógrafo nessas duas últimas marchas antes da guerra, Cauvin retomou o uso dos filmes durante o conflito, desta vez sob a égide da *Ligue Nationale Contre l’Alcoolisme*, sustentada pelo governo.<sup>96</sup> Dedicou-se, então, ao antialcoolismo e ao apoio do esforço de guerra francês, posição que tomou seguindo a *Union Sacrée* da CGT. Ao final da guerra, já teria aderido ao PS em Paris e passou a militar na *Ligue de l’Enseignement*. Veio, então, a assumir funções no governo em Lyon a partir de 1921, tendo criado o *Offices Regional du Cinéma Educateur* daquela localidade com o apoio do governo de Édouard Herriot.<sup>97</sup>

As marchas de Cauvin trazem à tona a questão moralista presente na militância do movimento operário francês no período. Cauvin, como nenhum outro militante do Cinema do Povo, dedicou-se ao antialcoolismo por boa parte da sua vida, de maneira inflamada. Seguindo o debate que Perron e Almborg fazem com os historiadores do primeiro cinema Tom Gunning, André Gaudreault e Roland Cosandey, notamos que o tema do antialcoolismo foi um elemento extraído da própria representação burguesa à época:

---

<sup>96</sup> Ver Appel – de la Section ouvrière antialcoolique de Montpellier. *Le Travailleur Confédéré*, 01/06/1914; e ALMBERG, Nina; PERRON, Tanguy. *La propagande par le film : les longues marches de Gustave Cauvin*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 12 mai 2014. URL : <http://1895.revues.org/4457>. p. 42.

<sup>97</sup> BIANCO René; OLIVESI Antoine, complétée par Rolf Dupuy et Guillaume Davranche. *Le Maitron*. Notice CAUVIN Gustave, Virgile [Dictionnaire des anarchistes], <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article153850> version mise en ligne le 4 avril 2014.

Na verdade, sem sequer considerar a hegemonia do anti-alcoolismo burguês (exercida sobre todas as tendências do anti-alcoolismo), que ao longo do tempo ligou temperança a resignação social, excessos alcoólicos a excessos políticos, independentemente das evoluções patrióticas do movimento operário, podemos supor que essa inclinação aos lazes são e às distrações moralizadoras estava em germe no seio do movimento desde muito tempo. Às vésperas da guerra, a Igreja e o campo laico já se aproximavam para “moralizar” o cinema que, desde que havia sido instalado em salas fixas, e que a metragem das obras havia se alongado, atraiu a atenção dos censores e dos educadores, fossem eles laicos, religiosos, situados nas margens do movimento operário ou no meio do Estado. Esta aproximação poderia ser simbolizada, alguns anos antes da guerra, pelo pacto da *Ligue de l'enseignement* com o grupo católico da *Bonne Presse*, que protestavam pela conservação, contra a “depravação do filme”, e ambos reivindicavam a instauração de uma censura estabelecida sobre bases moralizadoras.<sup>98</sup>

Certamente a cultura moral, seja pela via cinematográfica ou pela propaganda, não era a única experiência em formação que levou o movimento operário ao patriotismo e ao social reformismo. Basta observarmos o exemplo da cultura sindical abordada no capítulo anterior, como experiência do fracasso e da negociação das greves com o governo e o patrão, para observarmos a amplitude da questão. Entretanto, a homologia ainda é válida, se tomamos como pressuposto a ideia de que os campos da representação simbólica e da política se auto representam e derivam uma da outra. Como dissemos anteriormente, vários filmes eram realizados com o assunto alcoolismo, e normalmente representando a classe trabalhadora pelo arquétipo de uma degradação naturalizada, mesmo racista. A conquista da emancipação do trabalhador deveria ser a vitória sobre essa natureza corrompida, pela via da temperança e do autocontrole, capazes de organizar a vida da família trabalhadora, para depois organizar a revolução.

A fala de Pelloutier no final do século XIX, citada em epígrafe no começo deste capítulo, registra a preocupação do autor com o perigo que era abandonar a representação cultural e o lazer ao modo da classe inimiga: “*Vos ennemis les plus dangereux, ce sont ceux qui songent en même temps à jouir et à vous ôter l'envie même de jouir.*”<sup>99</sup> Ao mesmo tempo, parece expressar o que já estava em curso e parecia irreversível: a própria emulação da cultura dominante nas representações dos trabalhadores. Resta saber de que forma essa cultura se fez dominante, especialmente no campo do cinema, e como determinada expressão discursiva de certa parte da militância se debruçou sobre o impacto dessa nova representação cultural junto aos trabalhadores.

<sup>98</sup> ALMBERG, Nina; PERRON, Tanguy. 2012. p. 44.

<sup>99</sup> PELLOUTIER, Fernand. *L'Art et la Révolte. Conférence prononcée le 30 mai 1896. Choix d'articles à thème littéraire. Le Musée du Travail*. Établie et annotée par Jean Pierre LECERCLE. Paris, Éditions Place d'armes. 2002. p. 6.

O PÚBLICO MODERNO E O PRIMEIRO CINEMA

*Ele não pensava no que ele queria, e sim naquelas coisas às quais era levado a pensar. O que era, então, a espontaneidade, a liberdade de pensamento? O que era a vontade? E ele, quem era ele, se não uma máquina pensante, que se movia de acordo com a vontade do seu mecanismo e do qual era apenas o espectador?*

Edmondo De Amicis. *Cinématographe Cérébral* (1907) <sup>1</sup>

*Posso não ter inventado o cinema,  
mas o industrializei.*  
Charles Pathé <sup>2</sup>

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

Fernand Pelloutier, *L'Art et la Révolte* (1896) <sup>3</sup>

No ano de 1849, em Nova Iorque, ocorreu um evento sem precedentes no mundo dos espetáculos, considerado por muitos o símbolo de uma perspectiva de alternativa à história da espetação. O documento “Relato da Terrível e Fatal Revolta no ‘New-York Astor Place Opera House’”, publicado naquele mesmo ano, assim apresentava esse evento que viria a ser chamado de Revolta de Astor Place:

---

<sup>1</sup> In: BANDA, Daniel; MOURE, José. Le cinema: naissance d'un art – 1895-1920. Éditions Flammarion, Paris, 2008. p. 130. Esta, e todas as citações deste capítulo, são traduções nossas.

<sup>2</sup> Data desconhecida. Frase atribuída e sem fonte comprovada. Citado por Abel, *The Ciné goes to town* (1998, p.9).

<sup>3</sup> *L'Art et la Révolte. Conférence prononcée le 30 mai 1896. Choix d'articles à thème littéraire. Le Musée du Travail. Établie et annotée par Jean Pierre LECERCLE. Paris, Éditions Place d'armes. 2002. p. 19.*

Na noite do dia 10 de maio de 1849, a Cidade Império, a grande metrópole da União, foi palco de um desses horrores da civilização que, por um tempo, fez o grandioso coração de toda a humanidade parar em suas batidas.

(...)

Ao redor deste edifício [Astor Place Opera House], devemos dizer, uma grande multidão se reunia. No palco o ator inglês Macready tentava fazer o papel de Macbeth, no que foi interrompido por assovios e vaias, ao mesmo tempo em que era encorajado pelos aplausos de um grande público que lotou a casa para apoiá-lo. Do lado de fora uma multidão estava reunida, tentando forçar uma entrada na casa e jogando uma saraivada de pedras nas janelas reforçadas. No interior do edifício, a polícia prendia aqueles que faziam os distúrbios – e do lado de fora eram repelidos por saraivada de pedras de pavimentação.<sup>4</sup>

Tratou-se de um enfrentamento entre as forças da ordem pública de Nova Iorque e uma multidão de populares que protestavam contra a presença do ator no palco do *Astor Opera House*. O documento relata em pormenor como o confronto se estendeu e se intensificou do lado de fora do *Astor Place* com a chegada de militares de cavalaria e infantaria, que abriram fogo a queima roupa por duas vezes contra a população: “Foi uma noite pavorosa, tornou-se “A noite do horror”, pois, no dia seguinte, quando a terrível tragédia veio a ser amplamente conhecida, caiu sobre a cidade como uma mortalha funerária.” O resultado foi a morte de vinte e duas pessoas, e cerca de trinta pessoas feridas e mutiladas, sendo a maioria bastante jovem e trabalhador comum.

A contenda teve origem em uma rivalidade trivial de palco, entre os atores shakespearianos William Macready, inglês, e o estadunidense Edwin Forrest. Na primeira metade do século XIX, o teatro já era um fenômeno de entretenimento de massa, assim como era um dos principais locais de convivência na cidade. Os atores atraíam tanto admiração quanto disposição de seus defensores a se oporem a outros atores ou concepções de teatro. No caso de Macready e Forrest, o que se revelou central na disputa foi a confrontação entre duas concepções de teatro próprias a dois grupos sociais: Macready representava a tradição aristocrática e esnobe, imagem da metrópole e que nos Estados Unidos se identificava com a grande burguesia urbana e rural; Forrest representava a camada popular, os comerciantes e os artesões, os camponeses e os trabalhadores comuns.

Segundo o documento, a última turnê de Forrest na Inglaterra teria sido um fiasco; e pelo depoimento do próprio ator, isso teria se dado por culpa e perseguição de Macready, que estaria insatisfeito com a concorrência que Forrest vinha representando. Na estratégia empreendida por Macready registra-se um dos elementos do surgimento

---

<sup>4</sup> RANNEY, H. M. *Account of the Terrific and Fatal Riot at the New-York Astor Place Opera House, On the night of May 10th, 1849*. New-York: Published by H. M. RANNEY. 1849, p. 5. Tradução nossa.

da indústria de entretenimento de massa: o ator e seus fãs atribuíam ao seu concorrente a estirpe do populacho, da falta de requinte, tudo em função de algumas liberdades que Forrest tomava ao interpretar o *divino e intocável* Sheakspeare, tentando adequá-lo ao gosto popular.<sup>5</sup>

Durante a turnê de Macready em 1849 nos Estados Unidos, essa rivalidade tornou-se questão de orgulho nacional entre as partes. Tendo as nações representadas nos seus próprios fãs, foram os defensores de Forrest que se destacaram. Pelo embate dos atores, eles reviviam a imagem da guerra da independência e, por fim, viviam a representação do antagonismo de uma classe trabalhadora americana em formação com a burguesia americana que pretendia emular a cultura britânica.

A Revolta do *Astor Place* é seminal às relações de público na modernidade. Teve um papel importante na aceleração da indústria do “show business”. O principal comentário e tese que atribui ao episódio a virada na história do mercado de entretenimento e origem da formação do público moderno é o de Noel Burch, em *La lucarne de l’infini*.<sup>6</sup> Antes de 1850, afirma o autor, a maior parte dos teatros nos Estados Unidos se esforçava em oferecer espetáculos que agradassem a todos os gostos, o que estava se tornando insustentável pela diversidade social nesses espaços.<sup>7</sup> Guardada a especificidade do caso norte-americano, há nessa história indício do surgimento da relação do mercado de espetáculos com a população, com o público tal como o conheceríamos na chamada “indústria cultural”, enquanto público de massa, ou público moderno, que se concretizou efetivamente com o surgimento do cinema. É nessa relação que gostaríamos de nos concentrar daqui em diante.

O cinema, mesmo tendo surgido em meio à exploração comercial do mercado de atrações e entretenimento urbano do final do século XIX, não firmou naturalmente sua fruição apenas nos moldes comerciais, nem centrada na espetação do filme. O processo de domesticação do público para o espetáculo cinematográfico, que testemunhou em paralelo as experiências antagônicas vistas no capítulo anterior, do cinema educador, do cinema católico e do cinema militante no começo do século XX, expõe a alternativa

---

<sup>5</sup> RANNEY, H. M. *Account of the Terrific and Fatal Riot at the New-York Astor Place Opera House, On the night of May 10th, 1849*. New-York: Published by H. M. RANNEY. 1849, p. 5.

<sup>6</sup> BURCH, Noel. *La lucarne de l’infini – naissance du langage cinématographique*. L’Harmattan. 2007. Ver pp. 121-153. Felipe Macedo foi quem, pela primeira vez, através da leitura de Burch, trouxe ao Brasil essa história como uma proposta de comemoração do “Dia do Público”, a ser adotado pelo movimento cineclubista. Cf.: MACEDO, Felipe. *O Dia do Público*. Postagem do dia 8 de maio de 2011. <https://felipemacedocineclubes.blogspot.com.br/2011/05/o-texto-que-segue-e-base-de-uma.html> . Último acesso em 10/06/2016.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 122.

histórica a outro tipo de controle do cinema que não apenas o comercial. A organização do acesso e da distribuição dos filmes ao público deu origem a diversas formas institucionais nos termos de exibição: a sala de cinema comercial, forma principal do cinema instituição; o cinema ambulante; o cinema militante; o cinema escolar; o chamado cineclube, a partir da década de 1920, entre tantos outros.<sup>8</sup>

A sala de cinema comercial, a olhos vistos, se expandiu mundialmente de maneira massiva e incontestável. Procuraremos apresentar neste capítulo que essa expansão, ou industrialização do cinema – que teve como principal espaço a França dos primeiros anos do século XX, e só posteriormente os Estados Unidos a partir de 1914 –, desenvolveu-se em lógica empresarial que buscava explorar ao máximo a reprodutibilidade do filme e a multiplicação do número de espectadores. Surgiu, daí, a primeira ideia de público de massa de que falam os teóricos da indústria cultural; ou público moderno, termo mais adequado para a abordagem que propomos.

## **1. A ideia de *público* como uma questão de escala**

Quando discorremos sobre as estratégias de resistência ao cinema comercial no começo do século XX, pretendemos realizar procedimento similar ao utilizado para traçar as trajetórias individuais e de formação de rede do movimento operário, inserindo os atores em um contexto pertinente. Por essa mesma via procuramos estar atentos aos procedimentos de pesquisa histórica sobre cinema, e optamos pelo uso da ideia de *público*. O termo *público* é capaz de expressar a variação de escala necessária ao estudo das ações do movimento operário francês voltadas ao cinema, em especial a experiência do Cinema do Povo. Outras pesquisas poderiam observar, por exemplo, as estratégias de formação de público de teatro no meio operário, expressão artística bastante difundida entre os militantes no mesmo período. É a ideia de público que pode recuperar a ênfase

---

<sup>8</sup> Sobre os cineclubes ver, por exemplo, MACEDO, Felipe. *Cinéma du Peuple, le premier cinéclub*. The Cineclub's Review, (n.1). Editora Praxis, 2010, p.78 que, seguindo o artigo de 1993 de Laurent Mannoni, procura identificar e atribuir à experiência do Cinema do Povo o primeiro espaço institucional de ocorrência de um cineclube. O vocábulo cineclube tem recebido o tratamento de agente institucional específico apenas recentemente, e de maneira pouco difundida ainda. Sua formulação se deu, antes, nas experiências sociais autônomas e populares com o uso do termo cineclube mesmo ou em suas inúmeras variações e, apenas atualmente começou a aparecer de maneira mais definida nos estudos da área de sociologia, cinema, e ainda muito pouco em história.

nas estratégias tanto coletivas quanto individuais, das quais depende a construção do nosso problema.

Esses dois fatores da abordagem, o de observar as trajetórias, e o de reinseri-las em seus contextos, implicam em duas questões. A primeira diz respeito ao cinema. Assim como para os pesquisadores das demais disciplinas do conhecimento moderno, esse fenômeno contemporâneo apresenta aos historiadores desafios singulares à pesquisa. O cinema corresponde à construção de um modo de representação que, para alguns, já teria atingido a sua maturidade, mas, que para muitos ainda é jovem, próprio da cultura moderna, com muito a se desenvolver. De uma maneira geral, esses desafios do conhecimento em relação ao cinema vêm sendo enfrentados por duas vias teórico-metodológicas: uma em que a pesquisa histórica lança mão 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, em especial pela via da teoria crítica da cultura. Evidentemente esses formatos não se dividem de maneira cristalina, e esta proposta de identificação entre eles tem a função principal de produzir reflexão específica sobre escala.

A outra questão deriva dessa primeira, e diz respeito à operação em escala diversa da que usualmente os historiadores do cinema lançam mão. As duas vias apresentadas se referem, 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 macro e adepta ao modelo estrutural de conceitos como *massa* e espectador. O que propomos com o uso do conceito de público é realizar a abordagem em uma escala que, se não intermediária a essas duas escalas apontadas, seja ao menos alternativa a elas. Tal operação se dá por meio do reconhecimento do público ativo, sujeito diante do mercado cinematográfico e dos filmes a que assiste ou que produz, como foi o caso do Cinema do Povo.

Para apresentar melhor esses problemas, vejamos alguns exemplos. Dentre os autores que se enquadram na escala reduzida encontra-se, por exemplo, o historiador Eduardo Morettin. A partir da crítica à obra de Marc Ferro, Morettin busca construir os fundamentos de um estudo do cinema enquanto fonte histórica, desde que centrada no filme. Chama a atenção para o fato de que na obra de Marc Ferro existem pressupostos que separam, nos filmes, os conteúdos e o enredo dos demais componentes especificamente cinematográficos. Este equívoco metodológico, segundo Morettin, se dá em função das dicotomias que Ferro propõe ao sustentar a análise dos filmes, como



‘aparente – latente’, ‘visível – não visível’ e ‘história – contra-história’. Morettin diz que “afirmar a possibilidade de recuperar o ‘não visível’ através do ‘visível’ é contraditório, uma vez que essa perspectiva vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significados independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem”.<sup>9</sup>

A reflexão que Morettin propõe com a leitura de Ferro é a de que o uso do cinema como ‘arma de combate’ e a exploração de sua potencialidade na construção de uma história *com* o cinema, em detrimento de uma história *do* cinema, só podem ser concretizadas se o filme for alçado ao primeiro plano. Para tanto, o historiador deve enfrentar, enfim, a questão da análise fílmica.<sup>10</sup> Esse enfrentamento não corresponde às leituras feitas da obra, como expressas nas críticas de época e nas falas do diretor, mas sim ao sentido que emerge da estrutura própria das obras. O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo, na medida em que se refaz o caminho trilhado pela narrativa e que se reconhece a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto.<sup>11</sup>

A este respeito Morettin diz:

A pesquisa documental, elucidativa para entender a trajetória de uma película, não corresponde de maneira exclusiva à contribuição dada pela história ao processo de inteligência do cinema, pois, neste caso, não estaríamos distantes de uma tradicional, porém mais acurada, história do cinema e de suas produções. Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o fílmico antecipado pelo estudo erudito.<sup>12</sup>

Com estas questões, Morettin se preocupa com o fato de que a ideia de narrativa enquanto prática discursiva, que tem características próprias no campo do cinema, só pode ser mobilizada através da análise fílmica.

Neste ponto, que trataremos mais detidamente no próximo capítulo, o Cinema do Povo pode ser observado enquanto organização do público na medida em que o filme – sua apropriação e, por fim, produção – expressava a luta de resistência ideológica e

<sup>9</sup> MORETTIN, E. V. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. 2007. p. 42.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>12</sup> MORETTIN, 2007. p. 63.

cultural, e em que a narrativa ocupava papel fundamental enquanto prática discursiva dos filmes.

Os filmes do Cinema do Povo, é necessário dizer de antemão, não representam 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. Não havia a narrativa clássica, que tanto marca o cinema tal como o conhecemos. Havia ocorrido, sim, uma primeira transição do cinema de atrações para o cinema narrativo já na França, com a Pathé a partir de 1904, como veremos a seguir. Porém, o realismo clássico viria a se firmar enquanto tendência irreversível no meio comercial somente um ano após o fim do Cinema do Povo. Os militantes buscaram realizar seus filmes tendo como base apenas a narrativa dramática do cinema silencioso anterior à montagem analítica clássica<sup>13</sup>, tal como a percebiam nos filmes da Gaumont e Pathé. Centraram a narrativa na mensagem do conteúdo, sem qualquer indicativo de experimento com a forma e a montagem. Nesse sentido, o público em sua forma organizada, que teve no Cinema do Povo sua primeira ocorrência substancial, é o que mais chama a atenção nessa experiência. Em termos processuais, este pode ser considerado um pressuposto às vanguardas cinematográficas, que às suas maneiras precisaram contar com algum grau de autonomia institucional para se insurgirem em meio à narrativa clássica, o que também iremos ver no próximo capítulo.

Outra questão se impõe neste momento: se público é a ideia chave para se analisar o primeiro cinema e a relação do movimento operário com o cinema nesse período, por que tal abordagem não é comum? O conceito de público é assumidamente difícil de ser definido segundo alguns sociólogos. Tratado com bastante cautela, e mesmo evitado por alguns teóricos, as dificuldades começam na medida em que não é possível situar perfeitamente o objeto quando se fala em público.

Jean Pierre Esquenazi, sociólogo da comunicação, diz que “apenas há público de alguma coisa e esse *de* representa uma primeira dificuldade do trabalho: é preciso delimitar as situações que têm público para poder determinar este último”.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologia dos Públicos*. 2006. p. 5.

A preocupação externada por Esquenazi relaciona-se, basicamente, com as implicações do uso da definição de público em pesquisas de caráter sociológico. Trata-se de pesquisas que buscam descrever a relação de determinados grupos de pessoas com os produtos, em que se expressa unidade a um dado grupo, conforme a definição de público atribuída pelo sociólogo que a faz. Foi a partir desse ponto de partida metodológico que se construíram a maior parte das definições de público.

O retrato da instabilidade do conceito são as várias definições que podem ser encontradas, o que por um lado pode ter levado inclusive os investigadores a preferirem encaminhar os estudos em escala diversa, no sentido da “sociologia da recepção” ou, mais comumente, na mencionada relação da teoria crítica da cultura entre *indústria cultural* e *massa*. O cinema tem, afinal, a característica desde a sua origem do aparente anonimato daquele que assiste ao filme e, por conseguinte, de uma ininteligível massa de indivíduos que se postam passivamente diante da velocidade das sequências de imagens. Falar sobre essa massa só é possível pela via de uma percepção geral, ou generalizada, mediante determinados fundamentos ou características socioeconômicas.

Essa perspectiva, que não é exclusiva do estruturalismo, se formou concomitante à própria evolução da relação entre as pessoas e os filmes. Uma socióloga alemã, em 1914, já descrevia a situação fílmica por esse viés:

O cinema e o seu espectador são ambos os produtos típicos da nossa época caracterizada pela ocupação constante e por um estado nervoso de agitação. O homem que, ao longo do dia, está sob tensão em seu trabalho, não se libera desse curso, mesmo quando quer se recuperar. Num curto espaço de tempo, eventualmente, ele procura no cinema um entretenimento e uma diversão, e já pensa nos meios de preencher as próximas horas. Entrar em uma obra de arte, drama, peça musical ou teatral, requer um lazer seguro de si e uma tensão da vontade. O cinema não exige tal concentração. Age com meios tão poderosos que, mesmo os de nervos amaciados, se excitam; e a rápida sucessão dos acontecimentos, a confusão das coisas mais variadas, não permitem que o tédio entre.<sup>15</sup>

As asserções de Emilie Altenloh compõem uma tese que é, em si, a primeira obra de sociologia do cinema e seu público, publicada na Alemanha. Altenloh desenvolveu sua pesquisa a partir de um questionário feito em Mannheim, cidade em que sete mil e 500 habitantes (de 204 mil) iam toda noite ao cinema. De 1912 a 1913, a pesquisadora conseguiu respostas de dois mil e 400 espectadores. Com essa base empírica a autora construiu os elementos do que seria o paradigma da teoria da espectação. Entretanto, é importante destacar, esta é uma percepção de 1914, quando o

<sup>15</sup> ALTENLOH, Emilie. *Pour une sociologie du cinéma* (1914). In: BANDA, Daniel; MOURE, José. *Le cinéma: naissance d'un art – 1895-1920*. Éditions Flammarion, Paris, 2008. p. 318.

cinema já havia se instituído não apenas como opção de lazer singular, separado das feiras e cafés, mas, também como narrativa com linguagem própria. Tornou-se, afinal, mais fácil enquadrar um fenômeno cultural aparentemente novo a uma dada explicação social pré-existente, o que torna a relação entre as pessoas e o novo meio de comunicação, que era o cinema, em mecanismo fechado em si.

O que conhecemos como “instituição cinema”, que compreende a sala fechada, escura, com sessões regulares de filmes, única atração daquele espaço, veio a se disseminar apenas a partir de 1908-1909 como veremos a seguir. Antes disso, não há como falar em “público de cinema”, e tampouco em “espectador de cinema”. Da mesma forma, não há como falarmos em um tipo natural de fruição das pessoas em relação aos filmes. Se tomarmos os relatos de quem assistia a filmes antes disso, teremos uma grande diversidade de reações e descrições do objeto fílmico, que nem sempre era o principal foco do público. O indivíduo espectador, em si, poderia ter as mais diversas reações, e a programação, mesmo nos ambientes comerciais, eram alteradas a cada apresentação.

No romance *McTeague* de 1904, o escritor americano Frank Norris (1870-1902) descreve uma cena que se passa no *Orpheum Vaudeville*, para onde o personagem McTeague leva a namorada e a sua mãe para assistirem a diversas atrações, dentre elas as “imagens que se movimentam”. A cena tem particular interesse, tanto pela ambientação e situações vividas pelos personagens naquele espaço, quanto pelo aspecto estético que remetem a outro autor a quem Norris era comparado, Zola. Vejamos como a cena é descrita, resumidamente:

The party entered and took their places. It was absurdly early. The lights were all darkened, the ushers stood under the galleries in groups, the empty auditorium echoing with their noisy talk. Occasionally a waiter with his tray and clean white apron sauntered up and down the aisle. Directly in front of them was the great iron curtain of the stage, painted with all manner of advertisements. [...]

The orchestra banged away at the overture, suddenly finishing with a great flourish of violins. A short pause followed. Then the orchestra played a quick-step strain, and the curtain rose on an interior furnished with two red chairs and a green sofa. A girl in a short blue dress and black stockings entered in a hurry and began to dust the two chairs. She was in a great temper, talking very fast, disclaiming against the "new lodger." It appeared that this latter never paid his rent; that he was given to late hours. Then she came down to the footlights and began to sing in a tremendous voice, hoarse and flat, almost like a man's. [...]

Em seguida, são apresentadas duas cenas teatrais cômicas, uma atração musical, uma de acrobacias, e uma cantora antes do intervalo, de quinze minutos. Ao voltarem aos seus lugares, mais uma atração com um desenhista, e a noite segue:

The hall grew very hot, and the smoke of innumerable cigars made the eyes smart. A thick blue mist hung low over the heads of the audience. The air was full of varied smells—the smell of stale cigars, of flat beer, of orange peel, of gas, of sachet powders, and of cheap perfumery. [...]

The kinetoscope fairly took their breaths away.

“What will they do next?” observed Trina, in amazement. “Ain’t that wonderful, Mac?”

McTeague was awe-struck.

“Look at that horse move his head”, he cried excitedly, quite carried away.

“Look at that cable car coming – and the man going across the street. See, here comes a truck. Well, I never in all my life! What would Marcus say to this?”

“It’s all a drick!” exclaimed Mrs. Sieppe, with sudden conviction. “I ain’t no fool; dot’s nothun but a drick.”

“Well, of course, mamma”, exclaimed Trina, “it’s...

But Mrs. Sieppe put her head in the air.

“I’m too old to be fooled”, she persisted. “It’s a drick.” Nothing more could be got out of her than this.

The party stayed to the very end of the show, though the kinetoscope was the last number but one on the programme, and fully half the audience left immediately afterward. [...]

On their way home they discussed the performance.

“I... I like best der yodlers.”

“Ah, the soloist was the best—the lady who sang those sad songs.”

“Wasn’t... wasn’t that magic lantern wonderful, where the figures moved? Wonderful... ah, wonderful!”<sup>16</sup>

No enredo, a desventura do dentista McTeague, filho de operários mineiros, que desposa Trina apenas para se apossar de uma pequena fortuna que ela havia adquirido, parece exprimir o desencontro entre o sonho americano da conquista do oeste e as contradições de uma cultura corroída pelos vícios que acompanham o capitalismo e a modernidade.

Segundo Paul Young, Norris caracteriza a aparição do “kinetoscópio” em McTeague como uma assombração, porque reconhece a novidade das imagens em movimento, mas as relega ao papel de um “desvio” da vida real, um papel para o qual os romances nunca poderiam se inclinar. De fato, o ato com imagens em movimento no teatro *Orpheum Vaudeville* deixa McTeague e seus companheiros impressionados, porém, nem tão a mais quanto os outros números. Nesse sentido, Young irá dizer que o cinema, para Norris, ofereceria nada além de uma reprodução mecânica da realidade

<sup>16</sup> NORRIS, Frank. *McTeague – A Story of San Francisco*. New York, Double Day & Company, 1904. Pp. 96-107. Pelo uso da linguagem informal e dos sotaques, optamos por manter o texto original sem traduzi-lo. O romance não tem tradução editada para o português.

visível, sem esclarecer o espírito da época tal como o romance o faria. O público, barulhento e pouco atencioso, só estava ali para se estimular e se divertir.<sup>17</sup>

A descrição de Norris nos fornece, entretanto, alguns elementos a mais que nos interessam. Trata-se, evidentemente, de uma representação da experiência inicial com os filmes. E é nessa experiência inicial, ao observarmos a ausência quase total de um comportamento obediente e individualizado diante do filme, que consideramos a origem desprovida de um regimento naturalizado da fruição do filme. Todos ficam impressionados diante dos filmes, e nem por isso o público se faz massa de espectadores passivos diante das imagens em movimento. Norris descreve o público, que sabemos pela história ser composto pela classe trabalhadora urbana, por sua experiência direta com o cinema. Há uma série de elementos psicológicos que correspondem às reações de cada personagem diante dos filmes, e entre si, a partir da experimentação do filme.

Esses são aspectos de uma tentativa de definição do público de cinema a partir do meio comercial, que acreditamos também ser possível. Quanto às outras experiências não comerciais no período que tratamos, são vários os indícios de suspensão no mínimo relativa da passividade dos indivíduos diante do filme, como vimos no capítulo anterior.

Ainda assim, há certa dificuldade em perseguir essas possibilidades de análise do público na trajetória sociológica sobre o tema. Seguindo a abordagem do meio comercial, anos mais tarde, por exemplo, em uma das definições clássicas de público, Karl Mannheim na obra *Sociologia Sistemática* diz que: “O público é uma integração de muitas pessoas, que não está baseada na interação pessoal, mas na reação aos mesmos estímulos – essa reação surge sem que os membros do público estejam necessariamente próximos uns dos outros, no sentido físico”<sup>18</sup>.

Mannheim relaciona como exemplos de público os espectadores de um jogo de futebol, os que assistem a uma representação teatral ou que escutam as palavras de um orador. O que dá unidade ao conceito de público seriam a disposição e a identificação, o que difere da multidão (conceito caro à história dos de baixo em George Rudé, por exemplo), uma vez que há uma integração mais ou menos intencional e um tipo primário de organização, marcado pela rotina exterior de horário e de comportamento. Além disso, desenvolvem o papel específico de observadores e participantes do auditório, com o direito de aplaudir ou criticar. Entretanto, o público para Mannheim

---

<sup>17</sup> YOUNG, Paul. *Telling Descriptions: Frank Norris's Kinetoscopic Naturalism and the Future of the Novel, 1899*. *Modernism / modernity*. Volume fourteen, number four, pp 645–668. The Johns Hopkins University Press 2007.

<sup>18</sup> MANNHEIM, Karl. *Sociologia Sistemática*. Uma Introdução ao Estudo da Sociologia. 1962. p. 164.

ainda carece de caráter pleno de organização por não possuir uma reação recíproca e direcionada com divisão de funções, momento em que um público pode vir a se tornar o que chama de *grupo organizado*.<sup>19</sup>

Ao considerar os casos em que as pessoas se encontram separadas, porém unidas por ouvir através do rádio o mesmo programa ou observar o mesmo anúncio em ruas diferentes, ou ler as mesmas novelas em suas casas, Mannheim distingue como *massa abastada* ou *público abstrato*:

Essas pessoas constituem uma massa porque a sua unidade é formada apenas pela reação comum a um mesmo estímulo; não é toda personalidade que está envolvida ao escutar-se o rádio ou ao ler-se uma novela, mas apenas uma parte da personalidade. Mas os leitores ou os ouvintes não constituem uma multidão porque todas as reações ligadas à presença física e corporal estão ausentes. Eles são um público porque participam das mesmas experiências.<sup>20</sup>

Interessante destacar essas distinções de Mannheim pelo que ajudam a avançar na compreensão da ideia de público em suas características enquanto organização, na medida em que possibilita uma importante diferenciação da noção generalista na sociologia de multidão e massa – ainda que o autor oriente esse sentido apenas a um caráter primário e anterior à ideia de grupo. Outro ponto interessante em Mannheim está na visão do público como o impulso flutuante que, por si só, não modificaria a sociedade, mas, na medida em que estimula as atitudes grupais, e transforma-se em *grupo organizado*, possibilitaria as mudanças sociais.<sup>21</sup>

Voltando à definição de Esquenazi, encontramos uma tentativa em aproximar a sociologia das manifestações em si. O autor, ao percorrer as diversas definições clássicas, observa particularmente a concepção em que o público é encarado como um conjunto de consumidores, característica própria do funcionalismo e da sociologia crítica das indústrias culturais. O autor procura alertar para o fato de que, nessas abordagens, o *objeto/manifestação* a que o público se vincula não desempenha qualquer função, circunscrevendo-se a um produto industrial.<sup>22</sup>

Esquenazi aponta para uma questão metodológica vinculada à definição de público que deve ser levada em consideração. Em suas conclusões considera que, pelo fato de ser fugidia a noção de público, cabe ao pesquisador a atribuição dos traços do conceito, conforme suas orientações e seus centros de interesse. Esta reflexão em torno

<sup>19</sup> MANNHEIM, 1962. p. 166-169.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 166.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 167.

