



***As misérias da agulha***  
**do Cinema do Povo:**  
**um filme feminista no**  
**primeiro cinema**

The miseries of the needle  
*of the cooperative Cinéma*  
*du Peuple: a feminist*  
*movie in the early cinema*<sup>1</sup>



Luiz Felipe Cezar Mundim<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Este artigo foi apresentado em uma versão reduzida e preliminar, em inglês, nos anais do 11th Seminar on the Origins and History of Cinema – Presences and Representations of Women in the Early Years of Cinema 1895-1920 ocorrido em Girona, Espanha, em maio de 2017.

<sup>2</sup> Pós-doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: luizmundim@gmail.com

**Resumo:** o artigo pretende analisar o primeiro filme produzido pelo Cinema do Povo na França, em janeiro de 1914, intitulado *Les misères de l'aiguille* (As misérias da agulha). O filme foi francamente orientado para mostrar os problemas das mulheres urbanas na classe trabalhadora francesa. A análise fílmica nos revelou não apenas um modo totalmente diferente de mostrar as mulheres, com motivação feminista, mas também, uma nova representação da mulher, mesmo pelo movimento operário do início do século XX na França, como podemos ver comparando caricaturas, desenhos e imagens produzidos pela imprensa e artistas militantes.

**Palavras-chave:** primeiro cinema; cinema do povo; feminismo.

**Abstract:** this article aims to analyze the first film produced by *Cinéma du Peuple* in France, in January 1914, entitled *Les Misères de l'Aiguille* (Miseries of the Needle). The film was frankly oriented to show the problems of the urban women in French working-class. The film analysis revealed us not only a whole different way of showing women with a feminist motivation, but also a new representation of the female, even by the working-class movement in the early 20th century in France, as we can see by comparing caricatures, draws and pictures produced by militant press and artists.

**Keywords:** early cinema; *cinéma du peuple*; feminism.

A cooperativa *Cinéma du Peuple* (Cinema do Povo), tendo surgido em uma franca aproximação dos militantes franceses com o cinema que ocorria desde 1909, quando o processo de 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<sup>3</sup>. Por meio de uma análise baseada na ideia de representação artística do movimento operário, este artigo tem por interesse propor uma interpretação da constituição fílmica da cooperativa. Para tanto, a abordagem do tema da arte na militância, em um recorte da construção das representações imagéticas do movimento operário desde o advento da III República, serviu como fundamento para homologias entre os filmes do Cinema do Povo e os desenhos produzidos pela imprensa militante.

Os filmes da cooperativa encontrados até hoje foram *Les misères de l'aiguille* (*As misérias da agulha*, 1914), de Raphaël Clamour, primeiro filme produzido; *Le vieux docker* (*O velho estivador*, 1914), de Armand Guerra; e *La Commune* (*A Comuna*, 1914), de Armand Guerra, último e mais conhecido entre os três<sup>4</sup>. O primeiro filme, *As misérias da agulha* (doravante, *As misérias*), e os desenhos de artistas como Maximilien Luce, Delannoy, Bernard Naudin e Georges Bradberry, produzidos para o jornal *Les Temps Nouveaux* – administrado pelo militante anarquista Jean Grave –, correspondem às principais fontes deste artigo<sup>5</sup>. A opção pelo *Les Temps Nouveaux* se justifica pelo fato de que, além de reunir esses artistas, que desempenhavam papel relevante no debate sobre a pintura e que contribuía com os demais jornais libertários que usavam ilustrações, esse jornal trazia em seus desenhos os aspectos temáticos e estéticos que mais se aproximavam da representação fílmica apresentada pelo 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 trezentos números diferentes, soma iconográfica única na imprensa anarquista (DARDEL, 1980, p. 2). O destaque que

<sup>3</sup> A pesquisa que deu origem a este artigo procurou demonstrar que o público, por intermédio da experiência do Cinema do Povo, não é de forma natural e irrevogável prisioneiro dos filmes comerciais e dos interesses dos distribuidores. O Cinema do Povo pode ser observado como a primeira organização plena de público, pois envolveu o domínio do tripé cinematográfico: produção, distribuição e exibição de filmes, tudo em um circuito não comercial e voltado para a militância revolucionária (MUNDIM, 2016).