<sup>22</sup> ESQUENAZI, 2006. p. 29.

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. Os grupos produzem esse conhecimento com a característica de ser direcionada a uma *experiência* comum. 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.

Os relatos dos participantes das sessões cinematográficas de Gustave Cauvin com filmes da Pathé, ou os relatos das festas do Cinema do Povo, por exemplo, denunciam essa dupla possibilidade de identificação do indivíduo e da coletividade que assiste ao filme. Para além da especiação passiva da sala comercial, há a exibição feita para estimular a participação crítica do público.

O público de cinema, tal como procura-se apresentar aqui, se constituiu nas experiências de organização da luta pela hegemonia do controle dos meios de produção – incluindo o domínio do modo de representação – e de circulação da reprodução simbólica da realidade, matérias da obra cinematográfica. Essa luta, a própria busca pelo domínio da produção, do acesso e da *fruição*<sup>23</sup> das imagens em movimento, se deu em um dispositivo inédito e de potencial imensurável de discurso sobre a realidade, e que tinha na própria reprodutibilidade sua condição essencial de existência e de expressão.<sup>24</sup>

Foi a partir das trajetórias individuais e coletivas dos militantes do movimento operário que esse público se constituiu. Entretanto, para que essa perspectiva de público mais autônomo seja esclarecida, faz-se necessário retomar uma breve história da formação do próprio público moderno.

## **2. O público de cinema: os espetáculos de atração e o primeiro cinema (1895-1914)**

O cinema, em seu aparato mecânico primário, foi criado nas fábricas e laboratórios de empresários como Thomas Edison, os irmãos Lumière e tantos outros,

---

<sup>23</sup> Destaco a noção de fruição para cinema (tendo como ponto de partida o público organizado) como o processo de apropriação coletiva e crítica das obras cinematográficas.

<sup>24</sup> 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.



sendo testado imediatamente no mercado, com os *pennyarcades*<sup>25</sup> ou as projeções pagas.<sup>26</sup> Sobre a comemoração do surgimento do cinema, Tanguy Perron destaca o aspecto comercial da nova instituição: “Jean-Luc Godard tem razão em dizer que, de fato, festejamos a exploração do cinema, a primeira sessão paga, e não a invenção da câmera, da película, ou mesmo do espetáculo cinematográfico.”<sup>27</sup>

O cinema dos primeiros 20 anos desde o seu surgimento foi observado como um conjunto de desajeitadas tentativas de se chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao próprio cinema.<sup>28</sup> Ainda é possível observar os traços desse tipo de preconceito, perpetuado no senso comum das reações de negação e escárnio diante de exhibições de filmes desse período. Historiadores deram ênfase à leitura do ponto de vista evolutivo, observando o trabalho dos pioneiros do cinema como experimentações que os levariam aos princípios do que viria a ser chamado de “linguagem cinematográfica”.<sup>29</sup> Em função dessa perspectiva, o cinema produzido nesse período foi denominado em geral como “cinema primitivo”, ou mesmo “pré-cinema”.

Na década de 1970 pesquisadores começaram a questionar esses juízos, procurando entender o período dos primeiros filmes não como “pré-cinema”, mas como um cinema diferente do que viríamos a reconhecer posteriormente como “natural”. A conferência “Cinema 1900-1906” em Brighton, na Inglaterra em 1978, realizada pela Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (Fiaf), possibilitou pela primeira vez uma discussão sistemática e coletiva sobre os primeiros filmes. Foi a partir de Brighton que as pesquisas sobre o período se multiplicaram e chamaram a atenção para a importância do entendimento dos filmes em seu contexto específico. Convencionou-se entre vários autores denominar, então, o cinema daquela fase como *Primeiro Cinema*.<sup>30</sup>

O debate em torno da nomenclatura não se esgota facilmente. Noel Burch, por exemplo, ainda que seja um dos historiadores do cinema que tenha lançado outro olhar sobre o cinema dos primeiros tempos, dando ênfase à historicidade da formação do discurso e do público, insiste no uso do termo “cinema primitivo”. Defende que de fato

---

<sup>25</sup> Os *pennyarcades*, bem conhecidos na história do primeiro cinema e anteriores ao cinematógrafo, eram máquinas como arcades que recebiam moeda pela projeção individual, levando-se o rosto ao visor, de filmes produzidos pelos aparelhos kinetoscópios, ou cinetoscópios, de patente Edison.

<sup>26</sup> MACEDO, Felipe. *Op. Cit.*, p.78.

<sup>27</sup> PERRON, Tanguy. *‘Le contrepoison est entre vos mains, camarades’. C.G.T. et cinéma au début du siècle*. 1995, p. 21.

<sup>28</sup> COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro Cinema*. 2006. p. 22.

<sup>29</sup> Dentre as obras históricas que abordam o momento inicial do cinema com esse caráter evolutivo destaca-se, por exemplo, Georges Sadoul e seu clássico *História do Cinema Mundial – Das origens a nossos dias*. 1963.

<sup>30</sup> COSTA, *Op. Cit.* p. 23.

tratava-se de um cinema pouco refinado, e até grosseiro, tendo como referência as normas contemporâneas nos países industrializados e que, portanto, “o uso do termo [cinema primitivo] não ofende ninguém, vivo ou morto”.<sup>31</sup> A polêmica tem um fundo ideológico, e seu principal alvo é a disputa pela perspectiva de análise em torno da transição do discurso cinematográfico durante o primeiro cinema, do atrativo ao narrativo, que se iniciou em 1904 na França. Retornarei a este ponto fundamental durante o capítulo.

O chamado primeiro cinema trata do momento em que se constituiu o que Burch denomina de *Modo de Representação Institucional*.<sup>32</sup> Esse modo de representação é ensinado e perpetuado como natural e, portanto, internalizado em todos desde jovens, tal como uma competência linguística, graças à experiência fílmica. A apreensão enquanto “modo” se dá em detrimento do uso do termo “linguagem”, para que seja evitada a confusão com a ideia de “línguas naturais” em Bakhtin. O modo não é aristocrático e nem neutro, e não produz sentido por si mesmo, uma vez que o sentido que produz está diretamente ligado ao lugar e à época em que foi desenvolvido: o ocidente capitalista e imperialista do primeiro quarto do século XX. Por essa genealogia, Burch nota que o modo de representação foi uma experiência apresentada universalmente de maneira muito precoce nas sociedades industriais. A intenção do autor é, ao se voltar a esse período, mostrar que o fenômeno do cinema não é natural, mas sim um produto da história: “milhões de homens e de mulheres que aprendem a ler e a escrever ‘suas cartas’, aprendem apenas a ler as imagens e os sons, e recebem, portanto, os seus discursos apenas como algo ‘natural’”.<sup>33</sup>

Apresentar esse período requer um pouco de prudência e calma. A tentação recai sempre sobre o ímpeto de descrição do caso estadunidense como modelo universal já desde o princípio – por exemplo, é o principal modelo utilizado nas análises de Noël Burch em sua construção da ideia de modo de representação. Esse percurso narrativo, por vezes, acaba até por ignorar a necessidade de recorte espacial mais preciso, gerando confusões e naturalização das relações de público com o espetáculo que nem sempre se davam da mesma maneira nos diversos países, muito embora fossem fenômenos próprios do capitalismo.

---

<sup>31</sup> Ver BURCH, 2007, p. 8.

<sup>32</sup> Esse momento na história, para Burch, se estende até 1929. Vai, portanto, um pouco além da periodização do primeiro cinema, correspondendo ao que denomina “cinema primitivo”, mencionado acima.

<sup>33</sup> BURCH, Op. Cit., p. 9.

Evidentemente que o modelo estadunidense se tornou ele mesmo referência para a produção e uso das imagens e sons em movimento no mundo todo. Entretanto, o que esta tese procura destacar é a historicidade desse modo de representação de que Burch fala em *La Lucarne de l'infini*, apresentando os primeiros casos de resistência a esse modelo, que ocorreram ainda na França pouco antes do sistema hollywoodiano se tornar dominante.

Burch chama a atenção ao fato de que, se considerarmos o cinema francês de antes da Primeira Guerra, não saberíamos ligar a sua evolução (que é uma relativa involução) à história da luta de classes, e nem ao lento desenvolvimento industrial naquele país. Segundo o autor, os fatores culturais relativamente autônomos na França – que são em última instância fatos de classe, dado o desprezo aristocrático e burguês em relação à cultura de massa, e dada ainda a força das contraideologias populares – encenaram um papel tão determinante quanto as ações diretamente políticas.<sup>34</sup>

Quanto ao cinema inglês, a situação era mais contraditória e faz refletir a evolução da luta ideológica na Grã-Bretanha daquela época, onde graças às estratégias de homogeneização como a “Distração Racional”, se impôs o ponto de vista das classes dominantes; mas onde, contudo, se criaram as instituições que permitiram preservar a identidade da cultura operária, em especial com a criação do partido trabalhista.<sup>35</sup>

E no que diz respeito aos Estados Unidos, as relações de classe tiveram lugar importante, mas também mais violento, no sentido de que o caminho que o cinema seguiu foi balizado pelo banimento das telas de toda uma camada da sociedade que havia constituído por algum tempo a maior parte de seu público.<sup>36</sup> O autor se refere ao período posterior ao primeiro cinema, quando o circuito exibidor passou por drástica redução, enquanto se tornou mais sofisticado e voltado ao público burguês.

Está longe das nossas pretensões a de recriar o cenário rico e diverso que foi o primeiro cinema (1895-1914) em todos esses espaços. As pesquisas nessa área vêm se proliferando e demonstrando o que antes pouco se sabia: os dados são vastos, cada país produziu relações econômicas e de público diversas com o cinema, e a produção de filmes foi muito grande, da qual pouco se tem acesso até hoje. Alguns autores como o mencionado Noël Burch, Richard Abel, Tom Gunning, Charles Musser, André

---

<sup>34</sup> 2007, p. 121.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

Gaudreault e Jean-Jacques Meusy realizaram pesquisas sobre o tema que servem como referência para um inesgotável campo que se abriu nos últimos vinte anos apenas.

A partir dessas referências, o que propomos a seguir será tão somente estabelecer o ponto de partida econômico e social do meio cinematográfico em que o movimento operário francês operou mais detidamente a partir de 1908. Para tanto, tratarei de maneira breve do cinema em seu surgimento como objeto da economia, reflexão incontornável para a compreensão do surgimento do público moderno; e, em seguida, com o intuito de exposição do objeto a partir de contraste, serão comparados dados sobre o primeiro cinema na França e nos Estados Unidos, os dois principais espaços de efetivação do mercado cinematográfico. Trata-se de um percurso que tem como objetivo vislumbrar melhor o grau de incômodo, ou entusiasmo, dos militantes na França para com esse novo modo de representação e entretenimento, que surgiu e se reproduziu de forma definitiva nos centros urbanos.

### 3. O cinema como objeto da economia

O cinema se formou instituição, primeiro, na França. Estabeleceu-se de maneira definitiva nos Estados Unidos, com mercado relevante na economia capitalista. Ao mesmo tempo, este cinema comercial fez-se importante agente na luta ideológica contemporânea. Sendo assim, quais as condições em que se deu a formação desse mercado?

Pascal Ory, em prefácio à obra coletiva *Une histoire économique du cinema français*, resume o espírito dos textos da obra, fundamentados no exercício de relacionar história, economia e cinema, da seguinte forma:

É simplesmente útil, e sem dúvida salutar, lembrar nesta ocasião que, se os jovens criadores sentiram a necessidade de ter uma maior autonomia material – o equivalente, no fundo, às garantias profissionais as quais comumente se cercam, apesar de não se falar muito, os escritores agregados à Universidade, ou os professores compositores de Conservatório – é que eles tinham de fato plena consciência de que a sua arte, mais do que qualquer outra, era “também uma indústria”. Simetricamente, o fracasso de tantas produções programadas para o sucesso em escala industrial – reconhecidas as receitas que contém as supostas lições de experiências anteriores – estão lá para nos lembrar de que o *affaire* não se realiza a dois – o econômico contra o estético –, mas ao menos a três: a última palavra pertencerá sempre ao público, presente e vindouro, ou

seja, à sociedade, a seus grupos como a seus indivíduos, a seus princípios como a seus interesses e, finalmente, a sua imaginação.<sup>37</sup>

Para o autor, não se pode estabelecer equivalência no cinema entre vanguarda, não conformismo e (a *fortiori*) talento e a independência econômica, real ou proclamada. Essa autonomia se conclui não apenas pela economia (na lembrança constante de que se trata de uma indústria) em relação com a estética, mas também de tudo isso em relação com o público. Compreender o cinema enquanto mercado, ou a economia a partir do cinema, é tão fundamental quanto descrever a história da formação da narrativa cinematográfica.

Segundo Pierre-Jean Benghozi – ao justificar o uso das disciplinas de economia e de história para se estudar o cinema –, para os economistas, o recurso à história nasceu de uma evolução própria dos métodos da economia. Metodologicamente, a história oferece aos economistas a possibilidade de dispor de uma diversidade de situações e configurações a partir das quais podem testar as hipóteses econômicas. Quando se observa a evolução das estruturas de produção cinematográficas desde o começo do século XX, por exemplo, constata-se que o termo “estúdio” designa configurações organizacionais extremamente variadas segundo o período e segundo o país.<sup>38</sup>

Diante da dificuldade que a economia tem ao analisar o cinema e outras artes, pela diversidade dos modos de exploração e de exibição, Benghozi separa as tendências e opções dos economistas em relação ao cinema em dois tipos. O primeiro, de caráter empirista, visa a construir ou procurar na história os fatos suscetíveis de confirmar e afirmar suas hipóteses de origem. No cinema, essa tendência da economia se volta para os filmes, seus custos, seus modos de financiamento, do seu processo de produção em geral. Para o autor, essa perspectiva é importante porque, além do filme, as análises levantam quase sempre números que permitem estabelecer comparações, traçar evoluções e fazer estimativas.

A outra tendência contorna a dificuldade de análise usando a história como suporte de aplicação da teoria econômica. A história tem por objetivo apenas ajudar a elaborar a teoria, enquanto a economia permite fornecer novas interpretações da própria história e dos fatos conhecidos. Propõe novos modos de periodização. Como exemplo,

---

<sup>37</sup> ORY, Pascal. *Preface*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997. p. 18-19.

<sup>38</sup> BENGHOZI, Pierre-Jean. *Economie et Histoire*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997.

relacionam-se as pesquisas que usam a hipótese de base para os produtos industriais, apontando no cinema a teoria do ciclo de produção.

O cinema, partindo dessa teoria, desde o início obedeceria a uma evolução própria de um ciclo de vida, passando sucessivamente por uma fase de emergência e de crescimento a uma fase de maturidade e, em seguida, a uma fase de envelhecimento. A fase de emergência e crescimento corresponderia a uma lógica de oferta. Tratou-se, durante esse período, de desenvolver as capacidades de produção consideradas importantes (aperfeiçoamento da técnica e multiplicação dos filmes). A concentração de atividades operadas notadamente antes de 1914 pelas grandes *maisons de cinema* se explicaria por essa consideração clássica sobre o regime de crescimento.<sup>39</sup> O primeiro cinema seria, então, essa fase de emergência e crescimento do filme como objeto industrial.

A fase de maturidade corresponde à estabilização da tecnologia, de um lado, e do mercado de outro. A produção do filme foi aperfeiçoada, eliminando intermediários e racionalizando o modo de produção a fim de diminuir os custos, dando ênfase à eficácia. Na fase de envelhecimento, correspondente aos dias atuais segundo essas teorias, as técnicas de fabricação estariam estabilizadas e racionalizadas, e a produção e o mercado saturados.

Essa junção da história com a economia permite perceber as especificidades de cada modelo dominante do cinema. Os modelos dominantes se constituem de quadros comuns, a partir dos quais cada empresa adota seu modo de organização particular, seja pelo fato das especificidades locais do seu mercado, seja pela vontade de se diferenciar dos estúdios concorrentes – ou deriva progressiva (efeitos de aprendizagem e adaptação). A semelhança entre as estruturas das empresas se explica pela similitude das condições econômicas que se impõe a elas, pelo jogo de instituições que modelam de forma similar o conjunto das empresas, e pelos fenômenos de imitação de uma empresa a outra.<sup>40</sup>

Guy Fihman – autor que tomo como exemplo para pensar essas considerações de Benghozi –, quando examina os elementos determinantes da estratégia das empresas Lumière, procura mostrar que a dimensão econômica do cinema deve ser observada em sua fase inicial, de emergência. O autor realiza esta tarefa apresentando as especificidades do modelo das empresas Lumière que, afinal, conduziu para o

---

<sup>39</sup> BENGHOZI, 1997. p. 24.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 24-31.

surgimento do mercado cinematográfico ao fim do ano de 1895, em comparação com o modelo das empresas Édison, que precederam os franceses em matéria de exibição de foto-filmes.

Fihman destaca o estudo de Vincent Pinel, que tenta estabelecer a exibição de 28 de dezembro como definidora do próprio cinema, excluindo Edison, Marey e Reynaud. A essa perspectiva factual e especificista, Fihman contrapõe a análise generalista de outro autor, Gilbert Simondon, que define o termo “objeto técnico abstrato” no estudo do desenvolvimento de tecnologias no capitalismo, abordagem que poderia ser aplicada com maior sucesso no campo cinematográfico. O chamado objeto técnico abstrato diz respeito ao produto mais simples, mas tecnicamente mais complicado, assim mais frágil e menos perfeito que o objeto técnico concreto. Simondon, nas palavras de Fihman, mostra que o objeto técnico passa da forma primitiva, abstrata e complexa, à forma artesanal, e continuamente até chegar à forma concreta e simples, correspondente à fase industrial.<sup>41</sup>

Esse quadro conceitual ajuda a esclarecer a natureza das relações que existiram entre a série sucessiva de aparelhos. Toma-se como exemplo o Cronofotógrafo de Marey, mais concreto que a aparelhagem complexa de Muybridge, mas ainda mais abstrato que o Cinematógrafo Lumière, aparelho único e multifuncional e bem mais concreto que o duo Kinetógrafo-Kinetoscópio das empresas Édison. Porém, para Fihman, a comparação de termos análogos – tal como a história convencional faz entre um dispositivo abstrato e um objeto técnico concreto – pode incorrer em erro e não traduz o processo de concretização cinematográfica, que é de outra natureza, que não cabe na ideia de simples progresso.

O mesmo, por exemplo, pode ser dito sobre a significação da data de 28 de dezembro de 1895. Ao contrário do que os “lumieristas” defendem, ela não foi a primeira sessão pública e paga, já que houve outras que a precederam, como a de primeiro de novembro de 1895 em Berlim feita pelos irmãos Skladanowsky; e nem é uma data qualquer, como sustentam os anti-lumieristas. O 28 de dezembro é definidor de uma questão de mercado: o importante é que, desde essa data, não houve um dia sequer sem sessões de cinema na história. Foi a partir desse dia que as sessões comerciais de cinema se tornaram cotidianas, sem nenhuma descontinuidade até hoje.

---

<sup>41</sup> Fihman, Guy. *La stratégie Lumière: l'invention du cinéma comme marche*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997.

Assim, para Fihman, deve-se efetivamente considerar o 28 de dezembro de 1895 como sendo tão somente a data do advento da forma comercial concreta do cinema.<sup>42</sup>

É a fase industrial do processo de concretização dos dispositivos cinematográficos que apresenta uma importante circunstância particular: com as operações conduzidas por Edison e Lumière temos todas as primeiras industrializações dos aparelhos de cinema. E elas não foram feitas em função de um mercado pré-existente, mas ao contrário, as formas adotadas – por razões contextuais particulares – surgem de mercados que são necessariamente inventados e criados por Edison e Lumière: “Observamos que nessas fases pioneiras, não são as performances do aparelho que delimitam seu mercado, mas o mercado e os modos de comercialização que determinam a formação do aparelho”.<sup>43</sup>

A argumentação do autor é a de que os Lumière estipularam uma estratégia industrial e de mercado mais bem sucedida que a de Edison. O ponto de partida dos Lumière era o kinetoscópio do Edison. Assim, Lumière buscou simplificar o seu próprio aparelho e colocá-lo no mercado de maneira livre, primeiro a partir de consórcio e, depois, pela venda direta do cinematógrafo a particulares. O ponto de culminância dos Lumière seria o modelo que estabeleceram na economia da produção dos próprios filmes: a distribuição mais ampla possível, em um espaço curto de tempo, conquistando um mercado maior que o alcançado por Edison. Em contrapartida, o modelo de produção dos próprios filmes criado pelos Lumière encontrou seus próprios limites, vindo a ser superado rapidamente na França mesmo, pelo modelo Pathé, que industrializaria o mercado cinematográfico e, definitivamente, nos Estados Unidos, pelo modelo hollywoodiano a partir de 1914.

No período que compreende 1895 e 1907, o cinema nos Estados Unidos se compunha na maior parte de exhibições itinerantes e montadas em espaços tradicionalmente voltados para o entretenimento público que possibilitassem de alguma forma sua exploração comercial como feiras, parques de diversão, quermesses, *vaudevilles*<sup>44</sup> e cafés.<sup>45</sup> O lugar fixo e exclusivo para projeções foi sendo criado aos

---

<sup>42</sup> Fihman, 1997. p. 37.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>44</sup> As *vaudevilles* eram espaços que compreendiam o gênero de entretenimento predominante nos Estados Unidos de fins do séc. XIX, até por volta da década de 1920, reunindo várias atrações em um mesmo lugar.

<sup>45</sup> Herzog, Charlotte. *The Movie Palace and the Theatrical Sources of its Architectural Style*. 2002. pp. 51-54.



poucos, pela própria instituição cinematográfica, na medida em que consolidava uma prática economicamente estável.<sup>46</sup>

Para esclarecer um pouco melhor este aspecto da relação do público com o espaço de projeção, convém uma rápida menção ao artigo *Arquitetura da Espectação* de Gabriel Menotti. Nele, o autor aponta que os espaços de exibição cinematográfica foram alterados ao longo dos anos a partir de determinações econômicas, e de forma a conjugar a experiência do filme projetado a um modelo de consumo que fosse o mais lucrativo possível.<sup>47</sup> Essa adequação se estruturou no progressivo direcionamento da atenção da audiência e restrição do comportamento, que culminarão nos anos 50 com a imposição arquitetônica da chamada *situação cinema*. A *situação cinema*, segundo Hugo Mauerhofer, é uma experiência específica de consciência, em que se altera a *sensação de tempo e de espaço*, possibilitada pelo isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva, buscando ao máximo o *estado passivo* do espectador.<sup>48</sup>

Conforme Menotti destaca, no começo do primeiro cinema “a experiência cinematográfica não era apenas contaminada, como em grande parte definida, pela organização do lugar em que a projeção se instalava e pelo comportamento tradicional de seus frequentadores”<sup>49</sup>. Menotti diz que a fruição desse cinema não dependia, portanto, de *superpercepção* e *submotricidade* – termos do teórico do cinema Christian Metz que remetem à *situação cinema* já mencionada. Dependia em grande parte da dinâmica de consumo do filme, que era vulnerável a diversas influências, em que os filmes podiam ser vistos diferentemente e tinham uma ampla gama de significados, construídos a partir da habilidade do exibidor e de sua equipe, e do diverso contexto social em que eram exibidos.<sup>50</sup>

Flávia Cesarino Costa, que também se concentra no caso norte-americano, denomina esse período, dentro do *primeiro cinema*, como “Cinema de Atrações” [1894-1906-7], e que antecede ao “período de transição” [1906-1915]. A divisão proposta por Costa, que é baseada na tradição supracitada dos estudos de história do cinema a partir da década de 1970, se dá com o objetivo intrínseco da ênfase no desenvolvimento da “linguagem cinematográfica”. A transição de que a autora fala tem como características

---

<sup>46</sup> MENOTTI, Gabriel. *Arquitetura da Espectação: A construção histórica da Situação Cinema nos espaços de exibição cinematográfica*. 2007. p. 2

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>48</sup> MAUERHOFER, Hugo. *A Psicologia da Experiência Cinematográfica*. 1983. pp. 375-377.

<sup>49</sup> MENOTTI, Op. Cit., p. 2.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 2-3.

básicas principalmente o estabelecimento das salas voltadas exclusivamente à exibição cinematográfica, em especial as chamadas *Nickelodeons*; e a progressiva criação da narrativa cinematográfica, que toma forma na medida em que cresce a demanda por filmes de ficção cada vez mais dotados de uma “linguagem” que os tornasse sustentáveis e compreensíveis para o público.<sup>51</sup>

Os chamados *nickelodeons*, vocábulo que remete à palavra grega para teatro e à moeda correspondente ao valor do ingresso (cinco centavos de dólar), importaram a postura livre e ativa do público dos *vaudevilles*. Esses espaços eram tipicamente pequenos, pouco confortáveis, e instalados em armazéns e lojas adaptadas. O público era, em geral, a camada proletária em busca de entretenimento, favorecida pela redução das horas de trabalho.<sup>52</sup>

Os *nickelodeons* serviam também como refúgio para a população dos guetos, em particular os estrangeiros. Os filmes ainda não tinham centralidade na prática da projeção, posição que viriam a assumir só a partir de 1915. O que importava era escapar dos sobrados precários, da insalubridade das fábricas e conviver com o outro. Burch apresenta o argumento, por exemplo, de que o público de massa se concretizou de maneira mais efetiva nos Estados Unidos tendo como causa a grande quantidade de imigrantes. Os espetáculos deveriam ser compreensíveis, e os filmes deveriam falar por si sós, assim como as pequenas peças cômicas, truques diversos, dentre outras atrações antes apresentadas nas *vaudevilles*.

Entretanto, algumas dessas descrições emprestam aos *nickelodeons* e ao início do cinema um caráter nostálgico e até romântico. Os elementos socializantes nesses espaços não significaram que os exibidores se propuseram a oferecer um entretenimento democrático. Pelo contrário, estavam atrás de um negócio lucrativo. Foi por necessidade que acolheram imigrantes, operários e desempregados. Tão logo se mostrou possível, buscaram controlar o comportamento da audiência e atrair a classe média.<sup>53</sup>

Paralelamente, e de toda forma, foram os *nickelodeons* que estabeleceram um padrão para a distribuição de filmes e construíram a base de um público composto por classes diversas. Em 1910 já havia cerca de 10.000 salas de exibição espalhadas por

---

<sup>51</sup> COSTA, F. C., 2006. pp. 25-28.

<sup>52</sup> MENOTTI, 2007. p. 3.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 4.

todos os Estados Unidos, criando uma demanda para cerca de 150 novos rolos de filme toda semana. A importância econômica do cinema aumentava cada vez mais.<sup>54</sup>

Nota-se que foi neste momento que os Estados Unidos deram início a sua escalada no domínio do mercado cinematográfico global. Antes de 1908, a produção de filmes norte-americanos era incipiente, uma vez que a demanda era majoritariamente por filmes de atração e atualidades, quando a ficção ainda se fazia pouco presente nas salas. Os filmes exibidos eram em sua maioria franceses, produzidos na maior parte pela Gaumont, Éclair e Pathé. Foi com os *nickelodeons* que a demanda por muitos filmes, em especial os de ficção, passou a ser premente. Começou a ser organizada, então, uma nova forma de organização da produção cinematográfica naquele país.

Charles Musser indica, em artigo comparativo entre a indústria do cinema na França e nos Estados Unidos, que a inspiração para esse novo sistema foi o modelo dos irmãos Pathé na França no período imediatamente anterior, de 1903 a 1906.<sup>55</sup> Numa rápida checagem em registro de publicação associativa de 1908, por exemplo, a Pathé contava 47 produções de filmes contra apenas 20 da Vitagraph, e 9 da Edison.<sup>56</sup> Nesse período, a Pathé ainda desempenhava dominação e respeito internacional, a quem os americanos procuravam imitar.

A Vitagraph, empresa americana criada ainda em 1897 e importante agente nesse cenário, atingiu seu apogeu em 1907. Rapidamente a companhia se expandiu, abriu sua própria rede de distribuição em Paris e passou a colaborar com a Pathé em alguns projetos, com destaque para a publicação do jornal associativo *Views and Film Index* (VFI) nos Estados Unidos. Foi o período, também, em que a Pathé explorava uma “licença Edison”, estimulando os contatos e as discussões sobre métodos de gestão de pessoal da produção.<sup>57</sup>

Conforme Musser afirma, a passagem para o modelo industrial de produção e de distribuição cinematográfica em grande escala, realizada pela primeira vez pela Pathé Frères, não se efetuou rapidamente, nem facilmente no cinema americano. A mudança veio, ou foi sentida, aos poucos pelos envolvidos no meio empresarial das produtoras. Tradicionalmente comprometidas com a colaboração protocorporativa e com a horizontalidade da produção, as produtoras resistiam à mudança do sistema.

---

<sup>54</sup> MENOTTI, 2007. p. 4.

<sup>55</sup> MUSSER, Charles. *L'industrie Du cinema em France et aux États Unis entre 1900 et 1920: l'évolution Du mode de production*. In: BENGHOZI, 1997. pp. 63-80.

<sup>56</sup> *Views and Film Index*. 2 may, 1908. Listagem de filmes disponíveis na p. 7. Voltarei ao domínio do cinema Francês e da Pathé no próximo item.

<sup>57</sup> MUSSER, Op. Cit., p. 69.

Uma das principais características do sistema americano associativo em seu auge era o forte controle sobre as patentes e sobre as licenças de filmes, práticas estimuladas e impostas principalmente pelas empresas Edison. Em publicação da VFI, do dia 2 de maio de 1908, verifica-se que os boletins dos encontros do comitê executivo da Films Service Association são enfáticos na verificação e obediência das regras, listadas resumidamente da seguinte forma:

- I – Prevenir Filmes Licenciados de chegar às mãos de exportadores fora da nossa Associação;
- II – Prevenir sub-locação de filmes licenciados;
- III – Prevenir o aluguel de Filmes Licenciados abaixo do valor mínimo estipulado.<sup>58</sup>

Assinavam o boletim as companhias que mantinham a associação: Edison, Essanay, Kalem, Sigmund Lubin, George Méliès, Pathé Frères, Selig Polyscope e Vitagraph. A julgar por esses boletins, e por outras notas nessa mesma publicação da VFI, as mudanças que estavam em curso ainda pareciam de difícil aceitação para os envolvidos, que se espantavam e desconfiavam de uma visita de Charles Pathé aos Estados Unidos: “Todo mundo no mercado está se perguntando qual o significado deve estar atrelado à visita de Charles Pathé, que chegou a este país na última semana. O Sr. Pathé se recusa completamente a falar ao jornalista, mesmo esse escriba estando apto a conversar em francês. [...]”<sup>59</sup>

Numa conjuntura em escala não tão maior, a julgar pelo período de 1907-1909, as unidades mais produtivas do meio cinematográfico norte-americano passaram, por força de demanda de mercado exibidor, de um conglomerado de estruturas de produção – com certa autonomia, baseadas no princípio de associação – a um sistema bem mais próximo do empresarial, verticalizado e semelhante ao modo de organização da produção empreendido pela Pathé a partir da França. A característica do novo sistema passou a ser uma organização centralizada, no qual um produtor supervisionava certo número de unidades de produção, tal como havia sido desempenhado por Ferdinand Zeca na Pathé. Os filmes deveriam ser produzidos em maior quantidade e com maior padrão de qualidade técnica.

Na relação com o público, o ambiente dos *nickelodeons* continuava a espantar a burguesia, tanto em função da insalubridade dos locais quanto pela aversão às pessoas

<sup>58</sup> *Views and Film Index*. May 2, 1908. Tradução livre. p. 5.

<sup>59</sup> *O que a visita de Pathé significa*. *Views and Film Index*, 2 may, 1908. Tradução livre. p. 3.

que lá frequentavam. Assim, algo ainda precisava ser mudado nos espaços de exibição, e a mudança começou a se efetivar com a higienização do produto cinematográfico.<sup>60</sup>

Além de tornar o filme um produto inofensivo, era necessário sofisticá-lo e direcionar a atenção só a ele. Menotti diz que, desta forma, a “sofisticação do filme vai aumentar sua importância comercial, causando uma primeira reorganização da indústria cinematográfica” e, “com a complexificação do drama, uma nova disposição cognitiva é criada na sala de projeção”, pois “se antes o público dividia as atenções entre a tela e seu vizinho, agora precisava focar-se no filme, para compreender o que se passava”.<sup>61</sup> Consoante com as demais estratégias de “higienização” do espaço de exibição, essas mudanças buscavam tornar esse espaço um lugar familiar e de comportamento retido. As estratégias visavam à anulação da presença do outro, tanto pela repressão do comportamento leviano quanto pela eliminação de todos os sentidos que não serviam ao consumo do filme.

A França deu o seu exemplo: em agosto de 1908, Paris já tinha sua lei municipal, de competência da prefeitura de polícia, concernente aos teatros com regulamentação detalhada e específica para os cinemas. Além de todas as medidas de segurança, controle da qualidade do ar e da luz, aquecimento, serviços médicos e observância mínima das condições de trabalho que as demais salas de teatro deviam seguir, os cinemas deveriam seguir normas estritas de segurança contra incêndio, de observância dos horários e filmes divulgados para as sessões e, determinados comportamentos do público que antes eram considerados normais, agora também deveriam ser proibidos:

ART. 218. – É proibido fumar no interior dos estabelecimentos, exceto autorização especial expedida a determinado estabelecimento para áreas específicas no local.

[...] ART. 220. – É proibido perturbar sistematicamente a apresentação ou impedir os espectadores de ver ou de ouvir o espetáculo de qualquer forma que seja. Qualquer pessoa, nomeadamente, cujo chapéu seja um obstáculo à vista dos espectadores posicionados atrás dela, será instada a cumprir requisição de cessar a perturbação que terá ocasionado.<sup>62</sup>

Essas mudanças levaram a um formato do espaço de exibição marcado pela separação entre a sala de projeção e a convivência social, ao mesmo tempo em que os produtores apelavam para filmes que se aproximavam em forma e em duração das peças

<sup>60</sup> MENOTTI, Gabriel. 2007, p. 4-5.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>62</sup> *Extrait de l'ordonnance de Police Concernant les Theatres (Cinématographes)*. Paris, le 10 Août 1908. In: “Cinéma” – Annuaire de la projection fixe et animée. Paris, Charles-Mendel Editeur. 1911.

de teatro, espetáculo que há muito já havia garantido mercado junto à burguesia. Nesse contexto os exibidores buscaram, por fim, atrair o público de maneira diferenciada, com o uso de carpetes luxuosos e mordomias correlatas, dando início à era dos *movie palaces* nos Estados Unidos.

A emulação do espetáculo teatral, com a reprodução do ambiente luxuoso e a provocação da passividade do espectador, se completava na nova representação do enredo fílmico inspirado no individualismo dos romances, no maniqueísmo, no sentimentalismo, e em certo moralismo e dramaticidade do teatro popular. Surgiu, então, o melodrama como principal estrutura narrativa dos filmes, envolvendo os pilares do herói, da família e da virtude em filmes que deveriam contar histórias completas do começo ao fim, sem necessidade de suportes explicativos externos ao filme, como os narradores das sessões.<sup>63</sup>

Apenas filmes maiores poderiam suprir a demanda desse sistema. Assim, a necessidade do padrão de qualidade envolvido na complexa produção de um filme de mais de 250 metros (acima de 10 minutos), apontou para o sistema organizativo de verticalidade da gestão da produção tal como mencionado acima. A fórmula parecia evidente, uma vez que os franceses haviam passado a produzir filmes maiores já havia alguns anos. Unidades de produção foram criadas para suprir a demanda e passaram a trabalhar com gêneros específicos, como filmes históricos, comédias, romances ou dramas, no que seria muito em breve o sistema de gêneros de filmes hollywoodiano.

O empresário Adolph Zukor se destacou neste momento com a criação da Famous Players-Lasky, a Paramount. Ao entrar no mercado em 1912, a Famous Players iniciou suas atividades voltadas à produção de longas, sendo a primeira a produzir um filme neste formato, *The Squaw Man* lançado em 1914, sob a direção de Oscar Apfel e Cecil B. DeMille. Concentrou-se em atores e atrizes conhecidos e asseverando a verticalização da produção, tendendo para a monopolização do setor ao realizar fusão com empresas de distribuição e exibição em todo o território norte-americano.

Durante a Primeira Guerra, com a franca queda da Pathé e do cinema dos países europeus de uma maneira geral, a Paramount assentou seu domínio por completo sob a égide de um cinema nacionalista, baseado na ideia de “esforço de guerra”. Conclamou

---

<sup>63</sup> Essa atribuição ao conceito de melodrama remete à formulação dada por Ismail Xavier, recorrente em toda a sua obra. Ver, por exemplo: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2005; e *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. Ver também sobre a ideia de “literarização” do filme em: PAECH, Joachim. *A institucionalização e a literarização do filme*. Traduzido por Lara F. Kengeriski/Michael Korfmann. In: Revista Contingência, Vol. 5, No. 1, maio 2010. Pp. 99–114.

técnicos, atores e produtores a aumentarem cada vez mais o número de filmes e a qualidade das produções, chegando ao final da guerra anunciando mais de 208 longas para a temporada 1918-1919, enquanto na de 1913-1914 eram apenas 30.<sup>64</sup>

Entretanto, os exibidores americanos, preocupados com a sua dependência potencial de apenas um fornecedor, se uniram nesse período para constituírem a *First National Exhibitor's Circuit*. E abriu-se novamente um período de integração horizontal reforçada e sistemática, com Chaplin se unindo a Pickford, Fairbanks e Griffith para criarem a *United Artists*. Em represália, a Paramount também procurou aprofundar sua verticalização.<sup>65</sup> O esforço da Paramount em expandir seu domínio no mundo, multiplicado por sua participação na Primeira Guerra, acabou por estimular a criação de um novo sistema de produção de entretenimento massivo, que entronou todas as tendências de pacificação do público de cinema: a indústria do cinema hollywoodiano clássico.

#### **4. O Cinema como instituição: a formação do mercado e da cultura cinematográfica durante o primeiro cinema na França**

Apresentar o primeiro cinema na França requer exercício de síntese. O espaço onde foi criada a base do modo de representação do cinema compreendia um complexo sistema de exploração do entretenimento e dos espetáculos com tradição que remontava a primeira metade do século XIX. O recorte das relações de público no cinema remete às atrações dos *Théâtres*, dos *Cafés-Concerts*, dos *Music-Halls*, e de todo tipo de estabelecimento que ocupava a extensão dos *boulevards* na Paris do final do XIX. A historiadora Vanessa R. Schwartz abre seu artigo na coletânea *O cinema e a invenção da vida moderna* com um trecho de um guia de viagem inglês, de 1884, que resume bem esse quadro: “Nenhum povo do mundo aprecia tanto os divertimentos – ou *distractions* como eles os chamam – quanto os parisienses. Manhã, tarde e noite, verão e inverno, há sempre algo para ser visto, e uma grande parte da população parece absorvida na busca do prazer.”<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> MUSSER, 1997. p. 65.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>66</sup> *Guide to Paris*, Londres, Cassell's, 1884. p. 111. Citado em SCHWARTZ, *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século*.

A autora observa que o guia indica um aspecto fundamental da vida em Paris naquele tempo, o da forte identificação com o espetáculo. Paris havia se transformado no centro europeu da florescente indústria do entretenimento.<sup>67</sup> Em meio às apresentações teatrais, aos espetáculos de dança, aos concertos, à prestidigitação e a toda sorte de trucagem fantástica em casas como o *Théâtre Robert-Houdin*, as atrações buscavam representar o real. Através de imagens, as peças de entretenimento chamavam crescentemente a atenção do público e, ao mesmo tempo, instigavam a visão do *exploitant*: “A vida real era vivenciada como um *show*, mas, ao mesmo tempo, os *shows* tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida.”<sup>68</sup>

O estudo da autora norte-americana, especializada no tema “espetáculo de massa” e primeiro cinema na França, aponta elementos relevantes da gênese da relação do público parisiense com a nova tecnologia que viria a ser o cinema. Para Schwartz, esse período da história do público pode ser mais bem compreendido se analisado como um momento cultural particular, em vez de ser entendido com base numa teoria universal e atemporal da recepção psíquica. A autora propõe conhecer o primeiro cinema francês a partir da relação entre tecnologias e conteúdos apresentados de um lado e, do outro, o discurso produzido pelas experiências dessas tecnologias naquele contexto. Elege, assim, três locais de lazer popular na França do fim do século XIX em que podem ser situados a *flânerie* e, a partir disso, ser descrito o novo e treinado olhar do espectador “pré-cinematográfico”: o necrotério de Paris; os museus de cera; e os panoramas. Para Schwartz, que também associa essas atividades de lazer à nova imprensa de grande tiragem, “o espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris”, onde “o realismo do espetáculo (...) quase sempre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais”.<sup>69</sup>

Não cabe aqui detalhar o estudo da autora, a não ser por mais um breve comentário acerca de um dos lazeres que analisa: o panorama. Este comentário pode auxiliar na visualização da organização da exploração comercial do espetáculo na Paris do final do XIX, e em seguida buscarei montar o cenário econômico e social do cinema francês em seu auge.

---

In: O cinema e a invenção da vida moderna. Org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001. pp. 411-440.

<sup>67</sup> SCHWARTZ, Op. Cit., p. 411.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>69</sup> SCHWARTZ, 2001. p. 412.



Os panoramas eram originalmente cenas pintadas no interior de uma superfície cilíndrica, com o espectador de pé sobre uma plataforma central. Era necessário andar para ver toda a vista, com o efeito pretendido de estar presente no local real. Foi patenteado por Robert Barker, que exibiu a primeira “vista”, uma visão de Edimburgo, na cidade escocesa em 1788. Os maiores panoramas, incluindo batalhas napoleônicas, fizeram sucesso em toda a Europa no começo do Século XIX.<sup>70</sup> Após serem deixados de lado desde os anos 1830, voltaram a compor o roteiro de lazer em Paris no final do XIX, em especial com as Exposições Universais.

Conforme Schwartz destaca, os panoramas e dioramas vêm sendo discutidos como invenções tecnológicas antecedentes do cinema. Os panoramas e dioramas tinham o objetivo de transportar os espectadores no tempo e no espaço por meio da ilusão da representação realista. Floresceram nas décadas de 1880 e 1890 ao procurar capturar e representar versões familiares do mundo experimentado visualmente, na tentativa de transmitir o movimento dessa realidade.<sup>71</sup> Ao menos em seus primeiros anos, o advento do cinema não substituiu os panoramas mecânicos, e nem o filme foi percebido como a resposta ao gosto do público pelo real. A autora ainda destaca que os parisienses do final do XIX demonstraram um novo gosto pelo real, assentado na indistinção da vida e da arte, e no modo como a realidade era transformada em espetáculo, conforme os espetáculos mesmos eram obsessivamente realistas.<sup>72</sup>

O mapeamento do ambiente de espetáculo parisiense no final do XIX, entretanto, deve ser complementado por uma análise, mesmo que breve, dos fatores de desenvolvimento do mercado cinematográfico. Afinal, o espetáculo cinematográfico era uma novidade e, ao menos até 1903, poucos envolvidos nesse negócio acreditavam em seu sucesso.

Após a sessão dos Lumière, o cinematógrafo entre 1896 e 1898 continuou a ser explorado de maneira esporádica como complemento de programa em diversos estabelecimentos. Apenas excepcionalmente constituía um espetáculo único, em algumas poucas salas pequenas que prefiguravam os futuros cinemas.<sup>73</sup> O cinematógrafo era visto apenas como uma curiosidade, em meio a tantas outras atrações como vimos na cena de McTread, e com retorno de investimento ainda incerto.

---

<sup>70</sup> HERBERT, Stephen. *Dioramas and Panoramas*. In: “Encyclopedia of Early Cinema”. Edited by Richard Abel. Ed.: Routledge. London and New York, 2005. p. 269.

<sup>71</sup> SCHWARTZ, 2001, p. 430.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>73</sup> Ver MEUSY, Jean-Jacques. *Paris-Palaces – ou le temps des cinemas (1894-1914)*. CNRS ÉDITIONS, Paris, 2002. Pp. 49-127.

Para compreender como se deu o movimento da “incerteza” para um negócio “rentável e garantido”, retomo a pergunta inicial do ponto três deste capítulo sobre as condições do surgimento do mercado cinematográfico e, seguindo a perspectiva de Meusy e Straus, proponho nova questão para observarmos o surgimento do mercado cinematográfico no caso francês: o cinematógrafo foi um bom negócio, se não para os Lumière, ao menos para a sua associação e seus acionários? Quais razões levaram os irmãos Lumière a se desinteressarem tão rapidamente pelo desenvolvimento e exploração da invenção que havia sido levada a cabo?<sup>74</sup>

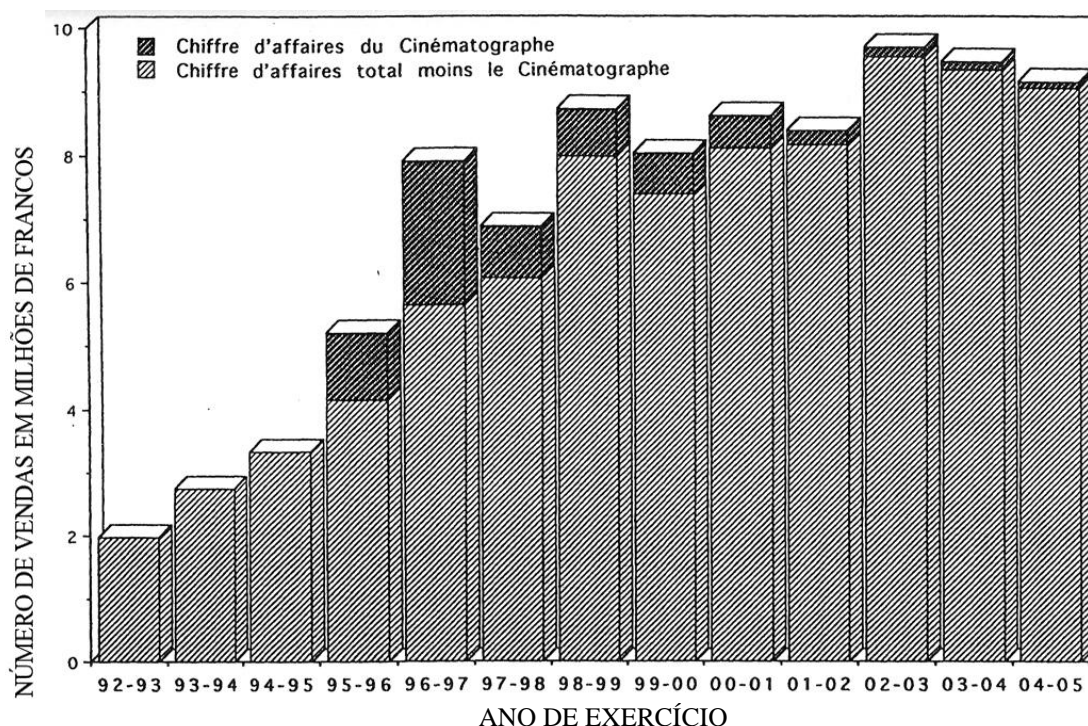
Em entrevista a Georges Sadoul em 1935, Louis Lumière disse que o cinematógrafo teria dado lucro, com um total de três milhões de francos por sua exploração entre 1895-1900. Já Auguste Lumière escreveu, em 1953, que a invenção não teria dado nenhum retorno, e que teriam remetido tudo à Sociedade Lumière, com nenhum benefício. Meusy e Straus desenvolvem a argumentação a partir de números da renda da Sociedade Lumière de 1895 a 1907 procurando perceber a participação do cinematógrafo nos ganhos totais. De acordo com o gráfico produzido por esses números, o ganho bruto do cinematógrafo foi grande, de fato, conforme Louis disse em 1935. Porém, em relação às demais atividades da Sociedade, mais focada em fotografia, papéis e aparelhos, o ganho era muito pequeno.

Além de o ganho ter sido reduzido em relação às demais atividades, a produção de filmes foi diminuindo exponencialmente após 1898, chegando ao ponto de, no catálogo de 1907, quase a metade do total de filmes disponibilizados serem produções anteriores a 1898. Após essa data, a Sociedade Lumière se concentrou no que chamava de “indústria técnica”, com venda de negativos, de aparelhos e filmes, porém, abandonaram o sistema de concessionárias e representações que haviam estabelecido por todo o mundo. Entretanto, conforme Meusy e Straus destacam, as receitas dos escritórios (as representações externas) eram de 1 795 935 F, contra apenas 470 844 F das receitas de vendas de aparelhos e de filmes em 1897.<sup>75</sup> O que explicaria, então, essa mudança de estratégia?

---

<sup>74</sup> Ver MEUSY; STRAUS. *L'argent du Cinématographe Lumière*. In: 1997. p. 47.

<sup>75</sup> MEUSY; STRAUS, 1997. p. 54.



**Gráfico 10:** a parte do Cinematógrafo no total das vendas brutas da Sociedade Lumière <sup>76</sup>

Segundo os autores, a decisão dos Lumière de começarem a vender cinematógrafos e filmes se deu em função da quantidade de filmes que a Sociedade já havia estocado, cerca de 700 títulos. Precisavam retomar o mercado de venda de aparelhos, que haviam perdido durante todo o ano de 1896 para diversos novos fabricantes e, além disso, poderiam vender “filmes virgens” para os compradores de cinematógrafos. Entretanto, a inserção de filmes no mercado do cinema não era muito compatível com as contínuas performances das concessionárias. Os contratos deveriam ser alterados, e os honorários seriam rebaixados de tal modo que as concessionárias já não poderiam se beneficiar da cláusula de exclusividade. Outra possível explicação para o abandono das representações é que o sistema de concessionárias, em todo o mundo, deu origem a uma contabilidade complicada, dependente da honestidade e da fiscalização contínua, além de terem que manter um operador em cada unidade para realizar trabalho duplo de técnico e fiscal. <sup>77</sup>

Por volta de 1906, a tecnologia já tinha sido absorvida por outras companhias, principalmente a Pathé, que passaram a produzir muito mais filmes, e novos aparelhos projetores, novas câmaras que possibilitaram a produção de filmes mais longos, dando

<sup>76</sup> Extraído de: MEUSY; STRAUS, 1997. p. 53

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

início a uma nova fase no mercado cinematográfico. Meusy e Straus afirmam, inclusive, que não há dúvidas de que os Lumière não tinham nenhuma afinidade com o mundo do espetáculo, o que pode ser aferido por declaração de Auguste Lumière em 1913:

Por que não exploramos o cinema? Simplesmente porque ele não é o nosso negócio. Nós inventamos um dispositivo, fabricamos este aparelho. Nosso papel era apenas demonstrar o que poderíamos obter e proporcionar aos empresários de espetáculos todo o necessário para produzir filmes por eles mesmos e projetá-los. Não poderíamos pensar em improvisar sermos empresários, editores de filmes, diretores de teatro.<sup>78</sup>

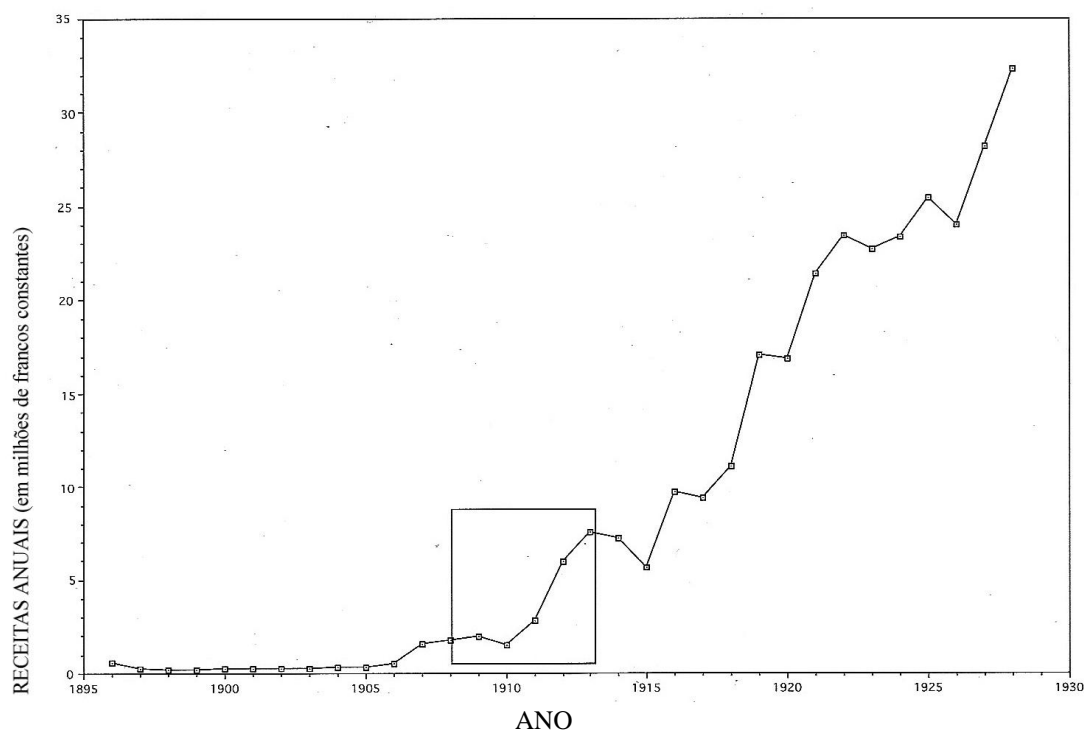
O modelo de exploração dos Lumière não era e nem pretendia ser suficiente para industrializar o cinema. Se for do gosto uma leitura que busque sentido positivo na história em relação ao mercado cinematográfico, pode-se dizer que o modelo resumiu-se à criação do objeto técnico concreto de que fala Simondon. De toda forma, a assertiva ajuda a compreender o que estava em jogo: o que fazer com esse aparelho que apresentava provas concretas, de fato, do seu potencial de exploração comercial? O enlace do cinematógrafo com a perspectiva industrial se deu na relação com o público.

A exploração cinematográfica parisiense nesse período conheceu três fases, conforme divisão de Meusy. A primeira se estendeu de 1896 a 1905/1906, que correspondeu ao que chama de período “heróico”, em que o cinema é um espetáculo apenas marginal. As receitas tinham progressão lenta, embora mais rápida do que sugerem os números da Assistência Pública que registrava apenas a atividade dos locais fixos e exclusivos para projeção, insignificantes à época, frente às demais projeções diárias que ocorriam nos *cafés-concerts* e *music-halls*.<sup>79</sup>

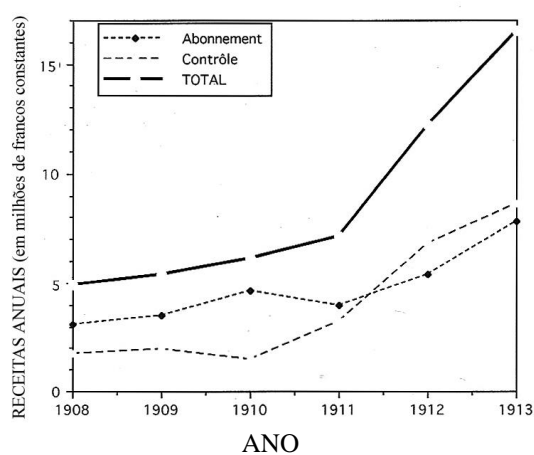
---

<sup>78</sup> Apud MEUSY; STRAUS, Op. Cit., p. 55.

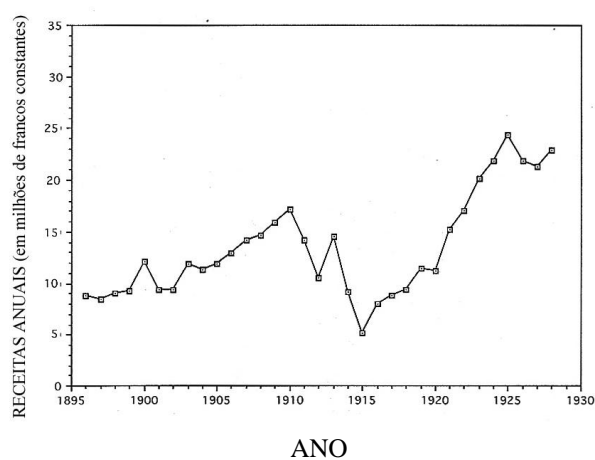
<sup>79</sup> MEUSY, 2002. pp. 278-280.



**Gráfico 11:** *Receitas anuais dos cinemas parisienses controlados pela Assistência Pública, em francos constantes (1897-1928)*<sup>80</sup>



**Gráfico 12:** *Receitas totais dos cinemas parisienses de 1908 à 1913, estabelecimentos controlados pela Assistência Pública e assinantes*



**Gráfico 13:** *Receitas anuais dos cafés-concerts e music-halls parisienses controlados pela Assistência Pública em francos constantes (1897-1928)*<sup>81</sup>

A segunda fase correspondeu ao período 1907-1911 em que, após crescimento rápido em 1907 devido à criação de salas, observou-se uma progressão mais lenta. É importante notar que todas as informações sobre essas receitas provêm da Assistência

<sup>80</sup> Extraído de: MEUSY, 2002. p. 279.

<sup>81</sup> Figuras 3 e 4, extraídas de: MEUSY, 2002, p. 279.

Pública, a qual registrava duas modalidades de taxaço escolhidas pelos estabelecimentos. A taxaço se referia à cobertura do “Direito dos Povos”. As salas ditas “controladas”, geralmente as mais importantes, se submetiam a um pagamento *pro rata* das receitas brutas (1/11) e, neste caso, cada estabelecimento tinha um controlador responsável. A outra modalidade consistia em subscrever um contrato de montante fixo com a Assistência Pública, que é o caso das salas ditas “assinantes”. O número de salas nessa modalidade variava, sendo maior entre os anos de 1909 e 1911. Nesse período, essas salas constituíram quase 90% do número total em Paris, embora não figurassem tão fortemente na receita total.

Essa situação conduziu a distorções importantes, a serem notadas nos gráficos produzidos por Meusy. A curva relativa aos estabelecimentos “controlados” pode fazer crer numa estagnação das receitas no período de 1908 a 1910, e mesmo em uma baixa nesse último ano. Entretanto, a Assistência Pública publicou excepcionalmente a receita global dos cinemas “assinantes” de 1908 a 1913, o que permite perceber o contínuo aumento das receitas totais (“controlados” e “assinantes” juntos), ainda que moderado, até 1911. Após esse período vem a terceira fase, de forte expansão até 1913.

Os dados dos gráficos também ilustram uma situação empresarial de fundo. Richard Abel destaca que, entre 1904 e 1907, a indústria do cinema francês – assim como seus produtos – passou por uma transformação radical.<sup>82</sup> Nesse período, a Pathé-Frères – bem como a Gaumont que, menor em sua produção, seguia os passos da Pathé em termos de mercado – se lançou à produção em massa. A fórmula era a tentativa de padronizar e exercer um maior controle sobre a produção e sobre o consumo. Além da verticalização da gestão e do domínio do mercado, a Pathé realizou a transição progressiva dos filmes de atualidades – que marcaram os primeiros anos do primeiro cinema – aos filmes que contavam histórias, os filmes narrativos.<sup>83</sup> Do outro lado do sistema, imediatamente anterior à chegada do filme ao público, a empresa procurou expandir o mercado para seus produtos por meio de uma rede mundial de agências de distribuição, o que lhe permitiu obter o resultado da triplicação das vendas de cópias de filmes positivos (prontos para serem exibidos). Este era não apenas o início da industrialização do cinema, mas também a tentativa de uso de uma fórmula do capitalismo industrial muito em voga naqueles anos, a da monopolização do mercado.

---

<sup>82</sup> ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*. 1998. O trabalho de Abel ainda perdura como um dos mais importantes sobre o primeiro cinema, pelo fôlego e extensão da pesquisa, ainda referência incontornável à história sobre a França neste período.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 102.

Esse aumento da renda e da produção de filmes vem, sobretudo, da demanda de mercado dos nickelodeons norte-americanos. A pressão pela produção em massa, e o desejo em exercer controle sobre a rentável circulação de produtos fez com que, finalmente, entre 1906 e 1907, a Pathé começasse a reestruturar a distribuição e a exibição de filmes na própria França. Assessorados por Benoît-Lévy – que além de ideólogo do cinema como arte, era um dos mais importantes gestores desse processo de industrialização do cinema – construiu de maneira ininterrupta várias salas exclusivas para cinema em Paris e em outras cidades, dando início à Sociedade Omnia-Pathé no final de 1906. Em 1909, já tinha sob seu controle um circuito de 200 salas de cinema em toda a França e a Bélgica. E por fim alterou o sistema, que era de venda, para o de aluguel dos filmes.<sup>84</sup> Abel aponta que, antes mesmo que o passo para o mercado francês fosse dado, os cineastas da companhia já estavam trabalhando em um sistema de representação e narração em detrimento do sistema de atrações.<sup>85</sup>

A questão do número de salas de cinema é relevante para demonstrar esse domínio crescente da Pathé. Segundo as análises de Meusy, a estimativa mais precisa do número de estabelecimentos em Paris que ofereciam sessões pagas regularmente, onde o cinema constituía mais da metade do programa, seria a seguinte:

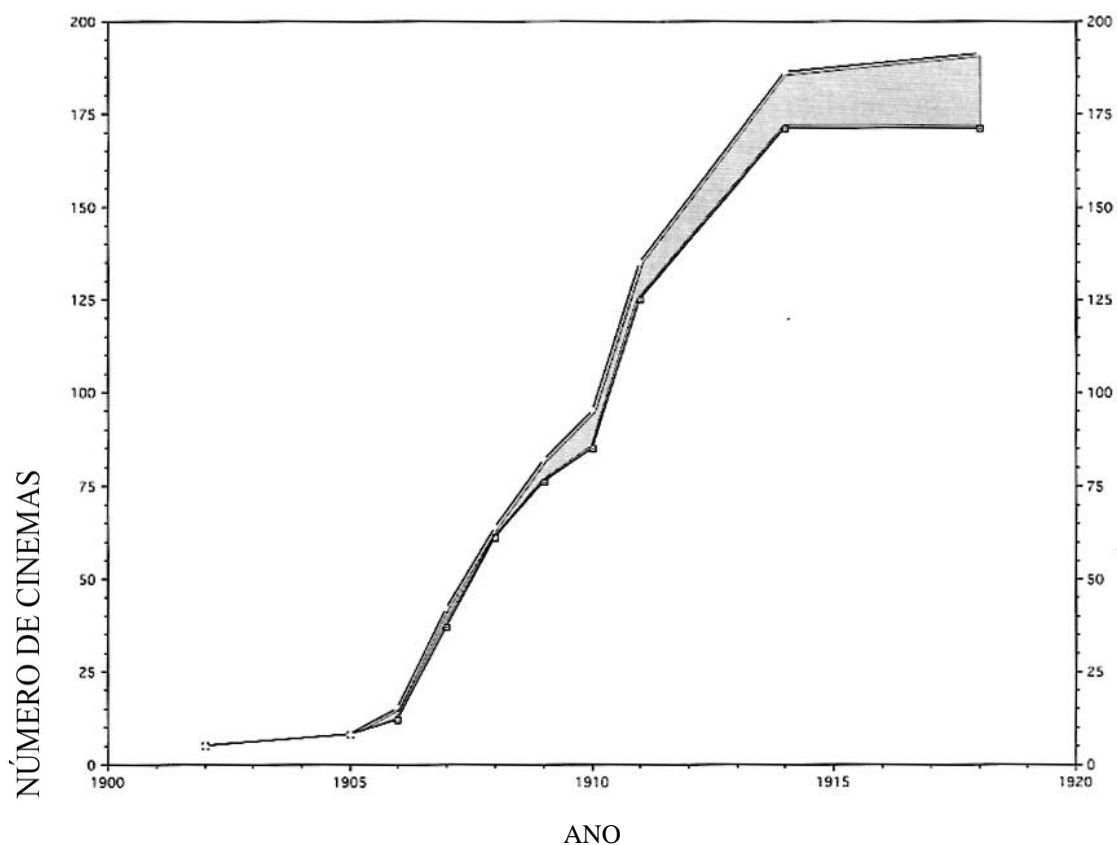
1902: 5<sup>86</sup>  
 1905: 8  
 1906: 12 a 15  
 1907: 37 a 42  
 1908: 61 a 64  
 1909: 76 a 82  
 1910: 85 a 95  
 1911 a 1914: de 125 a 130 em 1911, para 171 a 186 às vésperas da guerra  
 1918: entre 171 e 191<sup>87</sup>

<sup>84</sup> ABEL, Richard. *Pathé-Frères*. In: “Encyclopedia of Early Cinema”. 2005. P. 729-728.

<sup>85</sup> Abel realiza extensa discussão bibliográfica com o objetivo de dar conta do debate em torno da fase de transição do cinema de atrações para o narrativo. Segundo o autor, os historiadores divergem sobre o tema se dispendo da seguinte forma: de um lado, os que defendem o modelo binário da prática cinematográfica, em que teria ocorrido uma quebra ou ruptura entre o cinema “primitivo” e o cinema “clássico”, em que o momento anterior, tal como Burch formula, era cheio de possibilidades de formação para o novo modo de representação, e o cinema que resultou (o clássico) se fez a serviço da classe dominante; e do outro lado os outros historiadores, entre eles Abel, Musser e Gunning, que falam em um modelo tripartite, no qual a transição teria se dado de acordo com um processo gradual de narrativização, em que a predisposição inicial do filme foi canalizada, ou desviada, em direção à mimese, a contar histórias, posicionando os espectadores em um novo contínuo espaço-temporal. ABEL, 1998, p. 102 e seguintes.

<sup>86</sup> *Théâtre Robert-Houdin, Cinématographe Dufayel, Musée Grévin, Musée de la porte Sain-Denis e Select*. MEUSY, 2002. p. 515 nota 70.

<sup>87</sup> MEUSY, 2002, p. 276. Para chegar ao número o autor utilizou principalmente o *Annuaire du commerce* de Charles Mendel, o *Bottin mondain* de Didot Bottin, o *Annuaire statistique de la Ville de Paris* (Droit des pauvres), o *Annuaire des artistes*, os atos de constituição de associações, os pedidos de



**Gráfico 14:** Evolução do número de cinemas parisienses de 1902 a 1918<sup>88</sup>

A estimativa de Meusy exclui os numerosos *cafés-concerts*, *music-halls*, circos e exhibições excepcionais e não comerciais que utilizavam o cinema apenas de maneira esporádica. Conforme os números levantados pelo autor, e representados no gráfico 14, podemos constatar que o número de cinemas parisienses foi multiplicado por um fator 8 entre 1905 e 1908. Este período corresponde à constituição do cinema a partir de um número de salas quase nulo. Após 1908 até 1913, correspondente à criação da Sociedade Omnia-Pathé, constata-se um aumento anual médio de 20%. A partir de 1914, as restrições da guerra provocaram o adiamento de vários projetos, e o crescimento sofreu uma forte queda.<sup>89</sup>

O movimento de verticalização da Omnia-Pathé tendia à monopolização, e produziu efeitos no mercado cinematográfico francês. Foram várias as pequenas

---

permissão de construção, as prospecções e programas conservados por diversas instituições e por colecionadores, a imprensa corporativa e os jornais diários parisienses.

<sup>88</sup> Extraído de: MEUSY, 2002. p. 277.