<sup>4</sup> Quanto aos demais filmes, nunca encontrados, são os seguintes: *Les obsèques du citoyen Francis de Pressensé* (*As exéquias do cidadão Francis de Pressensé*, 1914); *Victime des exploités* (*Vítima dos exploradores*, 1914); e *L'hiver! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres! (O inverno! Prazer dos ricos! Sofrimento dos pobres!)*, 1914). Ver: *La Bataille Syndicaliste. (Le Cinéma du Peuple)*, 23 fevereiro de 1914.

<sup>5</sup> O filme pode ser encontrado online: <http://bit.ly/2V9c3f9>.

faremos para este artigo, com a análise do filme *As misérias*, é a incidência de uma nova representação da mulher pelo movimento operário do início do século XX, como poderemos ver comparando sequências e cenas a caricaturas, desenhos e imagens publicadas no semanário *Les Temps Nouveaux*. O filme foi, conforme pudemos observar, possivelmente um dos primeiros no mundo com intenção declarada de uma representação dos temas do feminismo ativista da sua época.

O Cinema do Povo idealizou e produziu *As misérias* em cerca de dois meses, apesar das dificuldades inerentes ao empreendimento, e ao clima de descrédito que o grupo vivia diante de outras organizações. A partir de um relatório policial do dia 19 de janeiro de 1914, podemos conhecer alguns dos detalhes da festa de lançamento do filme, ocorrida no dia anterior<sup>6</sup>. Nele, identificamos a organização do evento pela sequência de atrações descrita, com cantores, discursos e projeções cinematográficas. Interessante notar que são várias as atrações, e que a projeção de *As misérias*, por si só, não corresponde a uma atividade de exibição do Cinema do Povo.

A festa do Cinema do Povo seguia a tradição da festa popular revolucionária, porém, em um formato recriado nos últimos vinte anos como resposta à república. Realizada na *société savante*, ela começou às 21h e terminou às 00h30, tendo contado com a presença de cerca de quinhentas 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>7</sup>.

Conforme o relato policial, durante a primeira parte da festa foram apresentadas canções pelos compositores Pierre Alin, Broka, Anne Dercy, Xavier Privas e Francine Lorée Privas, com músicas de temas populares e da militância. Os cantores alternavam-se 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

<sup>6</sup> Cf.: Archives Nationales de France, série AN F713347. Relatório de 19 de janeiro de 1914. As atividades do Cinema do Povo foram vigiadas de perto, seja por agentes policiais nas festas, seja por agentes infiltrados nas reuniões.

<sup>7</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 (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, 2014, p. 31-34.

esse relatório policial e por um comentário no jornal *Le Libertaire* do dia 24 de janeiro de 1914 sobre as dificuldades técnicas da projeção, feito por um espectador que esteve presente na festa. Recentemente, Jean-Paul Morel encontrou o texto completo da fala de Descaves, e publicou-o integralmente na revista *1895* em 2011. No documento podemos verificar a ficha completa do filme:

### As Misérias da Agulha<sup>8</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 roteiro e a realização foram feitos por Raphaël Clamour (1885-1943), um conhecido artista do teatro e frequentador do meio militante. Clamour, que trabalhava com a também atriz Jeanne Roques (1889-1957), convidou-a para participar do filme. Jeanne Roques já fazia sucesso no cenário teatral e em cabarés, como o *Bouffes Parisiens*, sob o nome artístico Musidora, e assumiu o papel principal da personagem Louise no filme, uma costureira de loja de roupas em Paris<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> O documento vem assim descrito: 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. Ver Morel (2011).

<sup>9</sup> Sobre a trajetória da atriz, uma das mais celebradas do cinema mudo, pois viria a se destacar na série Irma Vep de Louis Feuillade, ver Lacassin (1970) e Cazals (1978).

Após a fala de Descaves, que fechou a primeira parte da festa, e um entreato de cinco minutos, veio a exibição de *As misérias*. O agente policial informa, nesse momento do relato, que estavam vendendo, também, o “histórico do filme” durante a festa<sup>10</sup>. Trata-se, provavelmente, de um breve texto, também escrito por Lucien Descaves e disponibilizado na publicação de Morel:

#### **As Misérias da Agulha**

*Grande drama social, editado pelo “Cinema do Povo”*

O “*Cinema do Povo*” quis, na sua estreia, apresentar ao público um drama social que interessa à 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 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 todas as ações sociais.

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 *As Misérias da Agulha*. (MOREL, 2011).

<sup>10</sup> Archives Nationales de France, série AN F713347. Relatório de 19 de janeiro de 1914.

Lucien Descaves havia sido vice-presidente da *Ligue française pour le droit des femmes* (Liga francesa pelo direito das mulheres)<sup>11</sup>. A escolha em inaugurar a série de filmes da cooperativa sobre as diversas categorias de trabalho com a figura da mulher costureira sob o nome de Louise, em homenagem à Louise Michel, a heroína da Comuna de Paris, também chama à atenção. Havia uma pauta claramente feminista no Cinema do Povo, além do tema das categorias de trabalho e da homenagem aos *mortos heroicos*. Pouco abordada na documentação, a presença de duas mulheres no grupo, Henriette Tilly, presidente do *Comité Feminin*<sup>12</sup>, e Jeanne Morand, anarquista individualista, contribuiu para a definição da pauta das mulheres como tema dos filmes.

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. Ainda assim, esse restante de 225 metros totaliza 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 precariedade técnica em comparação aos filmes comerciais do período, que imaginamos ser própria das possibilidades da cooperativa. Para ir além dessa sensação do primeiro contato, perguntamo-nos: como o diretor deve ter pensado a realização das cenas e sequências? De que forma as ideias feministas permeiam o filme? E, ainda, onde estão as referências à tradição de representação artística do movimento operário durante o filme, algo que não se apresenta aparente. Faremos uma breve incursão analítica pelo filme com a intenção de resolver tais questões<sup>13</sup>.

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, 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, lemos o anúncio “*Contrata-se uma aprendiz, ganho imediato*” e temos a informação de que

<sup>11</sup> A organização foi fundada em 1870 por Maria Deraimes e Léon Richer, e teve Victor Hugo como presidente de honra quando a Liga foi refundada em 1882, após desentendimento entre Derasimes e Richer acerca da luta sufragista. Richer resistira à pauta por considerar o voto das mulheres um risco aos ideais republicanos e democráticos, por supostamente representar a chance do domínio do catolicismo francês pelas eleições. O caso da Liga francesa é emblemático na denúncia da marca da tentativa de homens em capitanear o movimento feminista organizado no século XIX. Em obra de 1921, referência na história da Liga, em comemoração aos seus 50 anos, o grande homenageado é Léon Richer. Cf. Viviani (1921).

<sup>12</sup> O grupo surgiu em 1912 e não havia sido criado como uma organização propriamente feminista, vertente que se aproximou de forma mais contundente na segunda metade de 1913, quando o “caso Emma Couriau” tomou grandes proporções na CGT, como veremos mais adiante. Ver, por exemplo, Les Archives Nationales (AN) F713054. Relatório de polícia de 5 de novembro de 1913.

<sup>13</sup> Para a base metodológica sobre o instrumento da análise fílmica ver, por exemplo: Goliot-Lété; Vanoye (2012); e Jullier; Marie (2009).

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, mas é convencida pela companheira. Na loja, a dona 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. 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 heroína como aprendiz de costureira.

Nessa primeira sequência já notamos uma opção por uma abordagem mais direta ao tema, sem proposição de simbolismos formais. Tal estratégia não deve ser vista com descrédito, mas antes compreendida pela afirmação de uma representação da luta adotada pelos militantes do Cinema do Povo. Notamos, ainda, que as mulheres serão não apenas o tema, mas também a representação central do filme.

### Cenas iniciais de *As misérias da agulha*



Figura 1: Amiga de Louise (provavelmente a personagem Laure) para Louise diante da loja.



Figura 2: Louise parece resistir à oferta de emprego anunciada pela loja.



Figura 3: No interior da loja, a dona mostra vestido para clientes burgueses.



Figura 4: Em seguida, aceita Louise como aprendiz.

Fonte: *Les misères de l'aiguille* (*As misérias da agulha*) (1914)

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. 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, consola e brinca com as crianças. A imagem que temos dela é bastante tradicional e, não fosse pelos interiores modestos das casas onde são representadas, elas poderiam ser qualquer mulher de outra classe<sup>14</sup>.

### Representações de mulheres no jornal *Les Temps Nouveaux*



Figura 5: *Diga-lhes que não matem os papais nas greves*. Georges Bradberry.

Fonte: *Les Temps Nouveaux – Supplément littéraire*, 5 mai. 1906



Figura 6: Sem título (uma mãe e duas crianças). Charles Angrand.

Fonte: *Les Temps Nouveaux*, 27 jun. 1914

<sup>14</sup> Para esses aspectos da representação feminina nas artes, ver: Dardel, 1980, p. 133; Agulhon, 1976; Chenut, 2012, p. 437-452; Riot-Sarcey, 2005, p. 362-378.