<sup>89</sup> MEUSY, Op. Cit., p. 278.



empresas que surgiram. Num tempo em que as salas de cinema haviam se espalhado por todo lado na França, procuravam de alguma forma se inserir no mercado dominado pela Pathé e buscavam sair do estágio artesanal para entrarem no sistema industrial.<sup>90</sup> Dentre elas, algumas das principais eram a Éclipse, Éclair, Lux, Le Film d'Art. Do lado das já bem estabelecidas, reuniam-se os chamados editores, como a Pathé e a Gaumont. Os editores eram as empresas responsáveis pela reprodução dos negativos em cópias de filmes prontos para serem vendidos aos locadores e, eventualmente, ao próprio exibidor. E havia, ainda, as empresas exibidoras e as locadoras.

Meusy fala numa grave crise em 1908, que se deu em decorrência da crescente inflação do preço de locação dos filmes na mão dos locadores. Por não precisarem devolver os filmes comprados aos editores, estipulavam preços muito altos para filmes novos, e baixos para filmes antigos, que iam acumulando-se em seus estabelecimentos, aumentando a margem de especulação ou desvalorização para redistribuição dos filmes. Tanto os editores quanto as pequenas empresas logo se viram confrontados com a situação na qual as pequenas empresas não conseguiam entregar seus filmes a preços satisfatórios frente à qualidade e o domínio das grandes produtoras. Os editores, por sua vez, viram a demanda de filmes cair, dado a extenuação no mercado de todo filme passado para a mão dos locadores. A crise resultou em regulação do mercado, por imposição dos editores (reunidos em congresso presidido por Méliès, em 1908), e estes passaram a exigir a devolução de todo filme passado a um locador ou exibidor num prazo máximo de quatro meses.<sup>91</sup>

As estratégias que a Pathé desenvolveu – assimilada parcialmente na França pela Gaumont e, nos Estados Unidos principalmente pela Paramount a partir de 1912 – apontavam para o desenvolvimento de um tipo de indústria de entretenimento sem precedentes, e que envolvia a busca pela representação obsessiva do real tal como Schwartz aponta em relação às atrações do final do XIX. A produção e reprodução em escala industrial de filmes na França, a política de barateamento de filmes através de esquema de divisão da qualidade, e o marketing com que a Pathé se fez pioneira e hegemônica entre 1904 e 1907, coincidiu com o declínio do cinema de atrações e o surgimento de um cinema cada vez mais narrativo, e notadamente antes dos Estados Unidos, tal é a tese de Richard Abel. A projeção já não era uma novidade, ou curiosidade, por si só. Nomes como Edmond Benoît-Lévy não mediram esforços em

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>91</sup> MEUSY, 2002, p. 241-243.

dedicar toda a sua carreira ao advento do que lhes parecia ser o espetáculo definitivo da virada do século.

A adequação ocorreu não apenas com o filme, mas, também com a arquitetura da espetação, algo fundamental à formação do público de massa, e que antecipou e se assemelhou às mudanças no parque exibidor norte-americano, caracterizadas no item anterior. É interessante notar que esse movimento de adequação da arquitetura na França foi anterior à transição narrativa, tendo se iniciado antes de 1904 com os *Cinéma Théâtre* e os *Cinéma Palace*. A constatação é partilhada tanto por Abel quanto por Meusy, sendo que este último faz extenso mapeamento desses locais que começaram a surgir em Paris, primeiro nas grandes Magazines com aspectos luxuosos e, logo em seguida, em espaços exclusivos que imitavam os grandes teatros.<sup>92</sup>

Essa transição arquitetônica, num primeiro momento e, posteriormente, narrativa, teve participação fundamental de Benoît-Lévy, que se empenhou em alçar o filme ao patamar artístico, colocando-o ao lado das demais artes. A tarefa não era simples, nem meramente discursiva, tratava-se de reelaborar todo o sistema legal vigente na França em termos de regulação do espetáculo público.

A direção do crescimento do cinema na França foi moldada por uma série de decisões judiciais relativas ao seu estatuto como um espetáculo público, bem como uma mercadoria ou forma de propriedade. Inicialmente, o cinema foi definido como um espetáculo público conforme a lei francesa tradicional do século XIX, a partir da distinção entre duas categorias de espetáculo. O chamado “teatro legítimo”, que era uma delas, estava sob o controle direto do estado Francês, e a outra, o *espectacle de curiosité*, estava sob o controle municipal. Pelo menos até 1901, o cinema foi classificado nessa segunda categoria.<sup>93</sup>

Até 1905, a lei francesa considerava “filme” apenas o trabalho de uma máquina, incapaz de inteligência ou interpretação, quando foi criado um precedente jurídico. Em fevereiro de 1905, um tribunal de Paris assumiu posição oposta no caso envolvendo o cirurgião Doyen, que tratamos no capítulo anterior, e o cinegrafista e inventor A. F. Parnaland que, anos antes, havia sido contratado para realizar o filme da cirurgia de separação de Doodika e Radika. Parnaland estava vendendo os filmes como se fossem seus, o que causou o reclame por parte do médico. O tribunal decidiu que, já que fora o médico a arranjar pela primeira vez o assunto, e a planejar a definição da cena, seria ele,

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 67-128

<sup>93</sup> ABEL, 1998. p. 27.

Doyen, o principal autor dos filmes, e que os mesmos eram de fato dignos de proteção legal.<sup>94</sup>

Com as atualidades sendo substituídas pelos filmes curtos de ficção como principal componente dos programas, o cinema passou a competir com as salas de música e os melodramas teatrais. A partir de então, a lei francesa teve que confrontar as reivindicações conflitantes que resultavam dessa competição. Apesar do precedente Doyen, os tribunais, num primeiro momento, procuraram proteger os autores literários contra adaptações cinematográficas não autorizadas. Abel destaca deste momento que, a partir de vários casos ocorridos entre 1906 e 1908 em Paris, ficou estabelecido que se um filme se assemelhasse a um trabalho originalmente literário, os produtores estariam sujeitos a adquirir permissão do autor e a pagar taxas de royalty.<sup>95</sup>

As associações profissionais do cinema, com crescente representatividade a partir de 1908 com a criação dos sindicatos de exibidores e de cinegrafistas, além das já existentes de diretores e produtores de cinema, acompanhavam de perto a questão. A revista *Cinéma*, de Charles-Mendel, registrava os debates acerca da luta pela criação de uma lei de direito do autor para cinema na França, tal como podemos observar na reprodução da ata do Primeiro Congresso do Cinematógrafo ocorrido em Bruxelas em 1910. Charles Havermans comenta extensamente a questão, fazendo o histórico da questão jurídica sobre o tema e defendendo a ideia de autoria no cinema na medida em que defende o pressuposto artístico da realização de filmes:

Ainda que a arte praticada seja modesta, ela não é “menos” arte, e se para passar da produção à execução for necessário recorrer à ajuda de um instrumento qualquer, não tem aí nada de diferente da cinematografia. E, por conseguinte, podemos proclamar em voz alta que a cinematografia é uma arte e que, como tal, ela tem direito a toda a proteção da lei que abrange as obras artísticas.

Havermans comenta que o texto de como deveria ser a lei a tratar o assunto havia sido desenvolvido em conjunto com a Alemanha e a Bélgica na convenção sobre o tema, em Berlin em novembro de 1908, e que a França havia assinado. Em setembro de 1910, a França finalmente publica a sua lei:

*“Os autores de obras literárias, científicas ou artísticas têm o direito exclusivo de autorizar a reprodução e a apresentação de suas obras pela cinematografia”, as nações contratantes proclamam que: “São protegidas como obras literárias ou artísticas as produções cinematográficas desde que, por meio de dispositivos de encenação ou pela combinação dos incidentes*

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 28.

*representados, o autor terá dado à obra um caráter pessoal e original.” Assim sendo: “Sem prejuízo dos direitos de autor da obra original, a reprodução pela cinematografia de uma obra literária, científica ou artística está protegida como uma obra original.”<sup>96</sup>*

Essas decisões judiciais tiveram como efeito o alargamento da proteção legal dos filmes de ficção, principalmente para as adaptações autorizadas. O status de um filme como propriedade intelectual, portanto, inicialmente se construiu a partir do estatuto jurídico de que dependia antes a obra literária original. Como o filme era obra fundamentalmente produzida por empresas, esses direitos também foram sendo assumidos pelas produtoras.<sup>97</sup> Uma série de esforços dentro da indústria cinematográfica foi sendo criada procurando afirmar a autonomia do cinema como prática cultural de massa, e se efetivou com a conquista de um estatuto jurídico compatível à do teatro, o seu rival de “alta cultura”. Em 1907, Benoît-Lévy, que sempre esteve por trás desses esforços representando os interesses da Pathé, definiria o estatuto de propriedade que buscavam atribuir ao filme da seguinte forma: “O filme não constitui uma mercadoria comum, mas sim uma propriedade literária e artística”.<sup>98</sup>

Abel considera que a soma total dos esforços desse discurso pode ser mais bem descrita como uma estratégia de legitimação para o cinema francês, como prática cultural, artisticamente e intelectualmente elevada. Curiosamente, Abel diz ainda que o gestor exemplar Benoît-Lévy expressava as aspirações de um “teatro do povo”, certamente em referência ao *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland no final do século XIX, e não àquele de Antoine Henri e Émile Guichard. Benoît-Lévy, então editor da primeira revista profissional de cinema da França, a *Phono-Ciné-Gazette*, e um dos principais parceiros da Pathé, dedicou-se quase exclusivamente a promover o cinema e o filme ao status de propriedade pelo valor artístico que deveria agregar, à moralização do filme como justificativa para a criação de uma rede de cinema escolar, e a convencer os parisienses de que o século XX seria o século do cinema.

---

<sup>96</sup> *Premier Congrès International de Cinématographie Bruxelles 1910*. In: “Cinéma” – Annuaire de la projection fixe et animée. Paris, Charles-Mendel Editeur. 1911.

<sup>97</sup> ABEL, 1998. p. 28.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 29.

## 5. Visões da Militância sobre o Cinema

Um breve retorno às considerações de Vanessa Schwartz, abordadas no início do item anterior, será pertinente para finalizar este capítulo. Existe a ideia, no estudo de Schwartz, de que para entender o modo da recepção cinematográfica como uma prática histórica, seria essencial localizar o cinema no campo das formas e práticas culturais associadas à florescente cultura de massa do fim do século XIX. O argumento se baseia no fato de que não seria “mera coincidência” que, além do interesse das pessoas pela realidade, as atividades analisadas tivessem como alvo grandes grupos de pessoas nos quais a mobilidade pela cidade provocava alguns dos efeitos realistas dos espetáculos. Para a autora, essas práticas revelam que “a *flânerie* não foi simplesmente privilégio do homem burguês, mas uma atividade cultural para todos os que participavam da vida parisiense” e que, portanto, “esse tipo de *flânerie* para as massas aponta para o nascimento do público, porque é necessariamente na multidão que se encontra o espectador cinematográfico”.<sup>99</sup>

Que a *flânerie* esteja na gênese do público moderno parece ser não apenas factível, mas, também importante de ser destacado. Entretanto, o espectador cinematográfico não está contido na multidão como necessidade. O argumento processual da formação do público moderno perde a perspectiva histórica com esse procedimento que visa à estrutura. O caráter da reprodutibilidade do filme não deve caracterizar a forma com que o público percebe e participa do espetáculo cinematográfico; esse caráter define apenas um mercado de massa, normalmente apresentado a uma multidão, aspectos que destacamos em relação ao caso norte-americano e ao caso francês para observar o surgimento do mercado cinematográfico.

A fruição do filme, por outro lado, historicamente foi realizada das mais diversas formas, sem abrir mão da coletividade, essa sim natural ao espetáculo cinematográfico. Não foram nulas as tentativas – relativamente bem sucedidas – que não se caracterizaram pela presença de uma “multidão” na relação do público com o espetáculo. Da mesma forma, a presença da “massa” na relação de produção e distribuição fílmica não é uma característica natural ao processo cinematográfico, tal foi a trajetória dos militantes franceses com o uso da projeção e da produção

---

<sup>99</sup> SCHWARTZ, 2001. p. 436.

cinematográfica em experiências como as exposições das *Universités Populaires*, de Émile Kress, Gustave Cauvin, e, enfim, do Cinema do Povo.

A questão parece irrisória, se colocada diante do vasto domínio que o cinema comercial clássico veio a ter a partir de 1914, reiterando a relação majoritária do público com o filme enquanto espetação de massa e passiva. As tentativas de enfrentamento dessa configuração da instituição cinema, entretanto, não surgiram de meras vontades individuais de militantes que, por acidente, se encontraram com o cinematógrafo. A extensão que o movimento operário tomou com os sindicatos e com as Bolsas de Trabalho, e as experiências de mobilização e enfrentamento desde a Comuna, proporcionavam visão social e cultural ampla do campo de luta da militância conforme procuramos apresentar no segundo e terceiro capítulos.

Vimos que o movimento operário, pela influência dos comunistas-anarquistas, lançou mão da estratégia de greve geral a partir do final do século XIX, com recusa de mediação do estado e com ataque direto aos empregadores. Tal estratégia foi expandida com o sindicalismo revolucionário da CGT, que assumiu posição ampliada no movimento operário a partir de 1906. As greves resultavam quase sempre em fortes enfrentamentos, tanto nas ruas quanto no campo ideológico. A cultura do enfrentamento, que se perfazia das recentes memórias de 1848 e 1871 se mantinha, ainda que reformulada nos diversos campos de luta e de representação do movimento. O movimento deveria estar atento, então, à propaganda e à representação cultural do inimigo de classe.

Os primeiros anos de cinema se caracterizaram no meio anarquista e entre os operários militantes, por exemplo, pelas reservas a respeito dos lazeres populares e do cinema. Fernand Pelloutier, na conferência “A arte e a revolta” de 30 de maio de 1896, da qual pequeno trecho está reproduzido em epígrafe deste capítulo, expressa essas reservas ligando o álcool, os espetáculos e o bordel à falta de liberdade de espírito necessária à mobilização para as revoltas. Os filmes ligados à corrente dos *Incoerentes* – movimento artístico libertário do final do XIX e que influenciou George Méliès e Émile Cohl – e os espetáculos libertários eram minoria em relação às grandes produções que tratavam os trabalhadores e os movimentos sociais por meio de estereótipos que os inferiorizavam ou ridicularizavam.

Isabelle Marinone mostra que a Gaumont, por exemplo, com o *Scènes de la vie telle qu'elle est*, associava o líder sindicalista e os militantes a indivíduos ridículos ou trágicos, quase sempre bêbados imprudentes. Nesse sentido, conforme sentença de

Pelloutier, a arte em geral “se faz serva, cúmplice da sociedade burguesa”, e essa era a percepção inicial que os anarquistas deveriam demonstrar sobre o cinema. No jornal *Le Libertaire* de 27 de maio de 1911, Émile Guichard, um dos animadores do *Théâtre du Peuple* junto com Henri Antoine, teceu várias críticas que resumem bem a visão dos militantes do movimento operário em geral sobre o cinematógrafo:

Não há nada mais repugnante do que as cenas que se desenrolam sob os olhos do público. O patriotismo, o respeito às leis, todas as virtudes burguesas são lá exaltadas. Por vezes, é um bravo soldado, cujos filmes mostram-nos as proezas sanguinárias, que retorna ao país coberto de condecorações e de uma explosão de aplausos. [...] Mas olha, não vê que esses ‘exibicionistas’ te embrutecem? [...] Aqui, pegue a greve, veja como apresentam os trabalhadores que nela se revoltam; o ‘líder’, sem dúvida um delegado da CGT, arengou na apresentação precedente no bar, e pagou bebida a trabalhadores honestos... [...]

E prossegue com a descrição dos estereótipos retratados no cinema:

São pequenas comungantes, alegres em comer em suas vestes brancas; uma de suas companheiras não pôde se aproximar da mesa santa, ela está doente, morrendo. Não temas, o bom padre de cabelos brancos vem trazer-lhe a hóstia consagrada e, o que a ciência não pôde fazer, a religião faz: a pequena bela comungante é salva. Aplaudam, ralé! [...] Bela educação para as crianças e para os adultos! A viagem pelos cinemas forma a juventude, ensinam divertindo... O que você diz, ralé? [...] Camaradas, boicotemos os cinemas que sabotam nossas ideias, obriguemo-los, por todos os meios, a mudar seu gênero de espetáculos; assim como o teatro, o cinema deve educar e não embrutecer.<sup>100</sup>

O incômodo com o cinema, apesar das condenações expressas de determinados militantes, parece dividir quase sempre um espaço com a percepção paralela de que o novo meio também era uma boa ferramenta de educação e propaganda. Nota-se que esse texto de Guichard para o *Libertaire*, afinal, era também uma repercussão da primeira sessão de que Cauvin havia participado como conferencista com o uso do cinematógrafo, no dia 13 de maio daquele ano, ao lado do médico Legrain, ocasião a qual Guichard apresentou seu apoio e finalizou com os dizeres sobre a função educativa do cinematógrafo.

Numa outra nota do *La Bataille Syndicaliste*, de fevereiro de 1914, temos uma interessante descrição da reação contrária do público com os filmes patrióticos:

Numa dessas noites, no Cinéma Excelsior situado na Avenida da República, um público numeroso assistia passar sobre a tela as atualidades da semana. De repente, por volta das nove e meia, projetou-se um filme apresentando Roland, o cornetista preguiçoso de sidi-Brahim. Assobios eclodiram. Enquanto Poincaré, e depois Noulens desfilavam sobre a tela, gritos: “*Hou! Hou! Os três anos!*” ressoavam na sala. Unanimamente, os espectadores

<sup>100</sup> GUICHARD, E. *Au Cinéma*. *Le Libertaire*, 27/05/1911.

vaiaram o carnavalesco desfile patriótico. Nesse momento, o diretor do cinema tomou a palavra e ameaçou os manifestantes de lançá-los porta a fora. Esse diretor esquece que, se o direito de aplaudir existe, sua contrapartida deve igualmente existir. Se ele conta apenas com o público chauvinista, pode fechar a loja.<sup>101</sup>

Outro fator de afastamento do movimento libertário em relação ao cinema foi a alegada delação policial. Segundo relatos em jornais, o cinema teria passado a ser utilizado extensamente pela polícia para o registro das manifestações, a partir de 1910, como forma de identificar os militantes. Em 1911, os militantes da Champanha em Marne denunciavam esse uso pela polícia contra o movimento:

Sabia-se mesmo que esses repórteres não se faziam de rogado para transmitir suas imagens para a polícia; mas o que não sabíamos, é que os filmes cinematográficos serviam de agentes indicadores. Nada mais fácil: sob o pretexto de filmar para divertir o público, toma-se a fotografia dos fatos e gestos dos manifestantes, constituindo assim provas irrefutáveis.<sup>102</sup>

A prática do uso de imagens pela polícia não seria nova. Marinone destaca que a criação de arquivos fotográficos na época da Comuna teria sido enriquecida com o cinema no começo dos anos 1910, chegando a estabelecer inclusive uma instituição de controle por meio do cinema. Segundo a autora, um dos exemplos marcantes foi a revolta dos viticultores em abril de 1911, em que a máquina judiciária, exercendo uma severa repressão apoiada pela presença de um exército composto de 40 mil homens, envolveu o cinema na denúncia. No dia 24 de abril daquele ano, os membros do grupo de Reims, autoridades, o comissário de segurança e vários policiais examinaram os filmes *Une charge de cavalerie* (Uma revista de cavalaria), *L'Insulte à l'armée* (O insulto ao exército) e *Le pillage de la Maison Gauthier* (A pilhagem da casa Gauthier) que, projetados em velocidade reduzida, teriam permitido identificar os elementos suspeitos da revolta que se passara no dia 12 de abril.<sup>103</sup>

Em editorial da edição do dia 21 de janeiro do *Ciné-Journal*, com o título *Le Cinématographe et la Police*, o então editor e um dos principais empresários do meio cinematográfico francês, Georges Dureau, havia escrito: “*Vocês sabem que o cinematógrafo é, foi, e será o auxiliar da ciência, da educação, da arte, da guerra, do progresso em geral e de tudo em particular. Não devemos agora transformá-lo em agente da Segurança?*”.<sup>104</sup> No final de abril, após o caso da revolta dos viticultores, o próprio Dureau temia o uso do cinema pela polícia após entrevista com sindicalistas da

<sup>101</sup> *Fait Divers – Films patriotiques*. La Bataille Syndicaliste, 28/02/1914.

<sup>102</sup> DAUTHUILLE, A. *En champagne – Cinéma-Police*. Le Libertaire, 29/04/1911.

<sup>103</sup> MARINONE, 2009. p. 46.

<sup>104</sup> *Le cinématographe indicateur*. In: *Ciné-Journal*, Paris, 21/01/1911.



CGT. Na entrevista, os militantes denunciavam o acontecido em Reims e faziam o alerta em tom de ameaça para o que poderia acontecer com as aparelhagens, e com os próprios operadores durante as manifestações caso estivessem presentes.

Entretanto, apesar da omissão e das reservas dos anarquistas em relação ao cinema no período entre 1895 e 1908, a ideia de um cinema com virtudes “educadoras” já se formava aos poucos no espírito do movimento operário, a exemplo das experiências crescentes de exibições com finalidade educativa ou para propaganda, como foram os casos das *Universités Populaires* e as Bolsas de Trabalho.

Paralelamente, estava a importância dada à educação pelos anarquistas. A necessidade revolucionária, dizia Jean Grave, consistiria antes de tudo em preencher de ideias a cabeça dos indivíduos.<sup>105</sup> Baseado nas ideias que Proudhon e Bakunin tinham para a educação (fundamentadas na perspectiva da instrução integral – científica e prática), Paul Robin foi quem primeiro executou a ideia de educação integral, mista e universal. O esforço de Robin, concretizado no Orfanato Cempuis, foi o de criar uma formação de vida pela prática do ensino, o que atualmente denomina-se “métodos ativos”. A escola não deveria ser nem religiosa e nem laica, ou controlada pelo estado, mas sim livre e voltada para a emancipação humana.

Em cartas e material de divulgação, dentre os quais conferências proferidas em diversas cidades, notam-se a experiência de Sebastien Faure a partir de 1904 na França, com a criação da escola *La Ruche* para órfãos e crianças pobres, com o objetivo de apregoar o apreço pela vida popular, pelo aprendizado fora da escola, na rua, na oficina, nas barracas de feiras, e no “mundo ambulante”.<sup>106</sup> Esses modelos pedagógicos constituíram exemplo e inspiração para as primeiras experiências militantes com o cinema, que se iniciou efetivamente a partir de 1911, com projeções ambulantes realizadas por militantes como Gustave Cauvin e Émile Kress.

O ano de 1913 foi fértil nesse sentido. O movimento operário experimentou as marchas de Gustave Cauvin com o cinematógrafo; sindicatos e bolsas de trabalho comprando seus próprios aparelhos cinematógrafos no interior do país, e a criação do Cinema do Povo no segundo semestre. No começo de 1913, a ideia desse cinema para o

<sup>105</sup> Defensor da perspectiva propagandística, em *La Société mourante ou l'anarchie* Jean Grave era enfático no papel que as ideias têm na proliferação do anarquismo e na mudança do estado de coisas: “Il faut que ceux qui voudraient voir la société se transformer sans secousse, en fassent leur deuil, cela est impossible; les idées, en évoluant, nous conduisent à la révolution (...). (...) Plus les idées pénétreront dans la masse, plus leur conscience s'éveillera, plus intense deviendra le sentiment de leur dignité, par conséquent, moins on voudra subir les tracasseries d'un pouvoir autoritaire et l'exploitation de capitalistes voleurs ; plus rapprochés et plus multipliés seront les actes d'indépendance.” 1893. p. 210-211.

<sup>106</sup> AN F715954/1. *Direction de la Sûreté Générale – Dossier Sébastien Faure.*

movimento operário parecia demonstrar seu amadurecimento e extrapolar a perspectiva de exibição de filmes não apenas como ferramenta de educação infantil ou de propaganda. Um artigo publicado no *La Bataille Syndicaliste* é particularmente interessante quanto a isso. Em *Le Public et le Cinéma*, de 4 de março de 1913, a preocupação maior do texto era, para além do conteúdo dos filmes exibidos, com a organização em si de uma sessão de cinema, o que não era possível em um ambiente comercial. A reprodução integral do artigo é relevante:

Não seria demasiado repetir que atualmente os filmes nos cinemas visam apenas a escravizar mais os trabalhadores. Eles são, com o concerto musical (que tendem a substituir), fatores da dominação capitalista. Os escravizados dos escritórios e das fábricas, que vão se distrair por um instante quando a jornada acaba, não encontram lá nenhum ensinamento. Alternando cenas sentimentais idiotas, vêem desfilarem sobre a tela apenas filmes governamentais. O povo aprende, assim, a venerar os seus mestres – presidente, ministros, o exército, a polícia, todos os poderes que o esmagam. Nada de bom pode-se esperar do cinema comercial. Apesar do gosto do público, os diretores dos estabelecimentos cinematográficos, todos reacionários, impõem filmes em que a insanidade compete com o grotesco.

O diretor do cinema Ramey, para citar apenas um entre cem, veio dar a medida do seu saber-fazer.

No último 30 de outubro, ele contratou para a sua sala o tenor Clovis d'Aubinel, muito conhecido nos grupos socialistas, onde canta um repertório humanitário. Começou, então, sexta passada. Foi precedido no programa por um filme em louvor ao nosso Poincaré nacional. A “Lorraine” aparecia num carro em meio aos tubarões queridos da nossa bela República. Tudo acompanhado da Marselhesa.

Uma saraivada de assobios acolheu o aquário governamental.

Chegou a vez do camarada d'Aubinel. De uma bela voz nuançada, ele detalhou duas canções intituladas: *Vous ne voyez donc pas?* e *Demain*, que despertaram o entusiasmo do público. Crepitaram inúmeros *Bravos!* . Perplexo e furioso, o diretor desceu correndo as escadas e deu a ordem para fechar a cortina sobre o artista, sem sequer dar-lhe tempo de agradecer o público caloroso.

“Que audácia cantar músicas como essas!” Resmungou.

Na saída, o diretor do cinema Ramey disse a Clovis d'Aubinel:

“A sala está ultrajada com as suas canções. Vou pagá-lo esta noite, mas não volte mais.”

Inúmeros espectadores, tendo ouvido essas palavras, fizeram ouvir os seus próprios protestos: “Nós assobiamos para o seu filme, mas ainda queremos ouvir esse artista que não foi contratado por você, diretor, mas sim por nós, o público.”

O diretor, compreendendo que ele cometera um erro ao tentar impor o seu próprio ponto de vista, voltou atrás com a sua decisão:

– Certo! Venha cantar amanhã.

– Ótimo! Amanhã, cantarei: *A guerra... é a miséria*, respondeu d'Aubinel.

Se o público manifestasse mais frequentemente a sua vontade, os diretores de *music-hall* e de cinema seriam obrigados a renunciar os absurdos patrióticos ou obscenos.<sup>107</sup>

O texto, por si só, descreve bem o processo de tomada de consciência dos aspectos ideológicos do cinema comercial. A partir disso, sua superação se dá pela ocupação da própria sala de cinema, cabendo ao povo tomar a sessão de assalto, e realizar o que bem entende na sua relação com a sessão cinematográfica. O povo, aqui, é também o público, dotado de todas as suas capacidades de discernimento e posicionamento diante o evento cinematográfico.

Os artigos problematizando o cinema comercial continuam a aparecer, e apenas cinco dias depois Marcel Martinet publica o texto *Le cinéma nécessaire*, também no *La Bataille Syndicaliste* comentando esse último artigo do dia quatro. Martinet constata o problema reconhecendo o papel que o cinema já ocupava na vida do trabalhador, e lança questões que ilustram bem a disseminação do cinema pela cidade:

Bons motivos não faltam para desviar do bar um amigo cansado da sua jornada de trabalho. Mas, numa noite em que não está muito exausto, se ele quer pagar uma distração a sua esposa e filhos, onde levá-los? Pode haver um concerto na Rua Grã-Bretanha, ou uma apresentação organizada por camaradas em Montmartre, mas, isso vai render-lhe uma boa caminhada se morar em Vaugirard, ou no 12º; e também, Roudine o reconhece, o cinema é divertido, vivo. Eles vão ao cinema do bairro. Nós vamos impedir isso? Devemos privá-lo dos pequenos prazeres que nossos chefes permitem-lhe? E podemos assim fazer?<sup>108</sup>

Martinet destaca ainda que, para o sucesso de uma greve do público, demandando a reforma dos espetáculos, seria necessária uma longa ação, o que seria impossível. O problema, então, se deslocaria para os militantes. Apesar de reconhecer que o cinema não seria uma arte elevada, os militantes deveriam eles mesmos tomar o cinema como remédio para combater o cinema comercial:

Não existem duas saídas. Falei muito disso para ter que afirmar que não considero o cinema como uma forma de arte elevada; mas, quando o mal é grande e sem remédio radical, tomamos remédios improvisados; deve-se combater o mal por ele mesmo, opor ao cinema imundo o *nosso* cinema. É possível. Em cada bairro, ou ao menos em cada distrito, deve-se fazer o cinema vermelho diante dos incontáveis cinemas amarelos; é mais certo e, se tal empresa parece difícil agora, terá sido mais fácil do que avermelhar progressivamente os cinemas amarelos.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> *Le public et le cinema*. La Bataille Syndicaliste, 04/03/1913.

<sup>108</sup> MARTINET, Marcel. *Le cinema nécessaire*. In: La bataille Syndicaliste. 09/03/1913.

<sup>109</sup> *Ibid.* Destaque do autor.

Nota-se, assim, que a ideia de um cinema militante estava sendo forjada. Se antes apenas de maneira informal e empírica, agora o impulso intelectual também tomava forma. O que procuramos destacar, retomando esses poucos aspectos do movimento operário francês do começo do século XX e sua posição diante do cinematógrafo, é que a criação da indústria do cinema não foi sentida de forma passiva por uma população que, “inocentemente”, apenas caminhava pelas ruas nas suas poucas horas de descanso, em busca de lazer e entretenimento. A vivência, e a convivência social dos operários nos primeiros anos de existência do cinema (fossem elas pela interação com os espetáculos nos *Théâtres*, *Music-Halls* e nos nickelodeons, ou pela busca solidária por outra apropriação da projeção cinematográfica e da própria representação fílmica), apresentaram outra forma de relação com a imagem em movimento, diversa da comercial que se direcionou à domesticação e pacificação dos indivíduos. A vivência dessa mudança, dessa domesticação e dominação, compunham elementos de uma *experiência* específica, reelaborada criticamente pelos discursos nas publicações de jornais, apontando para a pretensão de se transformar em cultura, por meio da apropriação do novo modo de representação na forma de um cinema militante.

**AS IMAGENS DA MILITÂNCIA: OS FILMES DO CINEMA DO POVO E OS  
DESENHOS DO MOVIMENTO OPERÁRIO FRANCÊS DE 1895 A 1914**

*A essência do cinema é o próprio movimento, a eterna mutabilidade, a  
renovação perpétua das coisas.*

György Lukács, *Pensées sur une esthétique du cinéma*  
(1911-1913).<sup>1</sup>

*Mais que o espetáculo, o que é imponente, característico, significativo, é a  
vontade dos espectadores que, sabemos, são compostos de todas as categorias  
sociais e intelectuais, e o digo de maneira absoluta: de todas as classes. É a  
vontade de uma nova celebração, celebração onde nos encontramos, onde se  
extrai em menor ou maior grau o esquecimento da sua própria individualidade  
isolada. Esse esquecimento será estético um dia, será religioso um dia.*

Ricciotto Canudo, *Triomphe du Cinématographe* (1908).<sup>2</sup>

*A palavra está com o próprio povo. Cabe a ele responder. Individualmente e por  
intermédio dos seus grupos organizados dirá se, como crêem os promotores do  
Cinema do Povo, ele pretende se educar, se divertir, se emancipar, ou se,  
seguindo a fórmula burguesa, prefere se embrutecer.*

Dr. A. Mignon. *Trente ans de cinéma* (1914).<sup>3</sup>

O cinema ao tempo de seu surgimento não foi associado a uma nova forma de arte. Mesmo enquanto o Cinema do Povo atuou, a ideia do cinema como “a Sétima Arte” ainda era embrionária. O processo de atribuição do status artístico ao novo modo de representação por meio da imagem em movimento se deu gradualmente apenas a partir de 1904, com o esforço discursivo de Benoît-Lévy, ainda de forma incipiente e

---

<sup>1</sup> In: BANDA, Daniel; MOURE, José. *Le cinema: naissance d'un art – 1895-1920*. Éditions Flammarion, Paris, 2008. p. 215. Esta, e todas as citações deste capítulo, são traduções nossas.

<sup>2</sup> In: BANDA, Daniel; MOURE, José. 2008. p. 197.

<sup>3</sup> *La Bataille Syndicaliste*, 15/06/1914.

publicitária, voltada para a estabilização comercial do produto fílmico.<sup>4</sup> Se considerarmos apenas o campo do discurso, esse processo veio a ser concluído com Ricciotto Canudo no famoso *La naissance d'un sixième art* escrito em 1911.<sup>5</sup> O filme durante o primeiro cinema<sup>6</sup> era, no máximo, um produto popular que envolvia entretenimento, informação e propaganda como vimos nos capítulos anteriores.

Quando observamos esse período do cinema, nos deparamos com um aparente paradoxo: se o cinema não era considerado arte, não seria anacronismo estudá-lo pelas premissas da crítica ou da história da arte? Em quê o status artístico importa ao cinema desse período? E por que esse status costuma ser considerado um ponto de partida, mais do que de chegada, na história do cinema?

Essas perguntas não esvaziam a estratégia de pensar a relação do movimento operário com o cinema por meio do percurso pelos discursos sobre o uso da arte no período de 1895 a 1914. Ora, 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 propaganda revolucionária e educativa – e o filme, tendo em vista a exploração do seu caráter de ferramenta de grande potencial de propaganda pela sensibilização e imaginação pretendida pelos militantes.