Em um dos desenhos mais representativos dessa perspectiva, “Diga-lhes que não matem os papais nas greves” (Figura 5), de autoria de Georges Bradberry, publicado em 1906 no *Les Temps Nouveaux*, praticamente todos os elementos dessa tradição em reservar às mulheres o espaço doméstico e maternal, sempre na retaguarda das lutas, configuram-se por completo. Diante da brincadeira inocente da criança com seus soldados de chumbo, o clima de violência vivido pelos trabalhadores franceses nos anos 1905-1907 é evocado: após numerosas greves sangrentas, o exército é culpado por estar ao lado do capitalismo contra os operários em greve. O papel da mulher operária é o da mãe que fica em casa cuidando dos filhos, preocupada com o retorno do homem, enquanto o marido é quem faz a greve.

Outro desenho no *Les Temps Nouveaux*, de 1914 (Figura 6), do artista neoimpressionista Charles Angrand, discípulo de Seurat, expressa essa exemplificação tradicional da representação das mulheres na militância do começo do século XX na França. O desenho, contemporâneo ao filme do Cinema do Povo, foi capa da edição e traz a cena de uma mulher trabalhadora só, com um bebê e uma criança. A expressão é de tristeza e pesar, muito provavelmente em um esforço do autor em transmitir a sensação da eminente ida dos homens trabalhadores para a guerra que se arvorava. Diante da ausência do homem, é tema recorrente a mulher trabalhadora como responsável pelo ambiente domiciliar e familiar. O drama resume-se à falta do homem, seja por seu empenho na militância, seja pela vida que lhe é roubada pelo Estado ao promover a guerra. A essa mulher representada resta a fé na capacidade e sorte na luta desse homem, tendo ela pouco ou nada a fazer a não ser se juntar às crianças na torcida por sua volta à casa.

O filme parece querer se diferenciar dessa tradição. Claro, temos indicações da conformidade da mulher operária à vida familiar, como na sequência que se segue à cena inicial, porém, sempre com algum 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 sua casa – que é modesta, porém confortável –, onde 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 a única responsável pelos filhos. Entretanto, entra em cena o pai, que chega em 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?

### Cena familiar de *As misérias da agulha*



Figura 7: Louise brinca com seu filho. Imagem a princípio tradicional nas representações artísticas do movimento operário no período.



Figura 8: O pai chega e brinca efusivamente com a criança.

Fonte: *Les misères de l'aiguille (As misérias da agulha)*, 1914

O filme prossegue e mais detalhes de uma representação da mulher oposta à forma tradicional parece se apresentar. 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 convocada por ele, que então passa a assediá-la, chegando ao ponto de tentar beijar seu pescoço, ao que ela reage com um tapa.

No espaço urbano, um breve retrato das precárias condições de trabalho a que as mulheres eram submetidas destaca o predomínio do trabalho no ambiente doméstico e nas lojas, marcado pelos inúmeros abusos dos patrões. Em recenseamento de 1906, contavam-se 7,69 milhões de mulheres ativas, e mesmo que muitas trabalhadoras domésticas não estivessem contabilizadas, elas deviam representar cerca de 10% do total dessas trabalhadoras (MARUANI; MERON, 2012)<sup>15</sup>. O problema havia sido tema de um desenho de Delannoy em 1907, no *Les Temps Nouveaux* (Figura 9), que pode ser comparado com a cena em que Louise reage ao assédio do patrão.

<sup>15</sup> Para essa questão e outras relacionadas ao mundo do trabalho feminino no início do século XX, bem como a militância das mulheres ver, também, os estudos clássicos de Marie-Hélène Zylberberg-Hocquard: *Féminisme et syndicalisme en France* (1978) e *Femmes et féminisme dans le mouvement ouvrier français* (1981).

## A mulher trabalhadora urbana diante do patrão

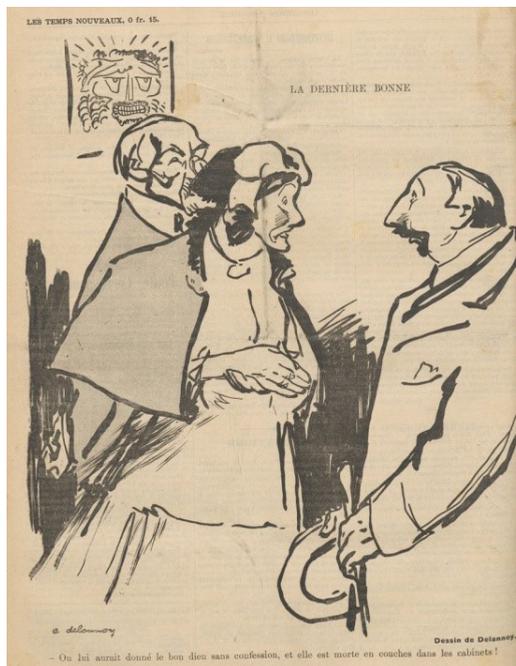


Figura 9: “Ela era uma santa e não tínhamos do que desconfiar, e morreu dando à luz no escritório!”. Delannoy. *La Dernière Bonne* (A última empregada).

Fonte: *Les Temps Nouveaux*, 11/05/1907



Figura 10: 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.

Fonte: *Les misères de l'aiguille* (*As misérias da agulha*), 1914

A trabalhadora doméstica de Delannoy (Figura 9) não está presente de forma objetiva no desenho; ela morreu dando à luz no escritório, o que nos é informado pela interação dos patrões, que são alvos da crítica do autor pela hipocrisia comum aos burgueses: o escamotear da exploração e do abuso, e o falso moralismo. A “*bonne à tout faire*”, categoria polivalente de empregada doméstica – muito similar a sua correspondente brasileira ainda no início do século XXI – se mudava para a capital em fuga da província, na esperança de juntar alguma renda. As longas jornadas de trabalho, o salário baixo e a solidão podiam resultar, frequentemente, em doenças e na prostituição. 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 litográfica, onde o marido trabalha. Vemos o contramestre entrar em cena pelo plano de fundo. Ele passa uma tarefa aos funcionários, que datilografam sentados à máquina: primeiro, ainda ao fundo, entrega um papel a um dos trabalhadores, não sem gesticular em tom de ameaça; depois, no primeiro plano, dirige-se ao segundo e passa a tarefa a ele, não deixando dúvidas sobre o seu papel fiscalizador<sup>16</sup>.

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. Um operário, jovem e possivelmente inexperiente, abaixa-se para apanhar algo no corredor 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.

<sup>16</sup> O contramestre era um dos principais alvos da revolta dos trabalhadores, pois além de vigiar pelo olhar e regular o ritmo do trabalho pelo controle técnico que detinha, invariavelmente praticava todo tipo de abuso contra as mulheres. Ver, por exemplo, Perrot (1988, p. 70).

## O contramestre, o militante e o pelego na fábrica de litografia



Figura 11: No fundo do plano, o contramestre passa instruções em tom enérgico ao funcionário.



Figura 12: Caminha em direção ao primeiro plano, e passa as instruções ao segundo funcionário.



Figura 13: Após vir pelo plano de fundo, o contramestre repreende o jovem funcionário. De jaleco branco, o militante enfrentará o contramestre.



Figura 14: 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.

Fonte: Les misères de l'aiguille (*As misérias da agulha*) (1914)

Outro operário, certamente o personagem “militante”, intercede e ameaça agredir o contramestre, que o convoca à direção. Todos os demais operários seguem o colega rumo à direção em protesto e apenas um permanece na produção, dando continuidade ao seu trabalho normalmente. Este deve ser o marido de Louise. O marido, um *jaune* (pelego, na acepção popular operária), 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, o personagem adequa-se plasticamente ao quadro fílmico e ajuda na composição cênica, pois cresce em cena na medida em que deve ser visto; torna-se inescapável ao espectador, na medida em que sua função opressora surge e se impõe ao trabalhador.

Trata-se da cena com a maior incidência de preocupação estética, em que a elaboração formal se destaca em relação ao restante do filme. Tal empenho teria se dado aleatoriamente? Ora, mesmo que aparente uma simples ambientação, a litografia se apresentava como importante referência para um ensaio de virada feminista da militância das mulheres do movimento operário francês, o que vinha ocorrendo com mais força no ano de 1913. A referência imediata para essa agitação é o chamado “caso Emma Couriau”.