A ideia de arte assume conotações díspares no discurso do meio militante durante o período estudado, comparado ao espaço comercial burguês. Pois, ainda que esse seja um pressuposto do qual dificilmente se escapa, alguns aspectos da relação efetiva dos militantes com a arte se aproximam do modelo burguês, se não formalmente, ao menos idealmente. Sintoma dessa aproximação é o percurso, ou esquema, similar do discurso: primeiro pelo uso dos filmes como ferramenta educativa, como o fez Benoît-Levy no caso dos gestores da indústria cinematográfica, e no caso da militância como o fez Gustave Cauvin; em segundo lugar, ou em paralelo, evoluindo para a justificativa do filme como obra autoral, de base narrativa e literária e, por fim, artística. Tanto de um

---

<sup>4</sup> 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* (2007), discutido no quarto capítulo.

<sup>5</sup> Responsável pela campanha pelo reconhecimento da categoria de “A Sétima Arte” ao cinema, o italiano Ricciotto Canudo, radicado em Paris, escreveu o texto “*La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe*” como um ensaio do que viria a ser a definição do cinema enquanto “arte total”, o que ficou reconhecido com maior alcance apenas em 1923, com a publicação definitiva do famoso “*Manifeste des Septs Arts*”.

<sup>6</sup> Denominação atribuída ao período que vai do surgimento dos filmes até a estabilização do cinema institucional e narrativo, com ápice formal e mercadológico em *The Birth of a Nation* de D. W. Griffith de 1915. Ver capítulo 4.

lado quanto de outro existiu uma busca pela afirmação do status do filme como obra singular para a emancipação das pessoas, o que facilmente se confundia com adequação moral do filme.

Esse destaque tem o objetivo de chamar a atenção para o contexto econômico em que surge o cinema, ainda não considerado “A Sétima Arte”, do qual tratamos no capítulo anterior. Antes de tudo o cinema era, ao tempo de seu nascimento, uma bela descoberta técnica:

Maravilhoso cinema! Se o mais alto e mais sagrado objetivo da arte é o de criar uma comunidade de seres, de almas separadas, que enorme papel social e psicológico, difícil de conceber, o destino reservou a este Apache artístico de nosso tempo!<sup>7</sup> O que está ao lado dele, a aviação, o telégrafo, o telefone, e mesmo a imprensa? Portátil, ele cabe em uma caixa. Podemos expedi-lo ao mundo todo pelo correio, como um simples jornal. Não dependendo de nenhuma língua, ele é compreendido tanto pelo selvagem de Petersburgo quanto pelo de Calcuta; tornou-se verdadeiramente o engenheiro da comunidade internacional; aproximou os confins da terra e das almas; reúne em uma só corrente as palpitações da humanidade.<sup>8</sup>

A descoberta do cinema, contemporânea de todas essas outras de que fala o escritor russo Leonid Andreev em 1912, tal como Tanguy Perron diz em seu texto sobre o Cinema do Povo, tinha em comum com as demais o fato de revolucionarem a visão e a percepção humanas, ao mesmo tempo em que eram expressões do capitalismo reinante.<sup>9</sup> Andreev escreve esse texto em 1912, a exemplo de outros entusiastas da atribuição artística ao cinema, defendendo o potencial da nova técnica para se revelar como arte, e para isso faltava apenas a chegada de um *Sheakespeare* para liberar o cinema do peso da alcunha de *inútil*. A passagem nos remete ainda a outra frase bem conhecida, do teórico húngaro Béla Balazs: “o filme é a única arte nascida na época do capitalismo”.<sup>10</sup>

Tendo essa frase de Balazs em vista, Tanguy Perron destaca que as primeiras imagens que saem do aparelho dos irmãos Lumière na sessão do dia 28 de dezembro de 1895 no *Salon Indien du Grand Café* são as de operários (sobretudo operárias), que

---

<sup>7</sup> A referência do autor à figura do Apache certamente busca mais a imagem delinquente, violenta, corajosa e sem definição política pré-estabelecida dos bandos de rua parisienses da *Belle Époque* do que ao nativo americano. Ver, por exemplo: PERROT, Michelle. *Na França da Belle Époque, os “Apaches”, primeiros bandos de jovens*. In: Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Pp. 315-332.

<sup>8</sup> ANDREEV, Leonid. *Cet Apache artistique de notre temps...* (1912). In: BANDA, Daniel; MOURE, José. 2008. p. 228.

<sup>9</sup> PERRON, Tanguy. 1995. p. 21.

<sup>10</sup> A frase, entretanto, tinha a intenção de explicar o suposto fato de o filme ter se realizado como arte primeiro na América, e não na Europa, o que não altera o sentido intrínseco a ela. BALAZS, Béla. *Theory Of The Film (Character And Growth Of A New Art)*. London, Dennis Dobson Ltd, 1931. p. 48.

deixam a fábrica Lumière em Lyon.<sup>11</sup> A esta simples constatação, soma-se a possibilidade de que a história contada pelo sindicalista Paul Delesalle seja verdadeira, sobre o conserto que o militante empreendeu nas engrenagens do aparelho cinematográfico para fazê-lo funcionar corretamente. Assim, temos um quadro notável do simbolismo do papel da classe trabalhadora na criação do cinema. Paralelamente, sabemos que a militância do movimento operário não se mobilizou nos anos iniciais sobre qualquer coisa relacionada ao cinema, a não ser incidentalmente. Isso não significava, evidentemente, que o movimento não viesse produzindo suas próprias representações da classe trabalhadora e da luta por sua emancipação. O exemplo das pinturas é notório (embora a música e o teatro fossem os mais populares), e será sobre ele que nos dedicaremos mais adiante. A questão, a saber, é se a reflexão por trás do uso da pintura pelo movimento teve seus reflexos, ou inflexões, na produção dos filmes do Cinema do Povo. Para tanto, realizaremos um breve compêndio das visões militantes sobre os suportes artísticos que envolviam a representação pela imagem, como a pintura e o desenho.

O objetivo deste quinto e último capítulo, portanto, é saber *se* e como o Cinema do Povo trabalhou o repertório de representações artísticas disponíveis ao movimento operário no pré-guerra para a construção de uma representação fílmica própria.<sup>12</sup> Essa percepção deverá ser extraída por meio da análise dos próprios filmes: *Les Misères de l'Aiguille*, *Le vieux Docker* e *La Commune*<sup>13</sup>, comparados em suas sequências e

<sup>11</sup> PERRON, Tanguy. 1995, p. 21.

<sup>12</sup> Bastante difundida na historiografia brasileira com o avanço da chamada nova história cultural, a chave teórica do conceito de representação tem tido como principal referência a obra de Roger Chartier, voltada à leitura da imagem como apropriação de elementos prévios dos sujeitos que a constroem. Entretanto, buscamos uma perspectiva que se diferencia dessa linha, tal como a proposta por Noël Burch com o termo de “modo de representação fílmico”. Ou, conforme Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior também propõe ao problematizar o conceito de representação, procurando adequá-lo à abordagem historiográfica com os filmes, atribuindo a ele a historicidade da própria visualidade, percebendo a imagem como *conflagração* na medida em que transforma os campos discursivos e práticos circundantes. A postura metodológica de Rafael Hansen Quinsani, diante dos filmes, que constitui a reflexão integral de sua tese, também é inspiradora nesse sentido. Quinsani propõe reconhecer, nos filmes, objetos que são eles mesmos *mimeses* da realidade e, portanto, passíveis de narrarem a própria História, deslocando na História o paradigma científico para um outro centrado na Razão Poética. A principal medida a ser tomada, em todas essas abordagens, é não deixar de lado a dimensão estética das obras. Por isso o recurso à análise fílmica. Ver: JÚNIOR, Francisco C. F. S. *Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas de relação cinema-história*. In: Domínios da Imagem. Londrina, ano 2, n. 3, pp. 65-78. 2008; QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em Película: a relação cinema-história e a transformação do paradigma historiográfico*. Tese de doutorado. Orientador: Cesar Augusto Barcellos Guazzelli. UFRGS. 2015.

<sup>13</sup> Quanto aos demais filmes, nunca encontrados, as informações disponíveis são poucas: *Les Obsèques du citoyen Francis de Pressensé*, é um filme de atualidades que registra o enterro do militante do nome do filme, personalidade marcante para os maçons e anarquistas por sua luta pela separação entre Igreja e Estado. Quanto a *Victime des exploités*, é apresentado como uma denúncia da exploração do trabalho a



fotogramas com algumas das imagens produzidas pelo movimento desde o final do século XIX. Esse objetivo buscará responder a seguinte questão: mesmo não tendo à disposição uma cultura cinematográfica no senso estrito do termo, 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? A pergunta tem por pressuposto a hipótese perseguida nos dois últimos capítulos, de que a partir da experiência da dominação do cinema comercial sobre os trabalhadores, uma cultura de resistência ao discurso desse cinema começou a se formar.

### 1. “Melhorar, tornar a sociedade mais bela, é fazer a arte social”<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> A tática das publicações era resultado tanto de um imaginário fruto de uma *rêverie* da fraternidade libertária, da esperança humanitária<sup>16</sup>, quanto da estratégia de luta política que firmava a propaganda pela imprensa no repertório do movimento. Este por sua vez criou, a partir desse ideal, uma rede tanto nacional quanto internacional, buscando estabelecer uma representação das crises políticas em curso com uma visão decadentista da sociedade, vítima do mundo capitalista burguês na Europa, mundo este a ser varrido o mais breve possível, dando espaço à inexorável “idade de ouro da humanidade”.<sup>17</sup>

---

domicílio pelas mulheres, o que destaca o fato de a cooperativa ter tratado do tema das mulheres em dois de seis filmes produzidos. E *L’hiver! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres!*, que tratava das desigualdades que surgem entre as classes quando chega o inverno. Ver: La Bataille Syndicaliste dos dias 23/02/1914 e 24/02/1914.

<sup>14</sup> MUSEUX, E. *Mission*. L’art social, décembre 1891, p. 27.

<sup>15</sup> 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*. In: Études littéraires, vol. 40, n° 3, 2009, p. 101-114. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/039247ar>. DOI: 10.7202/039247ar. p. 101.

<sup>16</sup> PESSIN, Alain. *La rêverie anarchiste. 1848-1914*. Atelier de Création Libertaire, Lyon. 1999.

<sup>17</sup> BOUCHARD, Anne-Marie. 2009, p. 102. Conforme Bouchard nos aponta, a tese da sociedade decadente entre os anarquistas foi desenvolvida nesse período por Jean Grave na sua obra *La société*

Gaetano Manfredonia, em seu estudo sobre arte e anarquia na França da *Belle Époque*, diz que até o manifesto de Kropotkin do início dos anos 1880, *Aux jeunes gens*, em que este convidava músicos, poetas e escultores a trabalharem no interesse da arte a serviço da revolução, o divórcio entre os anarquistas e a arte era total. Os artistas, em sua generalidade, mesmo os poucos que faziam de suas obras referências na luta operária como Courbet e Vallès, se identificavam com a burguesia, sendo a grande maioria determinada a pensar a “arte pela arte”, posicionando-se numa “torre de marfim”.<sup>18</sup>

No entanto, nesse mesmo período as condições para um encontro entre as vanguardas artísticas e literárias e o movimento anarquista rapidamente foram criadas, especialmente pela criação e afirmação da figura do artista engajado. São artistas que se recusaram ao isolamento na torre de marfim, e que reconheceram o poder de que dispunham para intervir cada vez mais na vida política e social.<sup>19</sup>

A primeira fase de aproximação dos artistas com o anarquismo, de 1880 a 1893, havia sido caracterizada por uma franca aproximação dos simbolistas com o discurso individualista, posição que logo se revelou frágil. Com os atentados e as leis “celeradas” de 1893-1894, o endurecimento da repressão ao movimento anarquista esfriou não apenas o próprio movimento, mas, também o meio da vanguarda artística, em especial os simbolistas. Acusados de terem exaltado os atentados por meio do diletantismo, alguns literatos preferiram abdicar das ideias anarquistas, enquanto outros revisaram suas ideias, apontando para um sentido das posições políticas que fosse mais moderado ou reformista.<sup>20</sup>

A revista *l'Art Social* surgiu nesse contexto, no ano de 1891, em meio à discussão entre os artistas simbolistas e os engajados na defesa da arte social e útil. A revista se dedicou à reflexão e produção literária entre os libertários no final do século XIX, principalmente a partir das figuras de Gabriel de la Salle e Eugène Chatelain, que tornavam a arte objeto de reflexão em seus textos; ao mesmo tempo os colegas

---

*mourante et l'anarchie*, publicado em 1893 com um prefácio de Octave Mirbeau, tendo grande recepção no conjunto da imprensa literária e política da época. Numerosos autores consagraram à obra uma resenha: Adolphe Retté, *La société mourante et l'anarchie*, La plume, n° 106 (15 septembre 1893), p. 384-386 ; A. F. Herold, *La société mourante et l'anarchie*, Entretiens politiques et littéraires, n° 47 (juillet 1893), p. 76-80 ; Émile Portal, *Notes sur l'anarchisme. À propos d'un ouvrage récent*, L'art social, juin 1893, p. 209-213.

<sup>18</sup> MANFREDONIA, Gaetano. *Art et Anarchisme – dans la France de la Belle Époque (1880-1914)*. In : *Art et Anarchie – actes du colloque « Les dix ans de Radio Libertaire. Coéditions via Valeriano/La Vache folle*. Paris, mai 1991. Pp. 167-169.

<sup>19</sup> *Ibid.* Pp. 167-171.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 178.

libertários, como Luce, Signac e Pissaro aprofundavam a técnica de produzir desenhos e ilustrações para um grande número de jornais ilustrados, também movidos por uma ideia de arte engajada, estimulada por Jean Grave no *Les Temps Nouveaux*.

Em meio ao debate sobre o engajamento dos artistas na luta revolucionária, Pelloutier na famosa conferência *l'Art et la Révolte* de maio de 1896, traduziria o mecanismo que relacionava arte burguesa, visão da decadência e da exploração, e a arte revolucionária como antítese:

Os seus mais perigosos inimigos são aqueles que pensam em se divertir ao mesmo tempo em que vos priva do próprio desejo de se divertir, aqueles que vos persuade há tanto tempo – Infelizmente! Para a sua vergonha – de que deve haver ricos para que os pobres tenham como trabalhar e viver, e que vos diz: “Os sofrimentos suportados nesta vida serão a medida das alegrias oferecidas pela vida futura”; aqueles que, em uma palavra, sabendo que o apetite de liberdade (tanto material como moral) desenvolve no homem a cultura intelectual, se esforçam em vos manter na ignorância, interpretando em seu proveito e mentirosamente a palavra evangélica: “Bem aventurados os simples!”. Por todos os meios em seus poderes, e em todas as circunstâncias, de uma parte eles se esforçam em inspirar no povo a ideia de que a desigualdade de condições é consequência das leis naturais, por isso imutável; e, de outra parte, em fazer a sua vida cada dia mais miserável de sorte que, à resignação, à pobreza moral determinada pela ignorância, somar-se-ia a depressão física, e que assim toda a coragem fosse estrangulada antes mesmo de nascer. E é assim que eles podem se divertir em paz, até conquistarem a veneração da multidão, pela honra que esta tem em ser explorada por aqueles.<sup>21</sup>

A esta formulação acerca do papel ideológico da arte burguesa, de manutenção da dominação e exploração dos pobres, fazia-se o diagnóstico da decadência da sociedade pela visão da degenerescência do trabalhador vítima dos ricos:

A severidade dos ricos desperta a energia e determinam as revoltas, os prazeres sufocam uns, e reprimem outros. Deprimida durante o dia por seu trabalho, embrutecida a noite pelo álcool impuro, pelos espetáculos vulgares, a multidão não tem tempo nem liberdade de espírito necessários para refletir sobre seu destino, e daí vem a indiferença, a fraqueza com as quais esse povo, que fez 1848 e 1871, sofre hoje as piores injustiças. Recebida a humilhação, ele a limpa com absinto; a incerteza do amanhã, ele a esquece no café-concerto; a virilidade das revoltas, ele a leva para o lupanário.

Para reverter esse quadro, mais do que a revolta, apenas a própria arte teria os atributos necessários para a revolução social:

Assim como a arte burguesa faz mais pela manutenção do regime capitalista do que todas as outras forças sociais em conjunto (governo, exército, polícia, magistratura), do mesmo modo a arte social e revolucionária fará mais pelo advento do comunismo livre (anaquista) do que todos os atos de revolta

<sup>21</sup> PELLOUTIER, Fernand. *L'Art et la Révolte. Conférence prononcée le 30 mai 1896. Choix d'articles à thème littéraire. Le Musée du Travail*. Établie et annotée par Jean Pierre LECERCLE. Paris, Éditions Place d'armes. 2002. Pp. 6-7.

inspirados no homem pelo excesso do seu sofrimento. Que o trabalhador pressionado, o homem de estudo tomado pela preocupação com o pão de todo dia para as suas nobres pesquisas, o cientista, o artista derrotado na dolorosa luta pela existência, virão a insurgir-se contra o Capital, a encará-lo com o seu ódio há tanto tempo reprimido. Isso é bom, porque a multidão de miseráveis é demasiado dócil, infelizmente! Ao jugo social, há a consciência de sua virilidade e o apetite da independência ideal. Porém, melhor que as explosões instintivas de raiva, o que pode conduzir à revolução social é a formação das cabeças a despeito dos preconceitos e das leis; e essa formação, somente a arte irá operar.<sup>22</sup>

Pelloutier sintetiza, então, o que no período se denominou como arte social, um projeto de arte revolucionária, para o qual conclama a todos em tom de manifesto:

Escritores, expressem a cada instante a vossa cólera contra as iniquidades; insultem o Poder que, sem a sombra de um pretexto que poderia pintar os seus crimes, em nome da força asfixia as opiniões, insulta os mais respeitáveis, os mais íntimos sentimentos, e viola até o livre acesso aos espaços públicos; flagelem esses magistrados que têm pelos grandes e ricos apenas indulgência e consideração, e pelos desconhecidos apenas rudeza, grosseria e rigor; marquem de ferro quente esses ferozes oficiais, que fazem da vida e da honra um jogo, e que, quando não assassinam os infelizes submetidos às suas ordens, infligem-lhes as mais abusivas familiaridades!  
Pintores, revivam de vosso talento e vosso coração a lembrança das grandes revoltas; mostrem os eternos escravos ainda tremendo de vergonha e de raiva, e suas prisões, que tentaram em vão quebrar, imprimindo ao mundo temíveis agitações!  
Poetas e músicos, lancem as estrofes vibrantes que despertarão na alma dos humildes a impaciência de sua servidão e, nas horas frequentes de desânimo, renovarão o ardor dos fortes!  
Cientistas, coloquem o vosso gênio a serviço dos fracos!<sup>23</sup>

O manifesto de Pelloutier não era o único de sua época. Motivados pela impressão de que a arte estava em decadência avançada, e de que era necessária a tomada de posição radical com ações imediatas, os debatedores rivalizavam no final do século XIX em encontros e editoriais, convidando artistas e literatos a se ocuparem da “moralidade do belo”<sup>24</sup>. Conforme a historiadora Anne-Marie Bouchard procura demonstrar, as declinações de senso induzidas por tal postulado constituíam o essencial dos discursos, cada um tendo sua nuance a somar à acepção moral do Belo ou à concepção estética do Bom, todos com uma concepção estética a defender. Aparentemente antinômicas, são duas as concepções de arte que predominaram nesse debate: a arte social e o ideal da arte pela arte, já mencionados acima, cada qual com as

<sup>22</sup> *Ibid.* pp. 24-25.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 25.

<sup>24</sup> COUSTURIER, Edmond. *L'art dans la société future*. Entretiens politiques et littéraires, 1892, p. 214.

suas derivações terminológicas intrínsecas à disputa (arte livre, arte socialista, arte moral, arte útil ou utilitária, arte pura, etc).<sup>25</sup>

O debate, tomando o manifesto de Pelloutier como uma de suas principais expressões, já tinha sua correspondência prática nas revistas *l'Art social*, *La Plume*, *l'Ermitage* ou *La revue blanche*, especialmente com a literatura e a crítica literária. Ao mesmo tempo, os cantores revolucionários e artistas teatrais já faziam sucesso nos *meetings*, fossem anarquistas ou fossem socialistas, como vimos no primeiro capítulo. Os primeiros, impregnados pelo ideal da arte livre<sup>26</sup>, e os segundos, pela arte social e utilitária, a exemplo do teatro popular. No campo da imprensa, eram veiculados os tópicos do discurso sobre a arte para o movimento operário – com as críticas de teatro e de literatura e, especialmente, com as artes plásticas a partir da reprodução das litografuras e desenhos. É por meio da representação pelo desenho na imprensa nesse contexto, forma suscetível de realização de homologias estéticas com o cinema militante que nascia, que buscamos fundamentar a análise comparativa com os filmes do Cinema do Povo.

A caricatura e o desenho jornalístico à época, diz a historiadora Anne Klein, podem ser percebidos como um meio de assegurar um retorno financeiro aos artistas não reconhecidos ou em via de reconhecimento. Entretanto, o desenho político tem um estatuto particular, já que reflete o engajamento dos artistas, que normalmente não eram pagos em publicações como as do *Les Temps Nouveaux*, conhecido pela publicação de suas ilustrações no semanário, no suplemento literário e especialmente nos almanaques ilustrados, com a participação de artistas como: Paul Signac (1863-1935), Frantisek Kupka (1871-1957), Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), Kees Van Dongen (1877-1968), Camille Pissarro (1830-1903) e seus filhos, o belga Constantin Meunier (1831-1905), Auguste Roubille (1872-1933), e Maximilien Luce (1858-1941), que se destacava por viver de suas pinturas e por conseguir contribuir com desenhos exclusivamente para a imprensa de extrema esquerda.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> BOUCHARD, Anne-Marie. 2009, pp. 102-103.

<sup>26</sup> Ver a análise das músicas dos anarquistas entre 1880 e 1900 em MANFREDONIA, Gaetano. *De l'usage de la chanson politique : la production anarchiste d'avant 1914*. Cités, No. 19, Que dit la chanson ?. 2004, pp. 43-53.

<sup>27</sup> KLEIN, Anne. *Maximilien Luce (1858-1941) peintre et affichiste anarchiste*. In : *L'art de la caricature* [em ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2011 (généré le 11 octobre 2015). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pupo/2219>>. ISBN : 9782821850873. p. 109. Ver também TILLIER, Bertrand. *La mobilisation sociale des artistes (1880-1914)*. In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012. p. 214.

Com o chamado de Jean Grave em 1895 para contribuições de artistas literatos e desenhistas ao jornal *Les Temps Nouveaux*, foi inaugurado um período de novas formas de colaboração, com a intenção abertamente voltada ao signo da arte social. Abriu-se, assim, um período em que a associação entre artistas e militantes se realizava com o objetivo de promover uma arte concebida como auxiliar de primeira ordem na luta social.<sup>28</sup>

Para observarmos esse período de efervescência da representação do movimento operário pelo desenho e pintura em comparação com os filmes, tomaremos como exemplo o próprio *Les Temps Nouveaux*. Essa opção se justifica pelo fato de que o jornal de Jean Grave, além de reunir esses artistas que desempenhavam papel relevante no debate sobre a pintura e que contribuía com os demais jornais libertários que usavam desenhos, reuniu em seus desenhos os aspectos temáticos e estéticos que mais se identificaram na representação fílmica do Cinema do Povo. Os desenhos, e todas as outras formas de ilustração presentes em cada número do jornal – série de litografias, álbuns, brochuras, livros, cartazes e cartões postais – constituem um conjunto de mais de 300 números diferentes, soma iconográfica única na imprensa anarquista. Os únicos semanários de esquerda que poderiam disputar essa relevância em termos de ilustração foram *L'Assiette au Beurre* e *Le Père Peinard*, que durou até 1902 apenas.<sup>29</sup>

As técnicas novas de reprodução (fotogravura nos anos 80, depois fotomecânicas) e a concorrência entre as publicações facilitaram a eclosão da caricatura em todos os jornais. Num espaço de 12 anos a caricatura encontrou espaço, primeiro em suplementos ilustrados, depois nos semanários e, finalmente, nos cotidianos. Os principais jornais de caricaturas na época, que interessam pela passagem dos desenhistas do *Temps Nouveaux*, são: *La Caricature* (1880-1904 – Robida), *Le Chat Noir* (1882-1897 – Steinlen, Willette), *Le Mirliton* (1885-1906 – Steinlen, Ibels, Heidbrinck), *Le Courrier français* (1884-1913 – Willette, Vallotton) e *Le Rire* (1894-1940 – Jossot, Hermann-Paul, Steinlen).<sup>30</sup>

<sup>28</sup> MANFREDONIA, Gaetano. 1991. p. 179.

<sup>29</sup> DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l'Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 2.

<sup>30</sup> *Idem*. p. 11. A aparição de caricaturas nos jornais de política franceses aconteceu primeiramente nos suplementos ilustrados do *Petit journal* em 1884, no *Petit Parisien* em 1889, no *Figaro supplément littéraire* em 1891, no *La Libre Parole* em 1893 e no *La Lanterne* em 1897, e depois nos cotidianos (1887, *La Nation*; 1888, *Le Petit National*; 1892, *La Croix*; 1893, *Le Figaro*; e 1897, *l'Aurore*). A imprensa de esquerda apresentou as ilustrações somente dez anos mais tarde, na seguinte escala: 1890, *Le Père Peinard*; 1893, *Le Chambard socialiste*; 1897-1899, *La Feuille*; 1899, *Le Libertaire*; 1901, *La Voix du Peuple*; 1901, *L'Assiette au Beurre*; e 1905, *Les Temps Nouveaux*, todos eles semanários.

O *Les Temps Nouveaux* foi um jornal que negou a publicidade, o que lhe trouxe grandes dificuldades durante todo o tempo de existência. Por isso, também, começou a ter ilustrações somente em julho de 1904, data da aparição do título do jornal desenhado, e das “*vignettes dessinées*”. O preço de venda do *Les Temps Nouveaux* entre 1895 e 1906 era de 10 centavos, e a assinatura a 6 fr. por ano; e de 1906 a 1907 a 15 centavos, retornando aos dez centavos em outubro de 1907, preço que permaneceu até 1914. O *L’Assiette au Beurre* era a publicação mais cara da esquerda, porém, completamente ilustrada, e custava 25 centavos, e a partir de 1905, 50 centavos.<sup>31</sup>

Maximilien Luce foi o artista mais presente nas publicações do *Les Temps Nouveaux*, com 41 desenhos no total. Depois, Hermann-Paul com 29, Delannoy com 18, Georges Willaume com 13, Grandjouan e Naudin com 12 e Hénault, Kupka e Raister com 10 cada um. Vinte outros artistas contribuíram com menos de duas ilustrações cada. Notam-se cinco conjuntos de temas majoritários (se dividindo em vários grupos) que reúnem os desenhos no jornal. São eles, e sua importância: o espírito de revolta contra a autoridade, com 30%; a política francesa e estrangeira, com 15%; as classes sociais, com 15%; as condições de vida, com 25%; o passado e o porvir, com 10%; e diversos, com 5%. Os números interessam por apontar certa identificação no caráter proposto pelo Cinema do Povo, bastante aproximado em sua definição temática no material de divulgação. Os temas se entrecruzavam por toda a militância, porém, podemos imaginar que a frequência e contato de Jean Grave entre os membros da cooperativa, como vimos no segundo capítulo, podem ter auxiliado nessa aproximação. Nesse sentido pode ser apontado, por exemplo, a diferença do jornal de Jean Grave com o *L’Assiette au Beurre*, que apresenta em torno de 60% de desenhos de caráter político, 21% de descrição social, 11% de desenhos de humor, que eram totalmente ausentes do *Temps Nouveaux*, e 5% de “*portraits-charges*”.<sup>32</sup>

Diferente do *L’Assiette 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.<sup>33</sup> As situações

---

<sup>31</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>33</sup> O grau de contribuição dos artistas a cada jornal também é significativo na configuração iconográfica dos jornais. Grandjouan, por exemplo, sindicalista e colaborador da CGT, foi quem mais contribuiu para o *La Voix du Peuple*, semanário da CGT que também passou a fazer uso dos desenhos a partir de 1905. Sua participação irá marcar, a exemplo de Luce no *Les Temps Nouveaux*, o traço realista dos temas e objetos desenhados, mas sem abandonar o simbolismo icônico que era a sua marca. Da mesma forma, o

representadas são tiradas do real, sem os filtros da sátira, embora o estereótipo ainda pudesse estar presente. Nesse ponto que percebemos a aproximação do jornal de Grave com os temas e figuras sociais abordadas pelos filmes do Cinema do Povo.

## 2. A estreia do Cinema do Povo nas telas: as misérias do trabalho doméstico e a luta pela representação da mulher

O lançamento do primeiro filme do Cinema do Povo foi acompanhado de grande entusiasmo. Após os desentendimentos com o cantor Robert Guérard, que havia ficado responsável pelo roteiro de *Les Misères de l'Aiguille* conforme abordamos no primeiro capítulo, o roteiro e a realização do filme parecem ter passado totalmente às mãos de Raphaël Clamour<sup>34</sup> (1885-1943), um conhecido artista do teatro e frequentador do meio militante. Clamour, que trabalhava com a também atriz Jeanne Roques (1889-1957), a convidou para participar de *Les Misères*. Jeanne Roques já fazia sucesso no cenário teatral e em cabarés, como o *Bouffes Parisiens*, sob o nome artístico Musidora (do grego “o presente das musas”), que tomara do romance *Fortunio* de Théophile Gautier<sup>35</sup>, e assumiu o papel principal da personagem Louise no filme, uma costureira de loja de roupas em Paris. A ficha do filme completa seria a seguinte:

---

*La Voix du Peuple* 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, Michel; ROBERT, Jean Louis. *Travailleurs, syndiqués et syndicats dans les dessins de La Voix du Peuple (1900-1914)*. Sociétés & Représentations 2000/2 (n° 10), p. 309-322. DOI 10.3917/sr.010.0309.

<sup>34</sup> Marinone, no referido livro *Cinema e Anarquia*, menciona supostas cartas internas entre membros do Cinema do Povo e lojas maçônicas de que faziam parte, sendo que Raphaël Clamour seria um dos maçons mais ativos nessa ligação entre a franco-maçonaria e a cooperativa. Segundo a autora, que o diz em uma curta frase apenas, o Cinema do Povo teria sido inclusive “mantido” pela maçonaria. O problema é que nenhuma dessas afirmações tem indicações de fonte, e não compreendem argumentos suficientemente convincentes. Cf.: MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. 2009. p. 62-63.

<sup>35</sup> « *Puis j'ai lu 'Fortunio', de Th. Gautier. J'ai choisi le nom de l'héroïne 'Musidora' et j'ai commencé à vivre dans du rêve. J'ai été touché par la 'Foi'. La scène, le rideau qui se lève, la rampe, le maquillage et les décors, toute cette religion du 'factice'. J'ai voulu la servir... Et j'ai appris mon métier comme un artisan* » MUSIDORA Apud LACASSIN, Francis. *Musidora*. Anthologie du cinéma n° 59, Paris, novembre 1970. ‘Supplément à l'Avant Scène du cinéma’ n°108, 1970. p. 445. Sobre a trajetória da atriz, uma das mais celebradas do cinema mudo, pois viria a se destacar nos filmes de Louis Feuillade especialmente com Irma Vep, ver também : CAZALS, Patrick. *Musidora, la dixième muse*. Paris, Éditions Henri Veyrier, 1978 ; GIRAUDET, Françoise. *Musidora: un certain regard*. Rennes, F. Giraudet, 2012.



**Les Misères de l'Aiguille**<sup>36</sup>

Ficha do filme

Direção: Raphaël CLAMOUR

Fotografia: Armand GUERRA

Produção: La Coopérative « Le Cinéma du Peuple »

Lançamento: Première, Grande salle des Sociétés savantes,  
8, rue Danton, Paris Ve, 19 de janeiro de 1914.

Elenco:

Louise	Mlle MUSIDORA, des Bouffes parisiens
Laure	Mme Lina CLAMOUR, du Moulin-Rouge
A esposa do militante	Mlle Marion DESCLOS
Georges	M. Raphaël CLAMOUR, de l'Odéon
O patrão	M. MICHELET (Fred), du Châtelet
O militante	M. GAGET, du Châtelet
O contramestre	M. GUERRA, du Grand Théâtre de Barcelone
O pequeno Pierre	Maurice G... (2 anos)
O filho do militante	Marcel B... (6 anos)

O documento encontrado por Morel nos arquivos do Instituto de História Social de Amsterdã, do qual tratamos a parte concernente ao discurso de Lucien Descaves no primeiro capítulo, ainda traz a reprodução do programa distribuído ao público na sessão de lançamento de *Les Misères*:

**Les Misères de l'Aiguille***Grande drama social, editado pelo "Cinema do Povo"*

O "Cinema do Povo" quis, na sua estreia, apresentar ao público um drama social que interessa a mulher.

Não importa o que se diz, a mulher se encontra na sociedade atual em uma situação de muita inferioridade em relação ao homem. Diz-se, com razão, que a mulher é explorada duplamente: explorada como produtora e muitas vezes explorada em sua casa.

Existe, em Paris, mais de 300 mil mulheres que são obrigadas a alugar os seus braços a preços degradantes. Cada manhã, milhares de "Louise" desembarcam nas grandes estações de Paris, vindo do subúrbio. Derramam-se todas nas lojas e ateliers da capital.

Quisemos colocar em relevo por meio do Cinema todas as misérias da mulher moderna, daquela que sofre um pouco em todo lugar por salários de fome.

O "Anjo do lar", tão preconizado pelos poetas, não existe mais! Restam apenas infelizes maltratadas pelo destino. Nosso feminismo consiste, sobretudo, em elevar a mulher, colocá-la no seu verdadeiro lugar na sociedade, para torná-la igual ao homem em todos os fatos sociais.

<sup>36</sup> Brochure de 4 pages. Imprimée pour le « Cinéma du Peuple » par « L'Émancipatrice, Imprimerie communiste, 3, rue de Pondichéry, Paris (XVe) » Dessin de couverture de Henri Sastre. Archives de l'Institut International d'Histoire Sociale (I.I.H.S.), Amsterdam. In: MOREL, Jean-Paul. « Lucien Descaves : pour le « Cinéma du Peuple » », 1895. Mille huit cent quatre-vingt quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 14 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/4394>.

Queremos, principalmente, que a mulher se interesse pelas questões sociais que podem um dia transformar a condição material e moral de todos os oprimidos.

Se todas as “Louise” se dispuserem a refletir sobre o seu destino infeliz, elas deixarão o seu isolamento mortal; elas se agruparão em organizações de defesa social. Se todos os militantes que querem libertar a mulher nos ajudar, a causa da emancipação feminina terá dado um grande passo, e o “Cinema do Povo” não lamentará o esforço que fez para editar o *Les Misères de l’Aiguille*.

Esse drama é apenas um episódio entre tantos dramas do trabalho. Amanhã, faremos desfilar sobre a tela a vida dos trabalhadores. Cada profissão constitui para nós um campo de estudos. Poderemos escolher temas de lazer.

Não esqueceremos a história. Faremos reviver os mortos heroicos da classe trabalhadora, os Varlin, os Millièrre, os Flourens, etc. Queremos que o “Cinema do Povo” exalte o Trabalho, porque só isso conta aos nossos olhos.<sup>37</sup>

Nota-se que a redação do programa também foi de Lucien Descaves, que havia sido vice-presidente da *Ligue française pour le droit des femmes*, associação fundada em 1882 por Léon Richer e que teve Victor Hugo como primeiro presidente de honra. Um aspecto interessante desse texto é a promessa da abordagem dos diferentes campos do trabalho nos próximos filmes do Cinema do Povo. Essa era uma preocupação que se fazia presente na representação artística das publicações de *Les Temps Nouveaux*, por exemplo, e que certamente foi a que mais se identificou com o caráter assumido pelos filmes do Cinema do Povo. A escolha de inaugurar essa série com a figura da mulher costureira com o nome de Louise, em homenagem à Louise Michel, também chama à atenção. Havia uma pauta claramente feminista, além do tema das categorias de trabalho e da homenagem aos *mortos heroicos*, que deve ter sido produzida não apenas pelo histórico de Descaves. Pouco abordada na documentação, a presença de duas mulheres no grupo, Henriette Tilly e Jane Morand, anarquista individualista, contribuiu para a definição da pauta das mulheres como tema dos filmes.

Tilly era a presidente do *Comité Feminin*, certamente um dos principais grupos feministas em Paris naquele período. A vertente do grupo – além do posicionamento revolucionário como os demais coletivos anarquistas – era afirmativa, como podemos perceber em um relatório policial do dia 5 de novembro de 1913. O *Comité*, representado pela tesoureira Mme. Rey-Rochat, havia sido particularmente convidado a participar de uma reunião do *Groupe Libertaire du 15e*, aderente ao FCA. Rey-Rochat fez a sua fala voltada a defender formas de remediar a inferioridade da mulher, que

---

<sup>37</sup> *Les Misères de l’Aiguille – Grand drame social, édité par le « Cinéma du Peuple »*. In: MOREL, Jean-Paul. « Lucien Descaves : pour le « Cinéma du Peuple » », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 14 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/4394>

deveria se instruir, se sindicalizar e reivindicar seu lugar de direito sem continuar serva do homem. E para isso, a melhor forma de emancipação seria as mulheres se juntarem na defesa do interesse econômico delas, que se formava na igualdade de condições no mercado de trabalho, e assim lutar por uma sociedade melhor. Maxime, militante do grupo anfitrião, a refutou, dizendo que essa estratégia atrasaria a luta revolucionária, que deveria se pautar por suprimir o patronato.<sup>38</sup>

Quanto ao filme, resta uma cópia apenas, conservada na Cinemateca Francesa, muito deteriorada e talvez incompleta, a julgar por algumas sequências em que parecem faltar cenas, muito embora fossem comuns os saltos temporais nos filmes do período. Ainda assim, esse restante de 225 metros totalizam 13 minutos que, pelo conjunto, parecem cobrir a totalidade da cópia original.

Quando o assistimos pela primeira vez, a impressão que temos é a de uma grande precariedade técnica, que imaginamos ser própria das possibilidades da cooperativa, e também o que poderia ser visto como amadorismo, se não da atuação, da direção pelo menos. O imprevisto descuidado nas encenações, que por sua vez foram criadas a exemplo dos demais filmes comerciais da época, parece reforçar essa impressão. Entretanto, nos perguntamos se é possível ir além dessa sensação do primeiro contato. Como o diretor deve ter pensado a realização das cenas e sequências? Como, também, tivemos apenas uma leve impressão de que ali se passa um filme militante, do qual não temos informações tão impactantes sobre os elementos revolucionários que esperávamos. Teria o problema técnico atrapalhado nossa percepção? E, ainda, onde estão exatamente as referências à tradição de representação artística do movimento operário durante o filme, que aparentemente não as apresenta tão diretamente? Faremos uma breve incursão analítica pelo filme com a intenção de resolver algumas dessas questões, que em grande medida também se aplicam aos outros filmes analisados mais adiante.<sup>39</sup>

O filme começa apresentando os atores que, um a um voltados para a câmera, cumprimentam o espectador. Isso também acontece em *Le vieux docker*, uma sequência incomum mesmo aos filmes da época, possivelmente usada para destacar o trabalho dos

---

<sup>38</sup> Relatório de Polícia de 5 de novembro de 1913. AN F713054.

<sup>39</sup> Para a base metodológica sobre o instrumento da análise fílmica, que deve vir antes de tudo por referências diversas que extrapolam a teoria do cinema, ver, por exemplo: GOLIOT-LÉTÉ, Anne e VANOYE, Francis. *Précis d'Analyse Filmique*. 3e Édition. Paris, Armand Colin, 2012; JULLIER, Laurent e MARIE, Michael. *Lendo as imagens do cinema*. Editora Senac, São Paulo. 2009; e BORDWELL, David. *Figuras Traçadas Na Luz: A encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, Papirus. 2009.

próprios atores. A referência fílmica, apesar de comercial, remete ainda aos primeiros filmes narrativos, em que predominavam a não continuidade entre as cenas; o exagero nas atuações, remetendo ao espetáculo teatral; a câmera fixa sem profundidade de campo e sem muitos encadeamentos de planos, algo que, em grande medida, já vinha sendo adotado pelos principais filmes comerciais da época.

**Sequência 2:** *cenais iniciais de Les Misères de l'Aiguille*<sup>40</sup>



Amiga de Louise (provavelmente a personagem Laure) pára Louise diante da loja.



Louise parece resistir à oferta de emprego anunciada pela loja.



No interior da loja, a dona mostra vestido para clientes burgueses.



Em seguida, aceita Louise como aprendiz.

A sequência inicial da história se passa na loja em que Louise viria a trabalhar. Abre com um plano médio (a câmera será sempre fixa durante todo o filme) externo, que nos mostra Louise caminhando pela rua com outra mulher mais velha quando,

<sup>40</sup> O filme pode ser encontrado online no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=hBcBCvaaH6U>.

chamada à atenção pela companheira, para na frente de uma loja de roupas que apresenta um anúncio de vaga fixado na vitrine. Com um corte para um plano americano (cintura para cima), vemos o anúncio “*Contrata-se uma aprendiz, ganho imediato*” e temos a informação de que aquele tipo de trabalho só poderá ser preenchido por uma mulher, e sem formação. Aparentemente, Louise se mostra resistente a entrar na loja para saber da vaga, do que é convencida pela companheira. Com apenas mais um corte para o interior da loja, a sequência será finalizada com mais uma cena apenas. Nela, a dona da loja recebe um casal de clientes burgueses, e apresenta o modelo de um vestido para a mulher a partir de uma manequim funcionária da loja. A cena denuncia a frivolidade do tipo de comércio em questão, que contrasta com o que vem a seguir. A sequência se encerra com a saída desses clientes e a entrada de Louise e a amiga, que convence a dona da loja a receber a nossa heroína como aprendiz de costureira.

Nesta primeira sequência já notamos uma opção por uma abordagem mais direta ao tema, sem proposição de simbolismos formais. Percebemos, então, que o filme deve ser observado pelas próprias sequências, e não pelas cenas em si. Tal estratégia técnica, ou mesmo estética, não deve ser vista com descrédito, mas antes compreendida pela afirmação de uma representação da luta adotada pelos militantes do Cinema do Povo, como veremos mais adiante.

Notamos, ainda, que as mulheres serão não apenas o tema, mas também a representação central do filme. Mesmo que as mulheres tradicionalmente estivessem presentes na luta popular da primeira metade do século XIX, na militância do movimento operário francês elas passaram a ser admitidas apenas como enfermeiras, ou cantineiras e, se fossem carregar armas, teriam de se vestir como homens, o que ficou marcado tanto em 1848 quanto em 1871. A representação artística delas no começo do século XX, portanto, 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, quem consola e brinca com as crianças. A imagem que

temos dela é bastante tradicional e, se não fosse pelos interiores modestos das casas onde são representadas, elas poderiam ser qualquer mulher de outra classe.<sup>41</sup>

**Imagens 12 e 13:** *Exemplos tradicionais de desenhos do Les Temps Nouveaux representando mulheres*



**12.** *Dis leur qu'ils ne tuent pas les papas dans les grèves.* Georges Bradberry, *Les Temps Nouveaux – Supplément littéraire*, 05/05/1906. Diante da brincadeira inocente com os seus soldados de chumbo, o clima de violência dos anos 1905-1907 é evocado: em seguida a numerosas greves sangrentas, o exército é culpado por estar do lado do capitalismo contra os operários em greve. A mãe fica em casa cuidando dos filhos, enquanto o marido é quem faz a greve.



**13.** Sem título (uma mãe e duas crianças). Charles Angrand, *Les Temps Nouveaux*, 27/06/1914.

O filme parece se diferenciar dessa tradição, ao menos assim o texto do programa nos prometia: “*Nosso feminismo consiste, sobretudo, em elevar a mulher, colocá-la no seu verdadeiro lugar na sociedade, para torná-la igual ao homem em todos os fatos sociais.*” Claro, temos indicações da conformidade da mulher operária à vida familiar, como na sequência que se segue à cena inicial, porém, sempre com algum

<sup>41</sup> Para esses aspectos da representação feminina nas artes, ver: DARDEL, Aline. *Op. Cit.* p. 133 ; AGULHON, M. *Un usage de la femme au XIXe siècle : l'allégorie de la République.* In: Mythes et Représentation de la Femme au XIXe siècle, Romantisme. Paris, Champion, 1976 ; PERROT, Michelle. *A mulher popular rebelde.* In: PERROT, Michelle. Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 199; CHENUT, Helen. *Anti-Feminist Caricature In France: Politics, Satire And Public Opinion, 1890–1914.* Modern & Contemporary France. Vol. 20. Is. 4. 2012. Pp. 437-452; RIOT-SARCEY, Michèle. *Les femmes et la gauche en France : entre discours émancipateurs et pratiques de domination.* In: BECKER, Jean-Jacques et al. Histoire des gauches en France. La Découverte, Poche/Sciences humaines et sociales. 2005. p. 362-378.

apontamento para diferenciação que tende ao feminismo. Apesar da falta dos intertítulos, que deviam fazer parte do filme original, imaginamos que ao ser empregada na loja, Louise tenha garantido alguma renda para a sua casa – que é modesta, porém confortável –, em que chega com seu filho e algumas compras. Dentre as aquisições, um pequeno cavalo de brinquedo, com o qual Louise coloca a criança para brincar. Nesse momento temos a representação tradicional, em que a mulher é única responsável pelos filhos. Entretanto, entra em cena o pai, que chega a casa e brinca de maneira tão entusiasmada com a criança quanto a mãe, algo inexistente nos desenhos, e raro nos retratos familiares dos filmes comerciais. Seria uma indicação da mulher emancipada dentro de casa?

### Sequência 3: Cena familiar de *Les Misères de L'Aiguille*



1. Louise brinca com seu filho. Imagem a princípio tradicional nas representações artísticas do movimento operário no período.



2. O pai chega e brinca efusivamente com a criança.

Não há elementos suficientes para sustentar tal ideia a partir dessa cena. No entanto, o filme prossegue e vamos percebendo mais detalhes de uma representação da mulher que procura se diferenciar da tradicional. Louise recusa a submissão física ao seu patrão, como vemos na sequência seguinte a essa do ambiente familiar. Ela entra no escritório do patrão, provavelmente convocado por ele, que então passa a assediá-la, chegando ao ponto de tentar beijar o pescoço dela, ao que ela reage com um tapa.

**Imagens 14 e 15: reações da mulher trabalhadora urbana diante do patrão**



14. “*On lui aurait donné le bon dieu sans confession, et elle est morte en couches dans les cabinets*”.  
Delannoy, La Dernière Bonne. Les Temps Nouveaux, 11/05/1907.



15. Louise reage com tapa ao assédio do patrão. A cena, como outras no filme, coloca a mulher em posição ativa contra a opressão, representação rara à época, mesmo no meio militante.

Em meio às precárias condições de trabalho a que as mulheres eram submetidas durante a segunda industrialização, no espaço urbano o retrato não era melhor, onde



predominava o trabalho no ambiente doméstico e nas lojas, marcados pelos inúmeros abusos dos patrões. Em recenseamento de 1906, contava-se 7.693.712 mulheres ativas, e mesmo que muitas trabalhadoras domésticas não estivessem contabilizadas, elas deviam representar 13% do total dessas trabalhadoras.<sup>42</sup> O problema havia sido tema de um desenho de Delannoy em 1907, no *Les Temps Nouveaux*, conforme a imagem a seguir, que pode ser comparada com a cena em que Louise reage ao assédio do patrão.

A trabalhadora doméstica de Delannoy, extenuada e no final da sua vida, se vê sem opções diante do patrão cínico que a explorou até o fim. A “*bonne à tout faire*” está na capital para fugir da província, na esperança de juntar alguma renda e de se casar. As longas jornadas de trabalho, o salário baixo, a solidão resultavam frequentemente em doenças e na prostituição.<sup>43</sup> No caso de Louise, o simples fato de reagir a um abuso do patrão é significativo e se diferencia das demais representações tradicionais. A reação de Louise, entretanto, não deve ter ficado sem resposta. O patrão, contrariado, faz com que ela se retire do escritório, episódio que traria consequências para a sua casa.

O marido, figura secundária na trama, também sofre as misérias do mundo do trabalho. Tendo como tema a lógica da exploração clássica na fábrica, a sequência seguinte se passa numa linha de produção tipográfica. Diferencia-se de todas as demais do filme, alcançando qualidade técnica e se destacando formalmente das demais. Temos duas cenas apenas. Na primeira, vemos o contramestre entrar em cena, pelo plano de fundo. Ele passa tarefa para os funcionários, que datilografam sentados à máquina: primeiro ainda ao fundo, entrega um papel a um dos trabalhadores, não sem gesticular em tom de ameaça; e depois se dirige ao segundo, no primeiro plano, preenchendo quase todo o quadro, e passa a tarefa a ele, não deixando dúvidas sobre o seu papel fiscalizador.

A mesma lógica de movimentação no quadro se repete na cena seguinte. Também em plano médio, temos o salão com as máquinas tipográficas à disposição em profundidade, o que produz um efeito marcante para a ação que se desenrola. Um operário, jovem e possivelmente inexperiente, se abaixa para apanhar algo no corredor

---

<sup>42</sup> Dados de Marie-Hélène Zylberberg-Hocquard, citado em ALMBERG, Nina. *Les Caméras du Peuple. Cinéma et mouvement ouvrier à la Belle Époque*. Mémoire présenté pour le master de recherche. Mention: Histoire. Directrice de mémoire: Claire Andrieu. Institut d'Études Politiques de Paris (Sciences Po) – Ecole Doctorale. 2010-2011. p. 124.

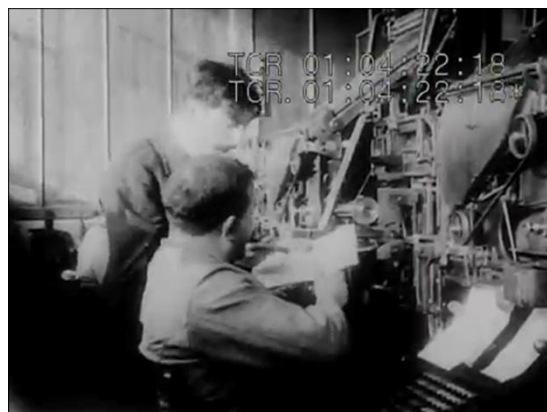
<sup>43</sup> DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l'Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 192.

entre os aparelhos, quando o contramestre se revela vindo do plano de fundo em sua direção, e o repreende duramente, enxotando-o a golpes com a mão e pontapé.

**Sequência 4: O contramestre, o militante e o pelego na fábrica**



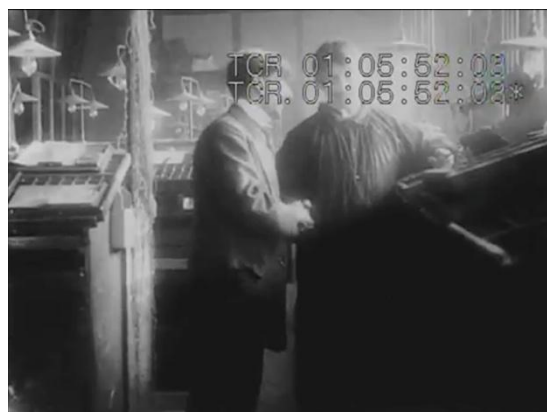
1. No fundo do plano, o contramestre passa instruções em tom enérgico ao funcionário.



2. Caminha em direção ao primeiro plano, e passa as instruções ao segundo funcionário.



3. Após vir pelo plano de fundo, o contramestre repreende o jovem funcionário. De jaleco branco, o militante enfrentará o contramestre.



4. Depois da briga com o militante, a sala é esvaziada pelos trabalhadores em solidariedade ao colega militante. O contramestre volta e encontra apenas o funcionário George, marido de Louise, que se negou a parar o trabalho para se juntar aos colegas.

Outro operário, certamente o personagem “militante”, intercede e ameaça agredir o contramestre, que o convoca à direção. Todos os demais colegas operários vão em seguida, em protesto, e apenas um fica e continua seu trabalho normalmente. Este deve ser o marido de Louise, o que não podemos afirmar categoricamente, devido à qualidade ruim da cópia, mas, que se assemelha e constitui sentido à história. O marido, um *jaune* (pelego), desinteressado pela luta solidária dos trabalhadores, um dia sofrerá

as consequências do seu alheamento à luta coletiva. A atuação de Armand Guerra, o contramestre, se destaca. Os movimentos são teatrais, porém, se adequam plasticamente ao quadro fílmico, e ajudam na composição cênica, pois, cresce em cena na medida em que deve ser visto; se torna inescapável ao espectador na medida em que sua função opressora surge e se impõe ao trabalhador.

O contramestre, essa figura odiosa da era clássica da industrialização, que havia surgido pela necessidade em se fiscalizar o bom uso da máquina quando esta começou a ser introduzida nas fábricas, permaneceu presente nos setores semi-industrializados da segunda industrialização, tal como em uma oficina tipográfica. Era um dos principais alvos da revolta dos trabalhadores, pois além de ter a função da vigilância pelo olhar, regulava o ritmo do trabalho pelo controle técnico que tinha da máquina. A rejeição contra os contramestres era tal que muitos sindicatos previam em seus estatutos a exclusão dos trabalhadores que se tornassem um deles.<sup>44</sup>

Na sequência seguinte vemos Louise desempenhando o seu trabalho em casa. Compra os tecidos de que precisa na rua, volta para casa e começa o seu trabalho de costurar. Vemos, agora, que a casa parece ser mais modesta, menor, possivelmente uma mansarda. O lugar onde ela costura é também onde a criança e o marido dormem. Este, por sua vez, está doente e provavelmente desempregado, dado as características da nova moradia. Louise, cansada, cai no sono. A partir da montagem tende-se a imaginar que ela esteja sonhando, mas, acreditamos que se trate apenas de uma tentativa de narrativa em paralelo. Na metade do quadro se passa uma cena com o seu patrão e uma mulher, que vivem bem, que podem passear pela cidade de charrete, e ir a um bom restaurante, mas não sem antes se depararem com um mendigo que pede ajuda.

A cena pretende expor as contradições sociais, entre a família trabalhadora, pobre e sem luxo, com a vida do patrão, em que o tempo sobra para a prática de pequenos prazeres. A tentativa de reproduzir a contradição social foi realizada de maneira precária do ponto de vista técnico, sobrepondo a metade transversal da tela com as cenas da narrativa paralela. Apesar disso se justificar provavelmente pela pressa e falta de experiência e conhecimento da equipe em relação às técnicas cinematográficas, a própria montagem paralela ainda não era uma realidade. A técnica da montagem alternada, sim, já vinha sendo utilizada em alguma medida por alguns cineastas

---

<sup>44</sup> PERROT, Michelle. *As três eras da disciplina industrial na França do século XIX*. In: PERROT, Michelle. *Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 70.

franceses, e constantemente aprimorada por Griffith nos Estados Unidos. A alternada diz respeito ao tipo de montagem em que o diretor cria o suspense – a partir do encurtamento do tempo entre os cortes – entre dois acontecimentos que são simultâneos e interligados, mas em locais diferentes, podendo as duas cenas finalmente se encontrar em uma única ação. A montagem paralela, por sua vez, alterna série de planos que não têm entre si relação de simultaneidade, sendo mais discursiva, e não narrativa, podendo ser usada com fins retóricos de simbolização, destacando contradições ou similaridades entre as ações em um espaço diferente.<sup>45</sup> Esse tipo de montagem, intuitivamente pretendida por Clamour na cena com a Louise e em paralelo o patrão, veio a ser aprimorada apenas em 1915 em *O nascimento de uma nação*, também de Griffith.

O destaque da cena vem da representação do trabalho doméstico empreendido por Louise. Como dito anteriormente, o índice desse tipo de trabalho era bastante significativo. Seu caráter informal, entretanto, dificultava a plena visualização de suas implicações na relação de exploração da mulher. Perrot, ao falar sobre a proletarização da mulher urbana diante do trabalho doméstico, ressalta o papel da máquina de costura nessa relação:

As mulheres pressentem nas máquinas as concorrentes não só dos seus maridos, mas delas mesmas, inimigas diretas dos trabalhos manuais a domicílio que lhes permitem completar o orçamento, mantendo um certo controle sobre o emprego do tempo. Elas veem aí o caminho para a sua reclusão. As donas-de-casa praticamente não apreciam a fábrica. Elas conhecem a sua servidão. E a condição de operária só será revalorizada no início do século XX como uma contraposição aos abusos do *sweating system* (trabalho a domicílio enquadrado dentro da indústria de confecção), ligados em grande parte aos ritmos impostos pela máquina de costura. E é ainda toda uma história de um sonho subvertido. Inicialmente objeto de desejo por parte das mulheres, que nela viam o meio de conciliar suas tarefas e talvez ganhar tempo – a Singer faz bater muitos corações –, a máquina de costura assim se converteu no instrumento de sua servidão: a fábrica a domicílio. Nesse caso, é preferível a outra.<sup>46</sup>

A sutileza do domínio do trabalho de costura em casa guardava semelhanças com o paternalismo na gestão do trabalho têxtil durante o século XIX, setor chave da primeira industrialização. A autonomia dos trabalhadores no ambiente familiar, em que as obrigações da produção se transferiam para a relação entre pais e filhos, ajudava na dissimulação da exploração industrial têxtil. Após uma rápida fase de *ludismo* francês, de revolta dos trabalhadores têxteis com as máquinas que tentavam implantar nas indústrias rurais na primeira metade do século XX, as máquinas e teares menores, para

<sup>45</sup> JOURNOT, M.-T. *Vocabulário de Cinema*. Lisboa, Edições 70. 2005. Pp. 101-103.

<sup>46</sup> PERROT, Michelle. *A mulher popular rebelde*. In: PERROT, Michelle, 1988. pp. 198-199.

uso domiciliar, começaram a ser usadas como forma de aplacar o desprezo e a revolta desse trabalhador para com as grandes máquinas do ambiente fabril.<sup>47</sup>

**Imagens 16 e 17:** *O trabalho têxtil doméstico: a família no século XIX e a mulher com a sua máquina de costura no começo do século XX*



**16.** “Dessin composé par Bernard NAUDIN, pour le programme de nos représentations des “Tisserands””. Les Temps Nouveaux, 14/03/1914.

<sup>47</sup> PERROT, Michelle. *Os operários e as máquinas na França durante a primeira metade do século XIX*. In: PERROT, Michelle, 1988. pp. 25-34.



17. Em seu pobre domicílio, Louise cai cansada sobre a máquina de costura. Ao fundo, também dormem seu marido doente e seu filho.

Num desenho de Bernard Naudin para o *Les Temps Nouveaux* em 1914, a realidade dos trabalhadores têxteis domésticos do século XIX é retratada para divulgar a peça *Les tisserands* de Gerhart Hauptmann, representada pela primeira vez em Paris em maio de 1893 no *théâtre libre*.<sup>48</sup> Tratava-se de mostrar um drama da miséria em 1840. No desenho, o pai repousa visivelmente fatigado sobre o tear, ladeado pela mãe com uma criança, ambas com semblante de sofrimento. A cena se assemelha muito ao *tableaux* de *Les Misères* em que Louise trabalha na máquina de costura e deita sobre a máquina pelo cansaço.

O marido não resiste à doença e morre ao final da sequência. Neste momento ocorre a esperada virada do filme. Desesperada, Louise pega a corda do varal acima do berço do filho, toma a criança em seus braços e sai para a rua. Há um corte para um plano geral externo, com a câmera posicionada sobre a praia de pedras, em que vemos o rio e, no segundo plano, uma ponte. Louise vem pelo plano de fundo do quadro, aturdida, mas resoluta do que está prestes a fazer. Alternadamente, vemos a saída de trabalhadores de um encontro (assim parece) em alguma Bolsa de Trabalho, ou *Maison du Peuple*, próxima à margem do rio para onde Louise está se dirigindo naquele momento. Entre as pessoas que saem, vemos com dificuldade (devido a deterioração do filme) o militante vindo em direção à câmera de mãos dadas com uma criança. Ambos passam pela praia, e avistam Louise, prestes a se jogar no rio amarrada ao filho.

<sup>48</sup> DARDEL, Aline. *Op. Cit.* p. 289.

Impedem-na, então, de cometer o suicídio, e a levam para a cooperativa de lingerie “*L’Entraide*”<sup>49</sup>, acabando assim a cópia do filme que chegou aos dias atuais.

A sequência não apresenta nenhum destaque especial, e confirma o que a programação do primeiro dia de exibição relacionava entre os objetivos do filme: “*Se todas as “Louise” se dispuserem a refletir sobre o seu destino infeliz, elas deixarão o seu isolamento mortal; elas se agruparão em organizações de defesa social.*”

Há um pequeno excerto fílmico, após esse final, que se passa em um parque com diversas atrações, com dois personagens, um homem negro e outro branco, ambos bem vestidos e andando em direção à câmera. Ao que tudo indica, não devem fazer parte de *Les Misères de l’aiguille*. Seria um excerto de *L’Hiver! Plaisir des Riches! Souffrance des pauvres!* ? Não temos muitas informações sobre esse que deve ter sido o terceiro filme do Cinema do Povo, produzido no final de janeiro de 1914. Segundo os jornais daqueles dias:

*L’Hiver! Plaisir des Riches! Souffrance des pauvres!* São os prazeres da patinagem. É Gérardmer e as belezas do inverno, belas damas bem vestidas que aproveitam ao máximo o ócio. Como contraste, eis o muro de Père-Lachaise. As longas filas de infelizes aguardando horas, tremendo, por uma sopa magra. Pessoas raquíticas, só na pele... A miséria está lá em toda a sua feiura. (...) E isso vale mais que um discurso para fulminar o sistema social atual.<sup>50</sup>

Não há elementos suficientes para se concluir que essas imagens fizessem parte de *L’Hiver*, mas, é provável que sejam imagens de algum filme que tenha feito parte do programa de exibição que tinha *Les Misères* entre as atrações, o que significa que deve se tratar, se não de um filme do Cinema do Povo, um filme que provavelmente trouxesse questões sociais em seu tema.

### 3. *Le Vieux Docker* e a imagem do operário estivador

O *Le Vieux Docker* se volta à representação de outra categoria do trabalho, os estivadores, com uma história que supostamente fazia referência a um caso emblemático que havia acontecido recentemente no porto de Havre, onde havia trabalhado Yves

<sup>49</sup> « À la mort de son mari, la pauvre Louise, sans ressources, veut se noyer avec son enfant. Elle est secourue par les membres de la coopérative de lingerie ‘L’Entraide’. » *Imprimé Publicitaire du Cinéma du Peuple* Apud PERRON, Tanguy. 1995, p. 32. Segundo Perron, essas frases estão em um informe publicitário do Cinema do Povo, do qual não temos indicação da fonte.

<sup>50</sup> ALMEREYDA, Miguel. *Le Cinéma du Peuple*. Le Bonnet rouge, 28/02/1914, p. 15.

Bidamant, e lugar de origem de Charles Marck da CGT, que vinha acompanhando as atividades do Cinema do Povo.<sup>51</sup> Tratava-se do “caso Jules Durand”, também conhecido como o “*affaire Dreyfus do mundo operário*”.

O porto de Havre, no verão de 1910, era movimentado por inúmeros estivadores carvoeiros, contratados por importadores de carvão e pelas companhias de navegação. A maior parte deles eram diaristas, empregados em função da quantidade de navios aportados, com uma tarefa que consistia basicamente em descarregar do porão das embarcações o carvão importado, e os realocarem como combustível nos navios a vapor. O chamado “trabalho livre” na manutenção dos portos constituía um dos grandes entraves da formação de uma unidade identitária da classe.<sup>52</sup> Entre dois carregamentos, os estivadores passavam pelas inúmeras tabernas que se dispunham ao longo da orla, para aquecer e aliviar a garganta irritada pelas partículas finas inaladas durante o dia de trabalho. Tomam o *petit sou*, café batizado com álcool, mas também bebem todos os outros tipos de bebidas. O alcoolismo fazia verdadeiro estrago junto a esses trabalhadores no começo do século XX, o que contribuía para o quadro de miserabilidade do ambiente.<sup>53</sup> Ao relatar um dos julgamentos durante o processo envolvendo Jules Durand, um jornalista assim descreve a cena: “*Não preciso descrever a fisionomia dos sete acusados. Estes são carvoeiros, e isso diz tudo: pobres coitados devastados pelo duro trabalho e mais ainda pelo álcool.*”<sup>54</sup>

A introdução de máquinas que carregavam o carvão em 1909 diminuiu ainda mais as oportunidades de trabalho, que ficaram reduzidas a não mais que três vezes por semana. A situação se tornou mais tensa quando uma companhia transatlântica encomendou uma máquina capaz de substituir 150 trabalhadores, em agosto de 1910, do que os trabalhadores se mobilizaram e votaram a greve. Exigiram maior ganho por hora

<sup>51</sup> PERRON, Tangui. 1995, p. 34. A menção ao caso de Durand parece surgir pela primeira vez desse artigo de Perron, e é repercutido no trabalho já citado de Isabelle Marinone, que ainda diz que o caso teria sensibilizado Bidamant e Marck, do que não encontramos qualquer fonte que mencione isso.

<sup>52</sup> Sobre a formação da identidade do estivador na França, ver: PIGENET, Michel. *Les dockers. Retour sur le long processus de construction d'une identité collective en France, XIXe-XXe siècles*. Genèses 2001/1 (Nº 42), p. 5-25. Segundo o autor, essa identidade levou décadas para ser construída, em meio a grande exploração e flutuabilidade dos postos de trabalho, o que foi sendo revertido com as ocasionais lutas coletivas como táticas para conquistas práticas e com a organização gradual do sindicalismo do setor.

<sup>53</sup> STEINER, Anne. 1910: *Jules Durand, Charbonnier et Martyr*. In: Journal Article 11, n. 14. 21/03/2014. Ver, também, sobre o alcoolismo entre os estivadores nesse período: CASTELAIN, J-P. *Manière de vivre, manière de boire. Alcool et sociabilité sur le port*. Imago, 1989; e NOURRISSON, Didier. *Alcoolisme et antialcoolisme en France sous la Troisième République*. Documentation française, 1988, p. 381.

<sup>54</sup> Citado por PERRON, Tangui. *Légende noire et icônes rouges (ou l'image des dockers au coeur de la guerre froide)*. In: Dockers de la Méditerranée à la Mer du Nord, Edisud, 1999. Consultado em: <http://www.peripherie.asso.fr/> . S/p.



trabalhada a noite e domingo, e um aumento de 1 fr. por dia em compensação aos dias que não trabalhariam em função das máquinas, além da instalação de duchas pelo porto. O movimento cresceu, envolvendo as várias especialidades do porto, e uma grande greve foi deflagrada, tendo a frente Jules Durand, secretário da seção sindical dos *Charbonniers*.<sup>55</sup>

As empresas, então, para impedirem a cessão completa das atividades colocaram as máquinas para trabalhar em toda a capacidade, e pagaram a mais os trabalhadores dispostos a furarem a greve. Na manhã de 9 de setembro, um grupo de grevistas embriagados encontrou um desses trabalhadores, Dongé (que inclusive havia votado a favor da greve), após haver trabalhado quarenta e oito horas sem parar. Em meio a briga, Dongé acabou morto, e os trabalhadores envolvidos foram presos. Era a ocasião para culpar Durand, que foi acusado de pautar o assassinato de Dongé em assembleia, o que o tornaria responsável pelo crime. Durand, os irmãos Gaston e Henri Boyer, respectivamente tesoureiro e secretário adjunto do sindicato são acusados e respondem a processo.