A federação de sindicatos do Livro, segundo Guillaume Davranche, era a mais reformista e a mais centralista da CGT, e junto com a dos sindicatos das fábricas de litografia, era também a mais machista. Apesar de o comitê central federativo ter fornecido meios favoráveis, e da defesa das mulheres por uma minoria dos sindicatos, a base sindical era em sua maioria hostil ao emprego e à sindicalização de mulheres. Mesmo após a aprovação apertada da questão em um congresso em 1910, a direção acabou autorizando os sindicatos afiliados a agirem como bem entendessem sobre o tema. Assim que, em abril de 1913, Emma Couriau, uma operária de tipografia, esposa de Louis Couriau, também trabalhador de tipografia e sindicalizado em Lyon, demandou a sua sindicalização após dezessete anos de trabalho no meio profissional. Além de ter recusado a adesão de Couriau, o sindicato penalizou o marido por ter deixado sua esposa trabalhar no meio (DAVRANCHE, 2014, p. 328-329).

O caso acabou ganhando notoriedade junto à CGT – e mesmo ao feminismo burguês – após o envolvimento da *Fédération féministe du Sud-Est* que, na figura de Marie Guillot, demandou à federação dos sindicatos do Livro uma resolução para o problema, ao mesmo tempo em que acionou os mais importantes jornais militantes. O caso teve, então, grande reação pública de notórios militantes como Émile Pouget e Pierre Monatte, que repudiaram e demandaram respostas práticas do sindicato em Lyon. Ainda assim, o sindicato não cedeu e, diante do impasse imposto pela amarra autonomista das federações e de seus sindicatos localmente, a saída encontrada foi tornar possível a adesão das mulheres ao nível confederativo, por meio de um organismo híbrido na forma de uma liga sindical feminina. O caso se desdobraria, ainda, em um grande encontro de mais de mil pessoas em dezembro de 1913, organizado por associações feministas burguesas e de trabalhadoras, que pautaram a organização de trabalhadoras em sindicatos separados dos homens. De acordo com a documentação apurada por Davranche, essa discussão não era nova, e remetia ao congresso da federação dos sindicatos de Vestimentas de 1910. Naquela ocasião, em 1910, ficara decidido por se manter os sindicatos mistos, com a possibilidade de

criar seções femininas separadas, tal como foi sugerido após o caso Emma Couriau (DAVRANCHE, 2014, p. 331-332).

O ambiente tipográfico não era apenas mais um espaço de exploração capitalista do trabalhador. Sua idiossincrasia, na experiência do movimento operário francês em 1913, remete a esse lugar de embate de posições e tendências não apenas do feminismo, mas do próprio conjunto dos movimentos sociais do período. A fábrica tipográfica representada em *As misérias* pretende expressar, diante das circunstâncias que viviam os militantes à época, esse ambiente dominado pelo universo masculino, em que a vileza não se limitava à opressão do contramestre sobre os trabalhadores, estendendo-se ao mundo militante como opressão vivida pelas mulheres trabalhadoras e militantes na França daquele ano.

A esse ambiente vil, somava-se aquele que compreendia o de maior drama na vida das trabalhadoras parisienses – o doméstico. Na sequência seguinte vemos Louise desempenhando o seu trabalho em casa. Compra os tecidos de que precisa na rua, volta para casa e começa a costurar. Vemos, agora, que a casa parece ser mais modesta, menor, possivelmente uma mansarda. O ambiente onde ela costura é também onde a criança e o marido dormem. Este, por sua vez, está doente e provavelmente desempregado. Louise, cansada, cai no sono. A partir da montagem, tende-se a imaginar que ela esteja sonhando, mas acreditamos que se trate de uma tentativa de narrativa em paralelo. Numa metade do quadro, vemos 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 tentativa de reproduzir a contradição social é realizada de maneira precária do ponto de vista técnico, sobrepondo a metade transversal da tela com as cenas da narrativa paralela.

O destaque da cena vem da representação do trabalho doméstico desempenhado por Louise. O caráter informal dessa categoria dificultava a plena visualização de suas implicações na relação de exploração da mulher. Perrot, ao falar sobre a proletarianização da mulher urbana diante do trabalho doméstico, ressalta o papel da máquina de costura nessa relação:

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 (PERROT, 1988. p. 198-199).

O 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 iam sendo implantadas nas indústrias rurais na primeira metade do século XX, máquinas e teares menores para uso domiciliar começaram a ser usadas como forma de aplacar o desprezo e a revolta desse trabalhador para com o ambiente fabril (PERROT, 1988, p. 25-34).

Em um 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, um drama a respeito da miséria vivida em 1840, representada pela primeira vez em Paris em maio de 1893 no *Théâtre Libre*, e que seria reapresentada na semana em que o desenho foi publicado (DARDEL, 1980, p. 289). 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 *tableau* de *As misérias*, em que Louise trabalha na máquina de costura e deita sobre ela, vencida pelo cansaço.