Apesar do chefe da segurança do porto de Havre ter proclamado a inocência dos acusados, e denunciado uma trama que envolvia a compra de testemunhas, Jules Durand foi preso, junto com os irmãos Boyer e, em novembro, o advogado-geral do Tribunal de Rouen declarou a pena de morte para Durand. Os irmãos Boyer foram absolvidos, e outros quatro foram culpados, condenados um a quinze anos de trabalho forçado, dois a sete anos também de trabalho, e outro exilado. Uma grande campanha a partir da CGT foi desencadeada, e conquistaram a comutação da pena de Durand, porém, ainda para uma prisão de sete anos, o que gerou revolta no mundo militante. Conseguiram, então, libertá-lo em 1911. Entretanto, após os maus-tratos da prisão destinada aos condenados à pena de morte, encontrava-se mentalmente doente, e viveu o resto de sua vida (1926) em uma instituição para doentes mentais.<sup>56</sup>

O filme do Cinema do Povo, dirigido por Armand Guerra, deve ter sido rodado e editado entre janeiro e fevereiro de 1914, sendo exibido pela primeira vez ao lado de *La Commune* e *Victimes des exploités*, também lançados no mesmo dia, 28 de março. E não seria o único filme baseado em casos de injustiça com o trabalhador a ser rodado pela cooperativa. O filme *Biribi*, retratando os maus tratos e o sofrimento que os

---

<sup>55</sup> STEINER, Anne. 2014. S/p.

<sup>56</sup> DUBIEF, Henri. Notice complétée par Guillaume Davranche. DURAND Jules [Dictionnaire des anarchistes]. *Le Maitron*. Version mise en ligne le 11 mars 2014, dernière modification le 1er février 2016.

soldados sofriam no campo de treinamento que levavam esse nome, não deve ter chegado a ser produzido, mas, o projeto corria desde fevereiro de 1914: “*Faremos Biribi – mas Biribi vivido pela própria vítima. O nosso camarada Emile Rousset, o homem corajoso que vingou Aernoult denunciando os crimes da África, será o nosso principal ator. Ninguém melhor que Rousset saberia tornar os suplícios que suportou pelo trabalho forçado de Biribi com tanta veracidade.*”<sup>57</sup>

Também no *La Bataille Syndicaliste* do dia 31 de março, lemos o único relato sobre a exibição de *Le vieux docker* do dia 28 daquele mês:

Com *Le Vieux docker*, vimos as misérias de um velho trabalhador que, após mais de trinta anos de trabalho degradante, é caçado impiedosamente nos estaleiros, jogado à rua antes que a morte digna o liberte. E a história deste velho que se rebela num sobressalto desesperado, e que terminará seus tristes dias no campo de trabalhos forçados porque não quis se resignar em morrer de fome, arrancou lágrimas de muitos espectadores. Todos, naquele momento, estávamos juntos no mesmo ódio contra aqueles que exploram o trabalhador e o dispensam quando terminadas as suas forças. Os aplausos crepitavam nos quatro cantos da sala. Vibrava-se.<sup>58</sup>

O relato não nos dá muitas referências ao caso de Durand. A referência vem pelo contexto vivido e, sobretudo, pela reprodução do sofrimento e da injustiça perpetuados pelo trabalhador dos portos, submetido a condições de trabalho extremamente precárias e extenuantes, o que se agravava pelo mau pagamento, instabilidade e pela inexistência de qualquer seguridade social. Trata-se, também, da imagem de um trabalhador velho, que tem que lutar contra a idade que o impede de trabalhar, sem ter garantido um meio de subsistência para a sua aposentadoria, e nem cobertura para as suas incapacidades laborais.

A cópia do filme existente hoje tem cinco minutos, e é composta de apenas seis planos, em que cada um constitui uma cena completa da história narrada. A encenação, composta por *tableau* (com pequenas movimentações de ajuste da câmera, em determinados momentos), cenografia simples, tem atuação que, apesar de teatral, se distingue de *Les misères* por ser mais discreta. Temos aí, talvez, o trabalho de Armand Guerra – ele mesmo no papel do velho estivador – na direção dos atores, possivelmente mais atento às técnicas cinematográficas que estavam sendo criadas. É possível que Guerra tenha assistido não apenas a *L’Assomoir* de Cappelani, mas, também a *Germinal* deste mesmo diretor, obra de destaque no desenvolvimento da encenação no cinema

<sup>57</sup> *Le Cinéma du Peuple: Ce que nous avons fait... ce que nous voulons faire.* La Bataille Syndicaliste, 23/03/1914.

<sup>58</sup> *La propagande par l’écran.* La Bataille Syndicaliste, 31/03/1914.

francês, que havia sido lançada em 1913. Em *Germinal*, diferente de *L'Assomoir* que é de 1909, a atuação teatral já está bastante minimizada, substituída por outros elementos para auxiliar a narração, como o uso de grandes planos gerais, de profundidade de campo e a movimentação dos atores por diversos planos na mesma cena. Veremos que, em uma das cenas de *Le vieux docker*, há possivelmente uma tentativa nesse sentido.

### Sequência 5: *O velho estivador tenta trabalhar*<sup>59</sup>



1. O velho estivador entra no quadro em primeiro plano, enquanto o contramestre sai de trás da pilha de sacos.



2. Dia normal no porto, com grande movimento de trabalhadores. O velho tenta carregar um grande saco...



3. ...não resiste e cai. Os outros estivadores vêm em sua ajuda, enquanto o contramestre observa.



4. Por não conseguir trabalhar, é dispensado sem ganhar nada, a não ser a solidariedade dos camaradas.

Na primeira cena, o velho estivador entra na sua casa, modesta, e senta-se a mesa com uma mulher que deve ser a sua esposa. O velho demonstra desconforto para se sentar, e lamenta o fato de o dia de trabalho ter rendido pouco. Em seguida, vem o corte para a segunda cena, um plano geral externo tendo o pátio do porto como cenário.

<sup>59</sup> Filme disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6cI\\_CHAecxs](https://www.youtube.com/watch?v=6cI_CHAecxs) .

Estivadores descarregam grandes sacos de uma plataforma de madeira, e o velho estivador entra pela esquerda do quadro mancando em direção a essa plataforma. Sem ser o destaque da cena, notamos o contramestre entrar ao fundo do quadro, saindo de trás de uma grande pilha de sacos. O velho não suporta o peso do saco e cai. Seus colegas estivadores vêm a seu socorro, enquanto o contramestre fica impassível.

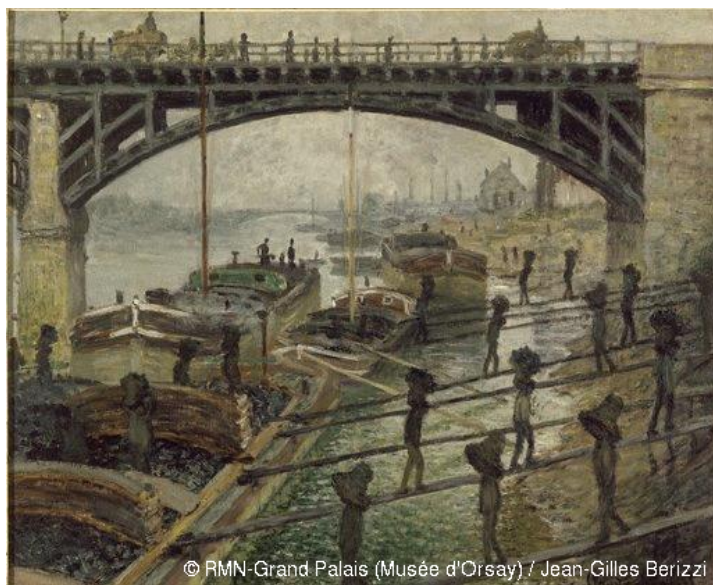
Ainda que de maneira precária, notamos o trabalho de composição cênica nesse momento que, além de contribuir para a reconstrução visual do ambiente de trabalho no porto, auxilia na narrativa fílmica. O plano, que é geral, possui várias gradações, ou vários planos em que o diretor trabalha. Ao fundo, notamos uma grande movimentação em diversos níveis do quadro, com trabalhadores indo e voltando pelo chão e por escadas, nos dando a informação da grande agitação que é o dia de trabalho no porto. No segundo plano, do quadro, a ação secundária se desenvolve tendo o contramestre atuando, com pequenos gestos, mas, suficientes para se destacar como agente fiscalizador dos trabalhadores, até mesmo pelas roupas que veste, mas, nunca se colocando em primeiro plano. Já no primeiro plano, o elemento que nos interessa: o velho estivador e seu sofrimento para desempenhar o trabalho do qual já deveria ter se aposentado.

### Imagens 18 e 19: *Os estivadores de Paris*



18. Postal – *Société des charbonniers – Le Debarquement des Bateaux, Quai de la Loire*. Foto provavelmente do final da segunda metade do século XIX. Sem data e sem autor.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Disponível em: <http://www.cparama.com/forum/paris-quai-de-la-loire-t14862.html> .



19. *Les charbonniers* dit aussi *Les déchargeurs de charbon*. Claude Monet. Vers 1875. Huile sur toile. H. 54; L. 66 cm.<sup>61</sup>

Notamos, com a cena, que as filmagens provavelmente foram realizadas no porto do *Quai de Loire*, localizado no XIX<sup>e</sup> *arrondissement* de Paris (hoje *La Villette*). Em uma foto da época, observamos as mesmas características arquitetônicas e vestimentas similares dos trabalhadores (imagem 18). Esses trabalhadores haviam sido representados, também, por Monet por volta de 1875 em um quadro singular frente aos temas burgueses de suas pinturas (imagem 19). A história do filme, portanto, pode dizer respeito mais diretamente ao cotidiano desses estivadores que descarregavam o carvão que chegava a Paris.

A solidariedade entre os trabalhadores do porto, destacada no filme, marca a identidade dessa categoria do mundo do trabalho. Embora as atividades desses trabalhadores fossem as mais diversas desde o século XIX, como *charbonniers*, *portefaix*, *brouettiers*, *débardeurs*, *arrimeurs*, *chargeurs* e *déchargeurs*, etc, no começo do século XX o termo *Dockers* caminha para a estabilização que os identifica como categoria, impulsionada pela criação de uma Federação Internacional em julho de 1896.<sup>62</sup> Entretanto, o costume patronal em tratar os estivadores a partir de uma lógica seletiva a partir do embrutecimento, marcava esse setor do trabalho, como diz Pigenet em seu artigo sobre a identidade desses trabalhadores:

<sup>61</sup> Paris, musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Jean-Gilles Berizzi.

<sup>62</sup> PIGENET, Michel. 2001/1 (N° 42), pp. 5-25. p. 6-7.

Designados por sua suposta aptidão a dirigir com punho de ferro a mão-de-obra indócil dos cais, os “chefes” impõem frequentemente um modelo extraordinário. A imprensa relata as “façanhas” de “carrascos”, “domadores” e “atletas”, “construídos como o muro do Atlântico”. Na ocasião de uma greve de estivadores parisienses, um comissário de polícia nota, em 1895, que “os trabalhadores são apressados e mesmo insultados pelos chefes de equipe”. Fazendo da brutalidade um método de comando, muitos tratam rudemente os trabalhadores sem piedade, quando não agridem. Sem chegar a tanto, alguns marcam sua distância e autoridade pela acentuação do caráter humilhante de uma contratação similar a um “mercado de escravos”. Aqui, fazem questão de jogar as fichas de contratação ao chão aos homens que se empurram para pegá-las. Em Boulogne, no entre-guerras, os contramestres tinham o âmbito de lançar as pás aos trabalhadores que deveriam pegar o mais rápido possível e ir fincá-la, como marcação territorial, nos melhores locais do estaleiro. Essa configuração social explica a sedução, precoce e durável, que exercem os projetos de eliminação radical de empregadores “parasitas”, mais mercadores de homens do que autênticos chefes de empresas.<sup>63</sup>

O estudo de Pigenet nos ajuda a compreender a trama do filme. O velho estivador, em seguida, volta para casa sem ter recebido nada, certamente pela falta de sensibilidade do contramestre que, além de tudo, deve tê-lo dispensado. De volta a sua casa, a revolta do casal é grande, e a esposa resolve sair para conseguir algum dinheiro com qualquer trabalho. Nesse momento, o velho pega um revólver em seu armário, pensa em se matar, quando desiste ao escutar a sua esposa chegando. Para piorar a situação, ela não consegue nenhum dinheiro também. Sai, então, de casa novamente, e a cena corta para outra cena interna, um escritório, em que um funcionário chega e informa uma má notícia ao personagem que está sentado, provavelmente algum dirigente da empresa onde o velho estivador trabalha. Em seguida, e aí já estamos na última cena e de volta ao porto, agentes da ordem estão prestes a executar uma prisão, de outro estivador, quando o velho intercede e assume a culpa do que, apesar de não termos visto nessa cópia, deve ter sido o assassinato do contramestre. O filme se encerra com os agentes levando o velho preso.

Há nessa última cena uma interessante semelhança com um dos oito desenhos que Bradberry fez para o *Les Temps Nouveaux*. Publicado em agosto de 1906, *Pour avoir volé un pain* apresenta um velho que está sendo levado preso por dois policiais por ter roubado um pão, tendo ao fundo as indústrias e suas chaminés (imagem 21). A deformação das mãos presente no desenho de Bradberry, o que não tira o caráter naturalista do desenho, pode ter a intenção da qual Bertrand Tillier se refere em seus estudos, de “déformer pour dévoiler”<sup>64</sup>. Tanto aqui no desenho quanto no filme, a

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 20-21.

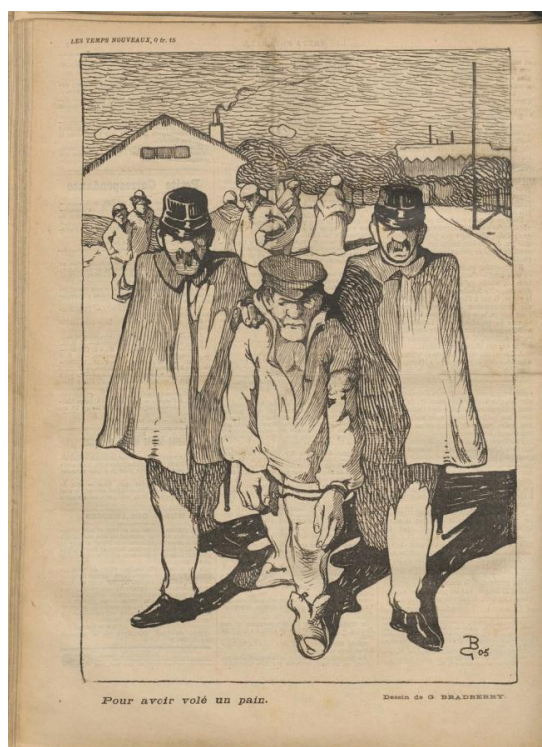
<sup>64</sup> TILLIER, Bertrand. *La RépubliCature: la caricature politique en France (1870-1914)*. Paris, CNRS Éditions, 1997.

mensagem é inequívoca: a injustiça e a miséria é o que esperam o trabalhador ao final da sua vida. A polícia apenas cumpre o seu papel nessa representação sem fim da contradição, e resta aos trabalhadores se unirem para quebrar esse ciclo.

**Imagens 20 e 21: O ciclo da injustiça e miséria**



**20.** O velho estivador é levado preso por dois agentes da polícia, após ter assassinado seu conramestre em um ato de desespero diante da impossibilidade de trabalhar e da fome.



**21.** *Pour avoir volé un pain.* Georges Bradberry. *Les Temps Nouveaux*, 11/08/1906. H. 30 x L. 20.

Apesar de serem personagens aparentemente secundários em cena, a figura do contramestre como agente da injustiça e da exploração identifica os dois filmes analisados até aqui. O tema “trabalho”, para o Cinema do Povo, tem como ponto de convergência a representação desse agente social, perpetuador das coisas ruins que podem acontecer na vida do trabalhador do começo do século XX.

#### 4. A Comuna, de Armand Guerra<sup>65</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 Cinema do Povo:

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.<sup>66</sup>

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 Cinematográficas 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.

Guerra continua o seu artigo que se assemelha a um memorial, retomando sua experiência com o Cinema do Povo com uma curiosa informação sobre uma suposta abordagem de Bidamant:

<sup>65</sup> Embora houvesse nascido José Estivalis Calvo, Armand Guerra foi o nome que ele mesmo adotou logo jovem.

<sup>66</sup> GUERRA, Armand. *Algo sobre la cooperativa UCCE*. *Popular Film*, 28/03/1935. Disponível no site da CNT: [http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/armand\\_guerra.htm](http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/armand_guerra.htm) . S/p.



Como resultado de um êxito que eu havia obtido – permita-me rasgar a modestia! –, único ator, director e argumentista espanhol que atuava em 1913 em Paris, com meu filme *Un grito en la selva*, roteirizada, dirigida e protagonizada por mim, veio a felicitar-me Bidamant, então secretario 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.<sup>67</sup>

A disputa pelo primeiro lugar da criação de uma ideia ou projetos no mundo libertário não é rara. Entretanto, aqui nos surpreende, pois, em nenhum documento ou referência relacionada ao Cinema do Povo encontramos qualquer menção a Guerra antes de *Les Misères* em 1914, como propositor da fundação da cooperativa. Polêmica menor, o interessante é o relato do cineasta sobre sua obra vinte anos depois, sem nunca mais ter visto os filmes, que julgava terem sido queimados pelos nacionalistas: “*Parecer ser que as hordas nacionalistas queimaram os negativos das nossas produções*”. Sobre os filmes e sobre a Comuna, 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*].<sup>68</sup>

Exageros deixados de lado, Guerra devia cultivar em sua memória a imagem dos planos gerais que dominaram o filme. O auxílio da Maison Nathan, com aparelhagem e cinegrafista, 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>69</sup> As tomadas internas se passam no

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> « *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*, 08/03/1914.

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.<sup>70</sup>

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. Esse aspecto da cópia é curioso, pois ficamos sem saber como teria se dado esse critério da redação dos intertítulos. Porém, conforme vamos assistindo o 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 e tem Thiers, interpretado por 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 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 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 é o domínio do uso do *raccord*, técnica de montagem de

<sup>70</sup> *La propagande par l'écran. La bataille Syndicaliste*, 31/03/1914.

vários planos e cenas que possibilita ao espectador acompanhar uma sequência sem se perder na narrativa. Guerra atingia, 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, vemos a reprodução do decisivo encontro em Pigalle do exército sob as ordens de Lecomte, com a tropa da Guarda Nacional em direção a Montmartre com Thomas preso. Lecomte ordena que seus soldados atirem sobre o povo. O suboficial Verdaguerre ordena que eles levantem as empunhaduras das armas ao céu, e se juntam aos revoltosos da Guarda Nacional, tomando Lecomte preso junto a Thomas. A cena 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 (imagem 22).

Os generais são levados presos ao comissariado da Rua de Rosiers em Montmartre. Nota-se a maquiagem carregada para destacar as expressões, além da sobreatuação teatral de todos em cena, algo que causa estranhamento pelo contraste com não apenas com as cenas externas, mais naturalistas, quanto pelos filmes anteriores, onde tais recursos teatrais não foram usados com esse mesmo exagero. 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.

Nesse meio tempo, 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 cena do fuzilamento, por sua vez, sobressaem as atuações teatrais dos personagens de Lecomte e Thomas.

### Sequência 6: O uso do raccord em *La Commune*<sup>71</sup>



1. O soldado avista Lecomte...



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



3. ...que estão distraídos jogando cartas.



4. Os soldados saem à caça de Lecomte, 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*. Lecomte é levado preso.

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 emblemática cena com a reunião dos veteranos da Associação Fraternal dos Antigos

<sup>71</sup> Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yCZTZA4qgcs> .

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 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.*”<sup>72</sup>

O filme era esperado com grande expectativa no meio militante, e 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, desenho que se destaca de todas as outras representações que havíamos nos acostumado a acompanhar na comparação com os filmes do Cinema do Povo.

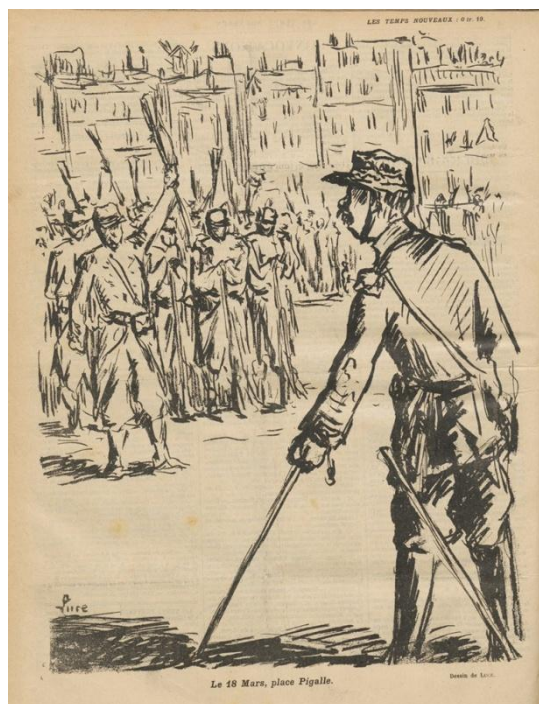
O cartaz é uma alegoria. Em destaque está a figura de uma mulher com os braços abertos sobre o povo que, ao chão, está tombado pela repressão das forças da ordem. É um desenho colorido, e as cores que se destacam são o vermelho, que é a cor do vestido da mulher, o azul e o ocre ao fundo. Luce retoma, 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 apontando para o exemplo da “Comuna”. Apesar da repressão e do sofrimento da população, a revolta popular deve reerguer a pátria.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> GUERRA, Armand. *Op. Cit.* S/p.

<sup>73</sup> O posicionamento patriótico de Luce se confirmou com a eclosão da Grande Guerra, quando 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 [...]*”. Notice LUCE Maximilien. *Le Maitron*. Version mise en ligne le 11 février 2009, dernière modification le 14 février 2009. Disponível em: <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article24489> .

**Imagens 22 e 23:** *Soldados levantam a empunhadura de suas armas diante da ordem de Lecomte*



**22.** *Le 18 mars, place Pigalle.* Maximilien Luce, H: 29,5 x L: 22. Les Temps Nouveaux, 17/03/1906.

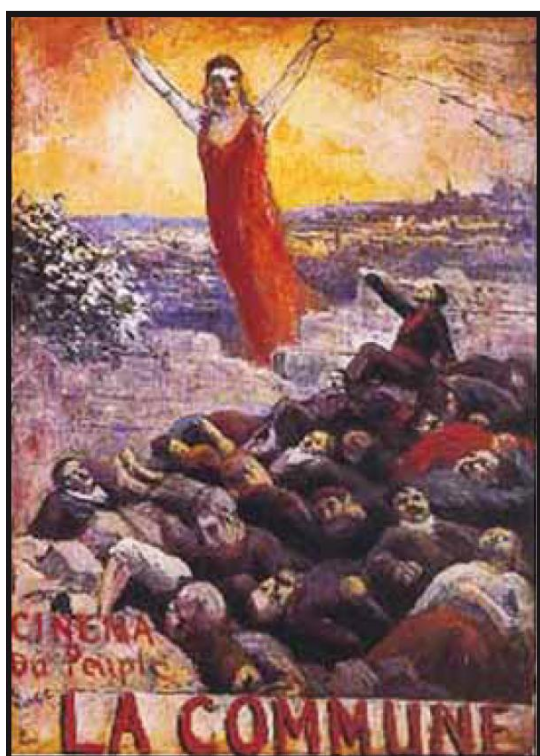


**23.** *Cena de La Commune,* de Armand Guerra.

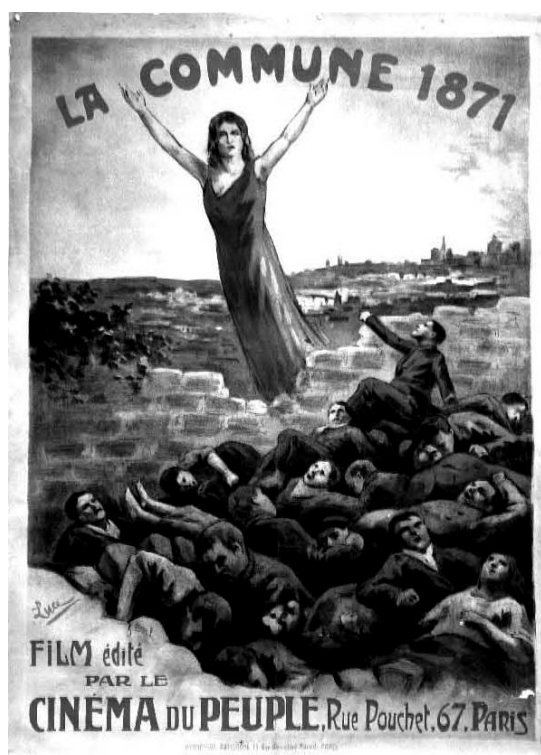
Segundo Aline Dardel, as referências ao passado entre os desenhistas militantes, especialmente os que contribuía com o *Les Temps Nouveaux*, não foram muito numerosas, e se concentravam sobre a Comuna, considerada a “primeira revolução social”. A Comuna deixou lembranças vivas no movimento operário da geração

seguinte, uma “*amarga lembrança da repressão, mas, também lembrança de uma tentativa de governo dos trabalhadores, lembrança de que uma revolução social é possível.*”<sup>74</sup> 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, e são nessas datas que apareciam os desenhos no *Les Temps Nouveaux*.<sup>75</sup> Da mesma forma, o Cinema do Povo fez a festa de lançamento do filme também no mês de março.

**Imagens 24 e 25:** Cartaz de Maximilien Luce para divulgação do filme *A Comuna*



24. Esboço colorido do cartaz.



25. Versão final, consultada apenas em preto e branco.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> DARDEL, Aline. *Op. Cit.* p. 138.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 138.

<sup>76</sup> Dados da pintura do cartaz: *La Commune*. Maximilien Luce. s. d., huile sur toile, 124 x 87 cm.

As ilustrações do *Les Temps Nouveaux*, assim como os filmes do Cinema do Povo, 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, como tratamos no capítulo anterior, essa verdade viria sendo escondida pelo discurso cinematográfico vigente, a serviço dos capitalistas, políticos e religiosos. Da mesma forma que os desenhos, o objetivo dos filmes deve ser sempre o de demonstrar que a luta de classes era incontornável, que a luta organizada e solidária era a única solução diante do avanço desumano do capital.

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 joven 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.<sup>77</sup>

Ao final da análise dos três filmes existentes, 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. Os militantes buscaram realizar seus filmes tendo como base a narrativa do cinema anterior à montagem analítica clássica<sup>78</sup>, tal como a percebiam nos filmes da Gaumont e Pathé, porém, puderam construir pela experiência seus próprios repertórios de representações e soluções para o discurso fílmico. Essas soluções se assemelhavam às técnicas que aos poucos iam sendo reunidas

<sup>77</sup> GUERRA, Armand. *Op. Cit.* S/p.

<sup>78</sup> 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.



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, ou seja, poderiam ter criado de fato um novo estilo, mudando “o rumo e os métodos da produção francesa”, como diz Guerra.

Nesse sentido, o público em sua forma organizada, que teve no Cinema do Povo sua primeira ocorrência substancial, se destaca nessa experiência. Em termos processuais, este pode ser considerado um pressuposto às vanguardas da década de 1920, que às suas maneiras precisaram contar com algum grau de autonomia para se insurgirem em meio à narrativa clássica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento da tese procurou demonstrar que o percurso percorrido pelo movimento operário francês até a criação do Cinema do Povo não se deu de maneira fortuita. O intervalo que separa a primeira sessão paga dos irmãos Lumière no Grand Café – que coincide com a criação da CGT – e a exibição do primeiro filme do Cinema do Povo no dia dezoito de janeiro de 1914, contém a rearticulação dos movimentos sociais libertários em torno de novos repertórios de ação contra a III República, assim como a industrialização cinematográfica experimentada por uma classe trabalhadora como forma de entretenimento que se tornava hegemônica.

O clima de revolta entre os militantes com o tempo que o trabalhador gastava nos cinemas, e com o conteúdo dos filmes, pode ser identificado nas publicações dos jornais libertários, especialmente a partir do ano de 1913 em artigos de militantes como Marcel Martinet e Georges Yvetot, que já apontavam para a necessidade do uso do mesmo meio de propaganda a favor, e pelo trabalhador. Ao mesmo tempo, as projeções ambulantes e itinerantes da *Université Populaire*, de Émile Kress e, especialmente de militantes como Gustave Cauvin, principal experiência documentada, inauguraram o novo repertório de ação de propaganda pela imagem em movimento, que antecede e prepara o terreno para o Cinema do Povo, instituição que tinha por objetivo a institucionalização dessa nova estratégia de luta.

A relevância dada ao tema do cinema pôde ser percebida, também, diante do papel que o Cinema do Povo desempenhou na rede de movimentos sociais em Paris no período em que esteve ativo. Observando os dados da análise de rede realizada no segundo capítulo, notamos que, pela heterogeneidade das orientações políticas dos

militantes envolvidos, o grupo pôde desempenhar a função de interligação em um quadro ativo e relevante de mobilizações sociais que integraram as lutas operárias francesas. Ao mesmo tempo, a cooperativa acabou por afirmar na representação fílmica a sua própria contribuição ao repertório dos movimentos sociais nessa rede. Esse destaque do Cinema do Povo em meio aos movimentos sociais se deu, também, em um contexto de processo consolidado de institucionalização das organizações de esquerda e de refluxo do sindicalismo revolucionário, principal estratégia radical de luta do movimento operário até pelo menos 1910.

A expectativa em torno da criação de um novo mecanismo de conquista dos trabalhadores para a luta revolucionária foi depositada sobre os militantes envolvidos na cooperativa, eles mesmos sem muita, ou nenhuma, experiência com o cinema. Essa atenção dada ao Cinema do Povo pode ser percebida, também, observando-se pela análise de rede e pelas trajetórias dos militantes, o fato da ação do grupo ter sido acompanhada e estimulada pela imprensa de esquerda, bem como pelo suporte de importantes militantes que acompanhavam de perto as atividades, como Julien Descaves, Zéphryn Cammelinat, Sébastien Faure e Jean Grave. O mesmo estímulo foi dado, por exemplo, a Gustave Cauvin, cujas marchas eram acompanhadas de perto pelos jornais.

Ao mesmo tempo, a atuação de Yves Bidamant, ele mesmo um dos principais agentes do sindicalismo revolucionário até 1910 com a greve geral dos ferroviários, parece apontar para essa relação entre frustração e expectativa que acompanhava os anarquistas-comunistas no período. Bidamant, conforme paráfrase no relatório de polícia da festa de primeiro de novembro de 1913, reproduzida no primeiro capítulo, teria se “esforçado” em demonstrar que era o momento certo para opor-se aos outros cinemas com um cinema que serviria à propaganda revolucionária.

O destaque para essa construção de um novo repertório do movimento operário com o uso do cinema apontou, ainda, para um aspecto que julgamos importante nessa pesquisa, e que reforçamos nessas considerações finais: o cinema, mesmo tendo surgido em meio à exploração comercial do mercado de atrações e entretenimento urbano do final do século XIX, não firmou naturalmente sua fruição apenas nos moldes comerciais, nem centrada na especulação do filme. A historicidade do processo de domesticação do público para o espetáculo cinematográfico expõe a alternativa histórica a outro tipo de controle do cinema que não apenas o comercial.

Foi notável a expansão mundial e incontestável da sala de cinema comercial entre 1908 e 1914. No quarto capítulo procuramos demonstrar que essa expansão, ou industrialização do cinema, desenvolveu-se em lógica empresarial que buscava explorar ao máximo a reprodutibilidade do filme e a multiplicação do número de espectadores. Surgiu, daí, a primeira ideia de público moderno. O processo de formação desse público passou, ainda, pela naturalização do modo de representação do cinema clássico, com seus temas e formatos que instituíram a passividade nos indivíduos diante dos filmes.

Entretanto, a posição do movimento operário francês do começo do século XX diante do cinematógrafo demonstra que a criação desse modo de representação não foi sentida passivamente. A convivência social dos operários nos primeiros anos de existência do cinema apresentou outra forma de relação com a imagem em movimento, diversa da comercial, que se direcionou a domesticação e à pacificação dos indivíduos. A vivência dessa domesticação e dominação compunham elementos de uma *experiência* específica, reelaborada criticamente pelos discursos nas publicações de jornais, pela prática da apropriação dos filmes de forma itinerária como propaganda militante, apontando para o surgimento de uma cultura nova, por meio da apropriação de um novo modo de representação na forma de um cinema militante.

Esse processo, entretanto, não poderia ocorrer se não houvesse um repertório de representações artísticas disponíveis ao movimento operário no pré-guerra. Procuramos demonstrar, então, a partir da comparação entre os desenhos do jornal *Les Temps Nouveaux* e os filmes do Cinema do Povo, como o grupo trabalhou o repertório para a construção de uma representação fílmica própria. Observamos que, mesmo os militantes da cooperativa não tendo à sua disposição uma cultura cinematográfica técnica e estética própria, o movimento operário possuía uma cultura imagética que pode ter tido suas inflexões sobre a produção dos filmes do Cinema do Povo.

Ao final da análise dos três filmes no último capítulo, notamos que em pouco tempo de contato com o material fílmico, com os desafios narrativos do cinema, os militantes puderam construir seus próprios repertórios de representações e soluções para o discurso fílmico. Essas soluções apontavam para possíveis formas próprias de montagem e de encenação, que poderiam ter criado de fato um novo modo de representação fílmica próprio do movimento operário. Esse tipo de experiência só viria a ser possível novamente na década de 1920, com as vanguardas cinematográficas e o cinema desenvolvido pela Revolução Russa.

Antes de tudo, e ao final, o cinema apontou como possível instrumento de liberdade para a classe trabalhadora, tendo no movimento operário a agência dessa alternativa. Porém, a nova ferramenta de luta e identidade cultural esteve longe de ser plenamente apropriada no tempo do Cinema do Povo. O domínio do novo modo de representação escapou aos trabalhadores, mas, não sem deixar a influência da tentativa da sua conquista, como um vírus adormecido. Afinal, ainda que não sejam dominantes, o cinema alternativo, as exposições populares e os filmes que não se pautam pelo mercado para existirem, se tornaram elementos definitivos no mundo do cinema. O antídoto de que os militantes do Cinema do Povo falavam, e a necessidade de sua aplicação contra o veneno do cinema comercial, se tornou veneno no organismo inimigo.

**FONTES E BIBLIOGRAFIA****ARQUIVOS CONSULTADOS**

ARCHIVES DE LA PREFECTURE DE POLICE DE PARIS. Le Pré Saint-Gervais. França. Subsérie BA.

ARCHIVES GAUMONT-PATHE. Paris. França. (Consultável em <http://www.gaumontpathearchives.com/>)

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

BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE DE PARIS. Paris. França.

BIBLIOTHÈQUE MAITRON. Centre d'Histoire Sociale du XXème Siècle – Université Paris-1 – Pantheon la Sorbonne. Paris. França.

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

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

FÓRUM DES IMAGES. Paris. França.

INSTITUT CGT D'HISTOIRE SOCIALE. Montreuil. França.

INTERNET ARCHIVE. Estados Unidos. <https://archive.org/>

## SÍTIOS DE INTERNET

BIBLIOTHÈQUE PELLOUTIER. <http://www.pelloutier.net>

CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES. <http://www.cineclubes.org.br/>

MINISTÉRIO DA CULTURA NO BRASIL. <http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>

REVISTA CAIRN: [www.cairn.info](http://www.cairn.info)

LE MAITRON – Dictionnaire Biographique du Mouvement Ouvrier. Maitron-en-ligne. <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/>

OPEN EDITIONS BOOKS. <http://books.openedition.org/>

1895 – Revue de L'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma. <http://1895.revues.org/>

PERSÉE. <http://www.persee.fr/>

GALLICA. Bibliothèque Nationale de France. Paris. França. <http://gallica.bnf.fr/>

CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL. <http://www.ctav.gov.br/2010/03/08/cine-mais-cultura-fomenta-a-difusao-de-filmes-brasileiros/>

## BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

### Cinema do Povo

ALMBERG, Nina. *Les Caméras du Peuple. Cinéma et mouvement ouvrier à la Belle Époque*. Mémoire présenté pour le master de recherche. Mention: Histoire. Directrice de mémoire: Claire Andrieu. Institut d'Études Politiques de Paris (Sciences Po) – Ecole Doctorale. 2010-2011.

DESCAVES, Lucien. *Causerie de Lucien Descaves précédant la projection des Misères de l'Aiguille (avec Musidora), production de la coopérative du « Cinéma du Peuple »*. In: MOREL, Jean-Paul. « Lucien Descaves : pour le « Cinéma du Peuple » », 1895. *Mille huit cent quatre-vingtquinze* [En ligne], 64 | 2011. URL : <http://1895.revues.org/4394>.

GUERRA, Armand. *Algo sobre la cooperativa UCCE*. Popular Film, 28/03/1935. Disponível no site da CNT: [http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/armand\\_guerra.htm](http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/armand_guerra.htm) . S/p.

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

JARRY, Eric. *L'Aventure de la coopérative du cinéma du peuple*. Le Monde libertaire (Paris) 27 September 2001.

MACEDO, Felipe. *Cinéma du Peuple, le premier cinéclub*. The Cineclub's Review, (n.1). Editora Praxis, 2010. p.77-90. Disponível também em português no blog do autor: <http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2010/03/cinema-do-povo-o-primeiro-cineclub.html>

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. Hors série. Revue '1895', octobre, p. 100-107. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 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.

MOREL, Jean-Paul. « Lucien Descaves : pour le « Cinéma du Peuple » », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 14 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/4394>.



PERRON, Tangui. *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.

### **Cinema não Comercial e Cinema Militante**

ALMBERG, Nina; PERRON, Tangui. *La propagande par le film : les longues marches de Gustave Cauvin*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012. URL : <http://1895.revues.org/4457>.

AMANCIO, Tunico. *No subsolo do cinema: cineclubismo, emoção e ação*. Prefácio. In: CLAIR, Rose. *Cineclubismo – Memórias dos Anos de Chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária, 2008.

CAUVIN, Gustave. *Vers la Délivrance*. Ed. Le Travail. 1920.

DOYEN, Eugène-Louis. *Le Cinématographe et l'Enseignement de la Chirurgie*. In : *Revue Critique de Medecine et de Chirurgie*. p. 1. 15 Août 1899.

GARNER, Kenneth H. *Seeing is Knowing: The Educational Cinema Movement in France, 1910-1945*. Dissertation – Doctor of Philosophy (History). University of Michigan, 2012.

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.

LABORDERIE, Pascal. *Le Cinéma éducateur laïque*. Paris, l'Harmattan, 2015.

LEFEBVRE, Thierry. *Le cas étrange du Dr Doyen, 1859-1916*, *Archives* n° 29, février 1990.

\_\_\_\_\_. *Le Dr Doyen, un précurseur*. In : A. Martinet (dir.), *le Cinéma et la science*, Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 70-77.

\_\_\_\_\_. *La collection des films du Dr Doyen*. 1895, n° 17, décembre 1994, pp. 100-114.

\_\_\_\_\_. *La Chair et le celluloïd, le cinéma chirurgical du Docteur Doyen*. Brionne, Jean Doyen éditeur, 2004.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. *O Cineclubismo na América Latina: Idéias Sobre o Projeto Civilizador do Movimento Francês no Brasil e na Argentina*. In: CAPELATO, Maria Helena... [et al.]. *História e Cinema*. São Paulo, Alameda, 2007. Pp. 351-369.

PERRON, Tanguy. *Nous avons tant a voir ensemble: Cinema et mouvement social*. Ed. Vie Ouvriere. 2000.

\_\_\_\_\_. *A la recherche du cinéma ouvrier : périodisation, typologie, définition (en forme de propositions)*. In: *Le cinéma ouvrier en France*. Les Cahiers de la Cinémathèque. (cinémathèque de Perpignan), n° 71, décembre 2000. Disponible em: <http://www.peripherie.asso.fr/mouvement-ouvrier-et-cinema/la-recherche-du-cinema-ouvrier-periodisation-typologie-definition>. s/p.

\_\_\_\_\_. *“Le cinéma militant” – Les origines du cinéma militant (ou le cinéma militant et la mort)*. In: *Une encyclopédie du court métrage français*, Jacques Kermabon et Jacky Evrard (dir.), édition Yellow Now et Festival Côté Court, 2003. Disponible em: <http://www.peripherie.asso.fr/mouvement-ouvrier-et-cinema/le-cinema-militant>. s/p.

SEVILLA, Nathalie. *La ligue de l'enseignement et le cinéma éducatif dans l'entre-deux-guerres : à la croisée de l'associatif et du politique. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. 1/2015 (n° 75), p. 64-83. URL : [www.cairn.info/revue-1895-2015-1-page-64.htm](http://www.cairn.info/revue-1895-2015-1-page-64.htm). s/p.

VÉRONNEAU, Pierre. *Le Fascinateur et la Bonne Presse : des médias catholiques pour publics francophones*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008, consulté le 01 mai 2016. URL : <http://1895.revues.org/3282>

### **Mulheres nas representações artísticas e no movimento operário**

AGULHON, M. *Un usage de la femme au XIXe siècle : l'allégorie de la République*. In : Mythes et Représentation de la Femme au XIXe siècle, Romantisme. Paris, Champion, 1976.

\_\_\_\_\_. *Marianne, réflexions sur une histoire*. Annales historiques de la Révolution française, No. 289, Images et Symboles. 1992.

CHENUT, Helen. *Anti-Feminist Caricature In France: Politics, Satire And Public Opinion, 1890–1914*. Modern & Contemporary France. Vol. 20. Is. 4. 2012. Pp. 437-452.

RIOT-SARCEY, Michèle. *Les femmes et la gauche en France : entre discours émancipateurs et pratiques de domination*. In: BECKER, Jean-Jacques et al. Histoire des gauches en France. La Découverte, Poche/Sciences humaines et sociales. 2005. p. 362-378.

### **Análise de Redes Sociais**

BORGATTI, S.; MEHRA, A.; BRASS, D.; LABIANCA, G. *Network analysis in the social sciences*. Science. v. 323, 2009.

DEGENNE, Alain; FORSÉ, Michel. *Les réseaux sociaux; une analyse structurale en sociologie*. Paris, Armand Colin, 1994.

EMIRBAYER, Mustafa; GOODWIN, Jeff. *Network analysis, culture and the problem of agency*. American Journal of Sociology. V. 99, n. 6. 1994.

MARQUES, Eduardo Cesar. *Redes Sociais e Instituições na Construção do Estado e da Sua Permeabilidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 14, n° 41, outubro, 1999.

MARTELETO, Regina Maria. *Análise de redes sociais – aplicação nos estudos de transferência da informação*. Ci. Inf., Brasília, v. 30, n. 1, p. 71-81, jan./abr. 2001.

MCPHEARSON, M.; SMITH-LOVIN, L.; COOK, J. M. *Birds of a Feather: Homophily in Social Networks*. Annual Review of Sociology, Palo Alto, v. 27, p. 415-444, 2001.

NOOY, W; MRVAR, A.; BATAGELJ, V. *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*. Cambridge University Press, New York. 2005.

### **Cooperativismo**

CHATRIOT, Alain. *Les coopérateurs*. In : BECKER, Jean-Jacques et al., Histoire des gauches en France. La Découverte, « Poche/Sciences humaines et sociales », 2005. pp. 91-97.

FAIRBAIRN, Brett. *The Meaning of Rochdale: The Rochdale Pioneers and the Co-operative Principles*. Centre for the Study of Co-operatives, University of Saskatchewan. 1994.

GUESLIN, André. *La coopération: modèle original ou tentative d'adaptation?*. In : La Bellevilloise (1877-1939) – Une page de l'histoire de la coopération et du mouvement ouvrier français. Sous la direction de Jean-Jacques Meusy. 2001.

MEUSY, Jean-Jacques. *La Bellevilloise. Une page de l'histoire de la coopération et du mouvement ouvrier français* (sous la direction de Jean-Jacques Meusy). Grâne, Créaphis, 2001.

### **Arte na III República e no movimento operário**

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*. In: Études littéraires, vol. 40, n° 3, 2009, p. 101-114. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/039247ar> . DOI: 10.7202/039247ar .

DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle

en histoire de l'Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980.

HUTTON, John. *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin de Siècle France*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1994.

KLEIN, Anne. *Maximilien Luce (1858-1941) peintre et affichiste anarchiste*. In : L'art de la caricature [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2011 (généré le 11 octobre 2015). Disponible sur Internet: <<http://books.openedition.org/pupo/2219>>. ISBN : 9782821850873.

MANFREDONIA, Gaetano. *Art et Anarchisme – dans la France de la Belle Epoque (1880-1914)*. In : Art et Anarchie – actes du colloque « Les dix ans de Radio Libertaire ». Coéditions via Valeriano/La Vache folle. Paris, mai 1991.

\_\_\_\_\_. *De l'usage de la chanson politique : la production anarchiste d'avant 1914*. In: Cités, No. 19, Que dit la chanson ?. Paris, PUF. 2004.

PELLOUTIER, Fernand. *L'Art et la Révolte. Conférence prononcée le 30 mai 1896. Choix d'articles à thème littéraire. Le Musée du Travail*. Établie et annotée par Jean Pierre LECERCLE. Paris, Éditions Place d'armes. 2002.

PERRON, Tanguy. *Légende noire et icônes rouges (ou l'image des dockers au coeur de la guerre froide)*. In: Dockers de la Méditerranée à la Mer du Nord, Edisud, 1999. Consultado em: <http://www.peripherie.asso.fr/> . S/p.

PIGENET, Michel; ROBERT, Jean Louis. *Travailleurs, syndiqués et syndicats dans les dessins de La Voix du Peuple (1900-1914)*. Sociétés & Représentations 2000/2 (n° 10), p. 309-322. DOI 10.3917/sr.010.0309.

TILLIER, Bertrand. *La RépubliCature: la caricature politique en France (1870-1914)*. Paris, CNRS Éditions, 1997.

\_\_\_\_\_. *La mobilisation sociale des artistes (1880-1914)*. In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012.

### **Movimento Operário – Sindicalismo, Anarquismo, Movimentos Sociais na França**

AIGUEPERSE, Henri. *Cent ans de syndicalisme: le mouvement syndical en France de la Première Internationale à 1970*. Éditions Martinsart, 1977.

BANCE, Pierre. *Les fondateurs de la C.G.T. à l'épreuve du droit*. La Pensée sauvage, 1978.

BATALHA, Claudio H. M. *Vida associativa: por uma nova abordagem da história institucional nos estudos do movimento operário*. Revista Anos 90. Porto Alegre, n. 8, dez. 1997.

BERLANSTEIN, Lenard R. *Rethinking labor history*. Essays on discourse and class analysis. Illinois University. 1993.

\_\_\_\_\_. *The Working People of Paris (1871-1914)*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

BOUHEY, Vivien. *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*. Presses Universitaires de Rennes, 2008.

BOUVIER-AJAM, Maurice. *Histoire du travail en France depuis la Révolution*. Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1969.

BRECY, Robert. *Le Mouvement Syndical en France (1871-1921): Essai Bibliographique*. Mouton. 1963.

BRON, Jean. *Histoire du Mouvement Ouvrier Français. Tome II. La Contestation du capitalisme par les travailleurs organisés (1884-1950)*. Paris, Les Éditions Ouvrières. 1970.

CANDAR, Gilles. *La gauche en République (1871-1899)*. In: BECKER, Jean-Jacques, et al. *Histoire des gauches en France*. Vol. 1. La Découverte « Poche/Sciences humaines et sociales », 2005. p. 113-131.

CHARLES, Jean. *Les débuts du mouvement syndical à Besançon: La fédération ouvrière (1891 - 1914)*. Paris. 1962.

CHEVANDIER, Christian. *Cheminots en grève ou la construction d'une identité (1848-2001)*. Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

CHUECA, Miguel. *Une conférence de Paul Delesalle*. À contretemps – Bulletin bibliographique. N. 37, mai 2010. s/p.

DAVRANCHE, Guillaume. *Trop Jeunes pour mourir – Ouvriers et révolutionnaires face à la guerre (1909-1914)*. L'Insomniaque, Montreuil et Libertalia, Paris. 2014.

DEREYMEZ, Jean-William. *Naissance du syndicalisme*. In: BECKER, Jean-Jacques, et al. *Histoire des gauches en France*. Vol. 1. La Découverte « Poche/Sciences humaines et sociales », 2005, p. 463-487.

DEWERPE, Alain. *Le monde du travail en France , 1800-1950*. A. Colin, Cursus, 1989.

DREYFUS, Michel. *Histoire de la C.G.T. Cent ans de syndicalisme en France*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.

GÁCON, Stéphane. *La République briseuse de grèves et l'amnistie (1905-1914). Une tentative de régulation politique du conflit social en France*. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 2015/1 (N° 125). Varia. Éditeur : Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.). 2015. pp : 17-31.

GARRIGUES, Jean. *Le Boulangisme*. PUF, coll. « Que-sais-je ? », Paris. 1992.

\_\_\_\_\_. *Le boulangisme comme mouvement social, ou les ambiguïtés d'un social-populisme*. In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012.

GERVASONI, Marco. *L'invention du syndicalisme révolutionnaire en France (1903-1907)*. Mil neuf cent. *Revue d'histoire intellectuelle* 2006/1 (n° 24), p. 57-71.

GRAVE, Jean. *La Société mourante ou l'anarchie*. Tresse & Stock Éditeurs. Paris. 1893.

GRIBAUDI, Maurizio. *Itinéraires ouvriers – Espaces et groupes sociaux à Turin au début du XXe siècle*. Paris: Éd. de l'EHESS, 1987.

HARDEN-CHENUT, Helen. *Made in Troyes : Genre et classe dans la bonneterie française*. In : *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 114-3 | 2007, mis en ligne le 30 septembre 2009. Consulté le 30 septembre 2015. URL : <http://abpo.revues.org/432> .

HARMEL, Claude. *Naissance de La Cgt: Le Congrès de Limoges, Septième Congrès National Corporatif, 23-28 Septembre 1895*. 1995.

JOUHAUX, Léon. *Le syndicalisme et la C.G.T.* Editions de la Sirène, 1920.

JULLIARD, Jacques. *Fernand Pelloutier et les origines du syndicalisme d'action directe*. Paris, 1971.

\_\_\_\_\_. *La charte d'Amiens, cent ans après. Texte, contexte, Interprétations*. Mil neuf cent. *Revue d'histoire intellectuelle* 2006/1 (n° 24), p. 5-40.

KRIEGEL, Annie et BECKER, Jean-Jacques. *1914 la guerre et le mouvement ouvrier français*. Armand Colin. 1964.

LEFRANC, Georges. *Le mouvement socialiste sous la Troisième République (1875-1940)*. Paris, Payot. 1963.

LEQUIN, Yves. *Les ouvriers de la région lyonnaise (1848-1914)*. Presses universitaires de Lyon. 1977.

LEYRET, Henry. *En plein faubourg (mœurs ouvrières)*. Nabu Press, 2010.

LIGOU, Daniel. *Histoire Du Socialisme En France (1871-1961)*. 1962.

LINDENBERG, Daniel. *Le mythe de la charte d'Amiens*. Mil neuf cent. *Revue d'histoire intellectuelle* 2006/1 (n° 24), p. 41-55.

MAITRON, Jean. *Les Archives de Pierre Monatte* (en collaboration avec Colette Chambelland), préface de E. Labrousse, Maspero, 1968.



\_\_\_\_\_. *Le mouvement anarchiste en France*. Tomo I: Des origines a 1914. Paris, Gallimard, 1975.

\_\_\_\_\_. *Le Syndicalisme révolutionnaire, Paul Delesalle*. Préface d'É. Dolléans, Éditions ouvrières, 1952. Nouvelle Edition: Fayard, 1985.

\_\_\_\_\_. *Paul Delesalle – Un anarchiste de la belle époque*. Librairie Arthème Fayard. 1985.

MANSFELD, Malcolm (Dir); SALAIS, Robert (Dir); WHITESIDE, Noel (Dir). *Aux sources du chômage 1880-1914 , Une comparaison interdisciplinaire entre la France et la Grande-Bretagne*. Ed Belin. 1994.

MCADAM, Doug; TARROW Sidney; TILLY, Charles: *Para mapear o Confronto Político*. In: Dossiê De Volta aos Movimentos Sociais. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, São Paulo, 76. pp. 11-48, 2009.

MERCIER, Lucien. *Les Universités Populaires: 1899-1914 Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle* Préface de Madeleine Rebérioux. Paris, Collection Mouvement Social, Les Éditions Ouvrières. 1986.

NOIRIEL, Gérard. *Les ouvriers dans la société française – XIX-XX siècles*. Seuil, Coll. Points-Histoire, 1993.

PAWLOWSKI, Auguste. *La Confédération générale du travail: ses origines, son organisation, ses tendances, ses moyens d'action et son avenir*. F. Alcan, 1910.

PELLOUTIER, Fernand. *Histoire des Bourses du travail : origine, institutions, avenir*. Ouvrage posthume de Fernand Pelloutier; préf. par Georges Sorel ; [Notice biographique sur Fernand Pelloutier] par Victor Dave. 1921.

PERROT, Michele. *Le problème des sources pour l'étude du militant ouvrier au XIXe siècle*. In: Le Mouvement social, No. 33/34, Le militant ouvrier français dans la seconde moitié du XIXe siècle. 1961. pp. 21-34.

\_\_\_\_\_. *Grèves, grévistes et conjoncture. Vieux problème, travaux neufs.* In : Le Mouvement social. Production Industrielle, Salaires, Réactions et Représentations Ouvrières. Num. 63. 1968.

\_\_\_\_\_. *Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros.* Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988.

\_\_\_\_\_. *Les ouvriers en grève. France 1871-1890.* Tome 1-3. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. 2001.

\_\_\_\_\_. *Mélancolie ouvrière.* Paris, Grasset. 2012.

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

PIGENET, Michel. *Les ouvriers du Cher (fin XVIIIe siècle-1914). Travail, espace et conscience sociale.* Paris, Ed. de l'ICGTHS, 1990.

\_\_\_\_\_. *L'adieu aux barricades. Du Blanquisme au Vaillantisme (décennies 1880 et 1890).* In : CORBIN, Alain e MAYEUR, Jean-Marie (dir.). *La Barricade.* Col. Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles. Paris, Publications de la Sorbonne. 1997.

\_\_\_\_\_. *Les dockers. Retour sur le long processus de construction d'une identité collective en France, XIXe-XXe siècles.* Genèses 2001/1 (N° 42), p. 5-25.

\_\_\_\_\_. *Action directe et grève générale.* In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours.* Paris, La Découverte, 2012. 283-293.

PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle. *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours,* Paris, La Découverte, 2012.

PILOT, J.; BRUHAT, M. *Esquisse D'Une Histoire De La CGT.* Confédération Générale du Travail. 1967.

RADELET, Michel. *Mutualisme et syndicalisme. Ruptures et convergences de l'Ancien Régime à nos jours.* PUF, Paris. 1991; e DREYFUS, Michel. *Histoire de la C.G.T. Cent ans de syndicalisme en France.* Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.

RATER-GARCETTE, Christine. *La Professionnalisation du Travail Social: Action sociale, syndicalisme, formation (1880-1920)*. L'Harmattan. 1996.

STEINER, Anne. *1910: Jules Durand, Charbonnier et Martyr*. In: Journal Article 11, n. 14. 21/03/2014.

TILLY, C. *From Mobilization to Revolution*. New York, Random House. 1978.

\_\_\_\_\_. *Social movements and national politics*. In: Bright C., Harding S. (dir.), *Statemaking and Social Movements*, University of Michigan Press, Ann Arbor. 1984.

TILLY C., TARROW S. *Politique (s) du conflit. De la grève à la révolution*. Presses de Sciences Po, Paris. 2008.

TILLY C., TILLY L., TILLY R. *The Rebellious Century, 1830-1930*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts. 1975.

TILLY, Charles; WOOD, Lesley j. *Los Movimientos Sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona, Crítica, 2010.

WILLARD, Claude; GUESDE, Jules (pseud.). *Le Mouvement Socialiste en France, 1893-1905*. Les Guesdistes. 1965.

### **Primeiro Cinema e Cinema em Geral**

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

\_\_\_\_\_. *Pathé-Frères*. In: "Encyclopedia of Early Cinema". Edited by Richard Abel. Ed.: Routledge. London and New York, 2005.

BALAZS, Béla. *Theory Of The Film (Character And Growth Of A New Art)*. London, Dennis Dobson Ltd, 1931.

BANDA, Daniel; MOURE, José. *Le cinema: naissance d'un art – 1895-1920*. Éditions Flammarion, Paris, 2008.

BENGHOZI, Pierre-Jean. *Economie et Histoire*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997.

BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997.

BORDWELL, David. *Figuras Traçadas Na Luz: A encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, Papirus, 2009.

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.

BUENO, Newton P.; PANDOLFI, Fernanda C. *Análise de redes sociais em História: noções básicas e sugestões de aplicação*. In: Anais do XIX Encontro Regional de História: Profissão Historiador: Formação e Mercado de Trabalho. Juiz de Fora, 28 a 31 de julho de 2014.

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

CATELLI, Rosana Elisa. *O cinema educativo nos anos de 1920 E 1930: algumas tendências presentes na bibliografia contemporânea*. Revista Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 12, p. 1-15, janeiro/junho 2005.

CAZALS, Patrick. *Musidora, la dixième muse*. Paris, Éditions Henri Veyrier, 1978.

COISSAC, G.-Michel. *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*. Préface de J.-L. Breton. Paris, Editions du Cinéopse. 1925.

COSTA, F. C. *Primeiro Cinema*. In: História do Cinema Mundial. Fernando Mascarello (Org.), Campinas, SP: Papirus, 2006. pp. 17-52.

DUREAU, Georges. *Le cinématographe indicateur*. In: Ciné-Journal, Paris, 29 avril 1911. <https://archive.org/details/cinejanma04gdur> (Última consulta: 13-07-2014)

FIHMAN, Guy. *La stratégie Lumière: l'invention du cinema comme marche*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997.

FREIRE, Marcius. *Sombras Esculpindo o Passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história*. In: *Fragmentos de Cultura*, v.16, n.9/10, set-out/2006. p. 705-719.

GIRAUDET, Françoise. *Musidora: un certain regard*. Rennes, F. Giraudet, 2012.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne e VANOYE, Francis. *Précis d'Analyse Filmique*. 3e Édition. Paris, Armand Colin, 2012.

GUNNING, Tom. *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In]Credulous Spectator*. In: *Viewing Positions*, Linda Williams (ed.). New Brunswick, Rutgers, 1995.

HERBERT, Stephen. *Dioramas and Panoramas*. In: "Encyclopedia of Early Cinema". Edited by Richard Abel. Ed.: Routledge. London and New York, 2005.

HERZOG, Charlotte. *The Movie Palace and the Theatrical Sources of its Architectural Style*. In: HARK, Ina Rae (org.). "Exhibition, the Film Reader". Routledge: Londres, 2002.

JOURNOT, M.-T. *Vocabulário de Cinema*. Lisboa, Edições 70. 2005.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michael. *Lendo as imagens do cinema*. Editora Senac, São Paulo. 2009.

JÚNIOR, Francisco C. F. S. *Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas de relação cinema-história*. In: *Domínios da Imagem*. Londrina, ano 2, n. 3, pp. 65-78. 2008.

LACASSIN, Francis. *Musidora*. *Anthologie du cinéma* n° 59, Paris, novembre 1970. 'Supplément à l'Avant Scène du cinéma' n°108, 1970.

LEVENTOPOULOS, Mélisande. *Constellations cinématographiques catholiques. Les entreprises confessionnelles du film au premier XXe siècle*. *Entreprises et histoire*. 2015/4 (n° 81).

LEVINE, Alison J. Murray. *Framing the Nation - Documentary Film in Interwar France*. Ed. Continuum, 2010.

MAUERHOFER, Hugo. *A Psicologia da Experiência Cinematográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MENOTTI, Gabriel. *Arquitetura da Espectação: A construção histórica da Situação Cinema nos espaços de exibição cinematográfica*. In: ENNE, Ana Lúcia. (Coord.). *Ciberlegenda*. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Ano 9, n. 18, julho/2007. Disponível em [http://www.uff.br/ciberlegenda/artigo2\\_julho2007.html](http://www.uff.br/ciberlegenda/artigo2_julho2007.html) (última consulta em 10-07/2014).

MEUSY, Jean-Jacques. *Paris-Palaces – ou le temps des cinemas (1894-1914)*. CNRS ÉDITIONS, Paris, 2002.

MEUSY; STRAUS. *L'argent du Cinématographe Lumière*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997.

MORETTIN, Eduardo V. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. In: CAPELATO, Maria Helena... [et al.]. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 1 ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. pp. 39-64.

MUSSER, Charles. *L'industrie Du cinema em France et aux États Unis entre 1900 et 1920: l'évolution Du mode de production*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997. pp. 63-80.

ORY, Pascal. *Preface*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997.

QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em Película: a relação cinema-história e a transformação do paradigma historiográfico*. Tese de doutorado. Orientador: Cesar Augusto Barcellos Guazzelli. UFRGS. 2015.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – Das origens a nossos dias*. Volumes 1 e 2. Livraria Martins Editora, São Paulo: 1963.

SCHWARTZ, Vanessa R. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século*. In: O cinema e a invenção da vida moderna. Org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001. pp. 411-440.

VIGNAUX, Valérie. *Contribution à une histoire de l'emploi du cinéma dans l'enseignement de la chirurgie*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 44, 2004.

\_\_\_\_\_. *Thierry Lefebvre, La chair et le celluloid, le cinéma chirurgical du docteur Doyen*, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 07 mai 2016. URL : <http://1895.revues.org/2052>.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema* São Paulo: Editora Perspectiva. 1978.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2005.

YOUNG, Paul. *Telling Descriptions: Frank Norris's Kinetoscopic Naturalism and the Future of the Novel, 1899*. *Modernism / modernity*. Volume fourteen, number four, pp 645–668. The Johns Hopkins University Press 2007.

### **Referências Bibliográficas – Geral**

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALONSO, Angela. *As Teorias dos Movimentos Sociais: um balanço do debate*. In: Lua Nova. n. 76. São Paulo: CEDEC. 2009. pp. 49-86.

ANDERSON, Perry. *A Crise da Crise do Marxismo*. Brasiliense. São Paulo, 1984.

ASSELAIN, Jean-Charles. *Histoire économique de la France. Du XVIIIe siècle à nos jours. I. De l'Ancien Régime à la Première Guerre mondiale*. Éditions du Seuil, 1984.

AVENEL, Henri. *Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours*. Paris, Ernest Flammarion Éditeur. 1900.

BAKER, Keith Michael. *Condorcet*. In: Dictionnaire critique de la Révolution française. dir. François Furet et Mona Ozouf. Paris, 1988.

BECKER, Jean-Jacques. *1914. Comment les Français sont entrés dans la guerre*. FNSP, 1977.

BELTRAN, A.; GRISET, P. *La Croissance économique de la France 1815-1914*. A. Colin, Cursus, 1988.

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. pp. 165-196.

BOURDIEU, Pierre: *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 7ª ed – Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2004.

CASTELAIN, J-P. *Manière de vivre, manière de boire. Alcool et sociabilité sur le port*. Imago, 1989.

CORBIN, Alain. *Préface*. In: CORBIN, Alain. et al. (éd.). Les usages politiques des fêtes aux XIXe - XXe siècles, Paris, Publications de la Sorbonne. 1994.

CREPIN Annie. *Défendre la France : les Français, la guerre et le service militaire, de la guerre de Sept Ans à Verdun*. Rennes, Presses Universitaire. 2005.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologia dos Públicos*. Tradução de Felisbela Lopes. Porto Editora, LDA. 2006.

FERRERAS, Norberto. *Culturalismo e experiência: leitura dos debates em torno da obra de e.p. Thompson*. Revista Diálogos, Maringá, v.3, n. 3, p. 309-322. 1999.



FILLIEULE, Olivier. *Tombeau pour Charles Tilly. Répertoires, performances et stratégies d'action*. In: AGRIKOLIANSKY, Éric. et al. Penser les mouvements sociaux. La Découverte « Recherches ». 2010. pp. 77-99.

GILLES, Feyel. *Presse et publicité en France (XVIIIe et XIXe siècles)*. Revue historique 4/2003 (n° 628), p. 837-868. URL : [www.cairn.info/revue-historique-2003-4-page-837.htm](http://www.cairn.info/revue-historique-2003-4-page-837.htm). DOI : 10.3917/rhis.034.0837 .

ISAMBERT, François-André. *Religion et science de l'histoire chez Buchez (1796-1865)*. In: Archives des sciences sociales des religions, vol. 20, n° 1, 1965. pp. 45-61. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/assr\\_0003-9659\\_1965\\_num\\_20\\_1\\_1785](http://www.persee.fr/doc/assr_0003-9659_1965_num_20_1_1785) .

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.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia Sistemática. Uma Introdução ao Estudo da Sociologia*. Tradução de Marialice Mencarini Foracchi. Livraria Pioneira Editora: São Paulo. 1962.

MATTOS, Hebe. *História e movimentos sociais*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. Novos Domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. pp. 95-111.

MAYEUR, Jean-Marie. *La vie politique sous la Troisième République (1870-1940)*. Paris, Éditions du Seuil. 1984.

NORRIS, Frank. *McTeague – A Story of San Francisco*. New York, Double Day & Company, 1904.

NOURRISSON, Didier. *Alcoolisme et antialcoolisme en France sous la Troisième République*. Documentation française, 1988.

OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire. 1789-1799*. Paris, Gallimard. 1976.

\_\_\_\_\_. *Jules Ferry. La liberté et la tradition*. Gallimard, 2014.

PROST, Antoine. *Si nous vivions en 1913*. Editions Grasset & Fasquelle et Radio France. 2014.

RANNEY, H. M. *Account of the Terrific and Fatal Riot at the New-York Astor Place Opera House, On the night of May 10th, 1849*. New-York: Published by H. M. RANNEY. 1849.

REBÉRIOUX, Madeleine. *La République radical? 1898-1894*. Éditions du Seuil, 1975.

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.

SANSON, Rosemonde. *Les 14 juillet: fête et conscience nationale. 1789-1975*. Paris, Flammarion. 1976.

STERNHELL, Zeev *La droite révolutionnaire (1885-1914). Les origines françaises du fascisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1978 ; Gallimard, « Folio Histoire », 1998.

TARTAKOWSKY, Danielle. *Ordre et souveraineté*. In: *Le Mouvement Social*, n° 179, avril-juin 1997. Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières. 1997.

THOMPSON, E. P. *The moral economy of the english crowd. Past and Present*, n° 50. 1971. Pp. 76-136.

\_\_\_\_\_. *A Miséria da Teoria – ou um planetário de erros. Uma crítica pensamerto de Althusser*. Tradução de Waltensir Dutra. Zahar Editores. Rio de Janeiro: 1981.

VERLEY, p. *Nouvelle histoire économique de la France contemporaine, T2 Industrialisaton, 1830-1914*. Etude. 2003.