O marido não resiste à doença e morre ao final da sequência. 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 à 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. Impedem-na, então, de cometer o suicídio, e a levam para a cooperativa de lingerie “*L’Entraide*”, acabando assim a cópia do filme que chegou aos dias atuais.

## O trabalho têxtil doméstico: a família no século XIX e a mulher com a sua máquina de costura no começo do século XX



Figura 15: “Desenho composto por Bernard NAUDIN, para o programa das nossas apresentações de “Tisserands””.

Fonte: *Les Temps Nouveaux*, 14/03/1914



Figura 16: Em seu pobre domicílio, Louise cai cansada sobre a máquina de costura. Ao fundo, também dormem seu marido doente e seu filho.

Fonte: *Les misères de l'aiguille* (*As misérias da agulha*), 1914

A sequência 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 seu isolamento mortal; elas se agruparão em organizações de defesa social” (MOREL, 2011).

Isabelle Marinone (2009), em sua pesquisa sobre o anarquismo no cinema na França, dedica um capítulo de sua tese – publicada como livro apenas em português no Brasil – ao Cinema do Povo. A autora apresenta a tese de que o grupo é heterogêneo, em termos de orientação política, no campo das lutas do movimento operário francês à época, observando corretamente o que o próprio estatuto de fundação estabelecia em suas regras de adesão ao Cinema do Povo que, por sua vez, asseverou esse ponto nas diversas publicações de divulgação de suas atividades na imprensa militante. Entretanto, a vontade expressa como projeto pelos militantes nem sempre ultrapassa os limites materiais que lhes são impostos. Nesse caso, os limites eram não apenas os de gênero, mas, também, os da força imposta pelo maior número de militantes ligados à *Fédération Communiste-Anarchiste* (FCA – principal organização de vertente coletivista e discordante do socialismo parlamentar na França no período) no Cinema do Povo<sup>17</sup>. A ideia de feminismo, assim, ajustava-se ao ideal anarquista-comunista, tendência mais predominante do que a do anarquismo individualista de Jeanne Morand<sup>18</sup>. Ao final, o filme indica que, mais do que entre suas companheiras mulheres, a luta pela emancipação feminina deveria vir pela ajuda mútua de classe, e não de gênero.

O filme *As misérias*, assim como os outros do Cinema do Povo, foi produzido tendo como espelho formal a tradição já existente da narrativa dos filmes comerciais, que se encontrava em vias de dramatização do discurso. Os militantes do grupo buscaram realizar seus filmes tendo como base a narrativa do cinema anterior à montagem analítica clássica, tal como a percebiam nos filmes da Gaumont e Pathé. Ainda assim, pela experiência da prática cinematográfica, puderam construir seus

<sup>17</sup> O Cinema do Povo tinha como diretor o sindicalista anarquista-comunista Yves Bidamant. Além de Bidamant, os membros mais atuantes do grupo como Henri Siroille, Robert Guérard (originalmente roteirista de *Les misères*), Émile Roussel e Henriette Tilly, eram todos membros da FCA, assim como os apoiadores mais proeminentes, como Sébastien Faure, Pierre Martin e Jean Grave. Quanto aos socialistas, o único membro atuante foi o cantor Montéhus, ele mesmo o provável infiltrado da polícia no grupo. Para esses dados e detalhes da influência da FCA sobre o Cinema do Povo e sobre os movimentos sociais na França no período, ver a nossa tese, capítulos 1 e 2 (MUNDIM, 2016).

<sup>18</sup> O termo anarquista-comunista identifica a tendência histórica do movimento anarquista que se opôs aos anarquistas individualistas. Esses últimos eram partidários da emancipação pelo viés moral, poderiam ser adeptos à propaganda pelo fato, e geralmente eram contrários ao sindicalismo, principal via adotada pelos anarquistas-comunistas. O termo foi criado entre os próprios anarquistas na década de 1880. Ver: Mundim (2016, p. 94-102).

próprios repertórios de representações e soluções para o discurso fílmico. O que se apresentou como potencial em *As misérias*, gradativamente se confirmou com a produção de *O velho estivador* e, principalmente, com *A Comuna*.

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. Tal exercício poderia vir a ter criado de fato um novo estilo, mudando “o rumo e os métodos da produção francesa” como disse já na década de 1930 Armand Guerra, o referido ator e fotógrafo de *As misérias*, e também diretor de *A Comuna*<sup>19</sup>. Relevante sinal dessa liberdade experimentada pelo Cinema do Povo – que convém lembrar, era a primeira experiência cooperativa de cinema desvinculada do meio comercial –, é o fato de terem criado *As misérias* que, diante da breve análise aqui apresentada, pode ser considerado o primeiro filme francamente feminista, e isso oito anos antes de *La Souriante Madame Beudet* (*A Sorridente Madame Beudet*, *Colisée Films*, 1922), de Germaine Dulac, ainda tido como o primeiro filme feminista da história do cinema.

### Referências bibliográficas

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

CAZALS, P. *Musidora: la dixième muse*. Paris: Éditions Henri Veyrier, 1978.

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

DARDEL, A. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste «Les Temps Nouveaux» 1895-1914*. Dissertação (Doutorado em História da Arte). Université de Paris IV, Paris, 1980.

DAVRANCHE, G. *Trop jeunes pour mourir: ouvriers et révolutionnaires face à la Guerre (1909-1914)*. Aulnay-sous-Bois: L'Insomniaque/Libertalia, 2014.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. *Précis d'analyse flmique*. 3. ed. Paris: Armand Colin, 2012.

<sup>19</sup>“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 [...] 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.” (GUERRA, 1935).

GUERRA, A. Algo sobre la cooperativa UCCE. Armand Guerra, Popular Film, Espanha, 1935.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LACASSIN, F. *Musidora – anthologie du cinéma n° 59*. Paris: L'avant Scène du cinéma, 1970.

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

MARUANI, M.; MERON, M. *Un siècle de travail des femmes en France (1901-2011)*. Paris : La Découverte, 2012.

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

MOREL, J-J. Lucien Descaves: pour le «Cinéma du Peuple». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt quinze*, Paris, v. 64, 2011. doi: 10.4000/1895.4394.

MUNDIM, L. F. O público organizado para a luta: o Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-1914). Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Université Paris 1 Sorbonne, Porto Alegre, 2016, 290 f.

PERROT, M. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

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

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

VIVIANI, R. et al. *Cinquante-ans de féminisme: 1870-1920*. Paris: Edition de la Ligue Française pour le Droit des Femmes, 1921.

ZYLBERBERG-HOCQUARD, M. *Féminisme et syndicalisme en France*. Paris: Anthropos, 1978.

ZYLBERBERG-HOCQUARD, M. *Femmes et féminisme dans le mouvement ouvrier français*. Paris: Editions ouvrières. 1981.

### Arquivos Consultados

ARCHIVES NATIONALES. Pierrefite-sur-Seine. França. Série F/7 *Police Générale*.

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

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

### Jornais Consultados

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

*Le Libéraire*, Paris, 1913-1914.

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

### Referências audiovisuais

L'HIVER! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres! (*O inverno! Prazer dos ricos! Sofrimento dos pobres!*). Paris: Cinema do Povo, 1914.

LA COMMUNE (*A Comuna*). Armand Guerra. Paris: Cinema do Povo, 1914.

LA SOURIANTE Madame Beudet (*A sorridente Madame Beudet*). Germaine Dulac. Paris: Colisée Films, 1922.

LE VIEUX docker (*O velho estivador*). Armand Guerra. Paris: Cinema do Povo, 1914.

LES MISÈRES de l'aiguille (*As misérias da agulha*). Raphaël Clamour. Paris: Cinema do Povo, 13 min. 1914.

LES OBSÈQUES du citoyen Francis de Pressensé (*As exéquias do cidadão Francis de Pressensé*). Paris: Cinema do Povo, 1914.

VICTIME des exploiters (*Vítima dos exploradores*). Paris: Cinema do Povo, 1914.

### Ilustrações

ANGRAND, C. Sem título (uma mãe e duas crianças). *Les Temps Nouveaux*, Paris, 27 jun. 1914.



BRADBERRY, G. Dis leur qu'ils ne tuent pas les papas dans les grèves. *Les Temps Nouveaux*, Paris, 5 maio 1906.

DELANNOY. La Dernière Bonne. *Les Temps Nouveaux*, Paris, 11 maio 1907.

NAUDIN, B. “Dessin composé par Bernard NAUDIN, pour le programme de nos représentations des “Tisserands””. *Les Temps Nouveaux*, Paris, 14 mar. 1914.

submetido em: 1 jul. 2018 | aprovado em: 4 fev. 2019