



Educação & Realidade

ISSN: 0100-3143

ISSN: 2175-6236

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Faculdade de Educação

Duarte, Rosália; Gusmão, Milene
Representações de Mulher na Pedagogia Visual de Germaine Dulac
Educação & Realidade, vol. 44, núm. 2, e81590, 2019
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Faculdade de Educação

DOI: <https://doi.org/10.1590/2175-623681590>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317265188011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UFPR redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Representações de Mulher na Pedagogia Visual de Germaine Dulac

Rosália Duarte^I
Milene Gusmão^{II}

^IPontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), Rio de Janeiro/RJ – Brasil

^{II}Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista/BA – Brasil

RESUMO – Representações de Mulher na Pedagogia Visual de Germaine Dulac. Este artigo apresenta resultados de estudo que analisa representações da mulher em filmes realizados pela cineasta francesa Germaine Dulac, na década de 1920. Com base em artigos escritos pela diretora e na análise de dois de seus filmes: *La souriente madame Beudet* (1922) e *L'Invitation au Voyage* (1927), são descritas e analisadas as opções estéticas que orientaram a construção de sua pedagogia visual, no contexto das disputas em torno da configuração estético/política do cinema como arte e da luta pela emancipação das mulheres, do qual participou ativamente. A estrutura argumentativa destaca o papel da educação pelo/para o cinema nas relações entre cinema, memória e processos formativos.

Palavras-chave: **Germaine Dulac. Pedagogia Visual. Representação da Mulher. Cinema.**

ABSTRACT – Representations of Women in Germaine Dulac's Visual Pedagogy. This paper presents the results of a study about representations of women in movies by the French filmmaker Germaine Dulac in the 1920s. Based on articles written by the director and the analyze of two of her films, namely *La souriente madame Beudet* (1922) and *L'Invitation au Voyage* (1927), the aesthetic options that guided her visual pedagogy are described and analyzed. In this perspective, it is taken into account the controversy around the aesthetic/political configuration of cinema as art and the struggle for the emancipation of women, of which she actively participated. The arguments highlight the role of education by/for the cinema within the framework of the relations between movies, memory and formative processes. **Keywords: Germaine Dulac. Visual Pedagogy. Representation of Women. Cinema.**

Introdução

O cinema – entendido, aqui, como conjunto de processos e áreas interarticuladas, que tem no filme seu principal produto – pode ser caracterizado como meio, linguagem e possibilidade expressiva, tanto quanto como suporte material de memórias, mediação que viabiliza processos de aprendizagem, engendrando e ressignificando práticas sociais. Desse ponto de vista, pode-se supor a existência de uma estreita relação entre cinema e memória, seja na perspectiva histórica – como registro, no tempo, da história do próprio cinema, como arte e como técnica, e como registro documental/ficcional da história humana, no que diz respeito a acontecimentos e práticas sociais – seja nas continuidades e rupturas em que são configurados os processos de formação.

Quando se considera as relações entre cinema e memória, uma das perspectivas analíticas que se abre diz respeito à maneira como certas trajetórias do passado integram percursos no presente, mesmo em lugares diferentes e contextos culturais distintos. É possível identificar, por exemplo, em filmes contemporâneos, marcas evidentes de opções estéticas e narrativas propostas nas experimentações que deram origem à arte cinematográfica, assim como referências a modos de enquadramento, iluminação ou caracterização de personagens, oriundos de outras artes, como artes plásticas ou literatura. Desse modo, experiências vivenciadas por outros, em outros lugares e tempos, especialmente aquelas que se expressam ou se referenciam nas produções artísticas, configuram modos de expressão de significados que se preservam, e são reconfigurados e ressignificados em práticas, *ethos*, visões de mundo e estilos de vida. Isso diz respeito, sobretudo, a práticas culturais que, inscritas no presente, resultam da maneira como somos influenciados pelos resultados materiais, expressos em obras, e simbólicos, expressos em saberes constituídos, de certos itinerários artísticos, estéticos, biográficos.

Nas continuidades e rupturas que configuram a história das práticas sociais se inscreve, também, a relação dialética entre memória e esquecimento. Do ponto de vista cognitivo, admite-se, como afirma Gondar (2000, p. 36), que o esquecimento é constitutivo da memória, pois “[...] só lembramos porque esquecemos”. Argumenta a autora que “[...] entre tantos estímulos diferenciados que nos chegam do mundo, alguns serão investidos a ponto de se tornarem traços mnemônicos, ao mesmo tempo que outros serão segregados, esquecidos sem que jamais se tenham convertidos em memória” (Gondar, 2000, p. 36). No nível individual, a dinâmica dessa relação é intrinsecamente mediada pelas emoções e pelo significado (socialmente construído), atribuído à experiência (Izquierdo, 2002). No nível social, o âmbito no qual se configuram os registros da história humana, o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido resultam, fundamentalmente, de relações de poder. A história é contada pelo dominador e dela são apagados os traços, as marcas e as vozes dos dominados (Benjamin, 1987). Este é o principal problema enfrentado pela memória dos percursos dos negros, das mu-

lheres, dos indígenas, dos homossexuais e de todos os grupos sociais que, de alguma forma, foram submetidos a relações de dominação.

Não surpreende, portanto, que o complexo e prestigioso mundo da indústria cinematográfica, capitaneado e hegemônico por homens, brancos, do norte, tenha *invisibilizado* filmes, cinematografias (a africana, por exemplo), movimentos estéticos e trajetórias. Muitos são os *esquecidos* pela história do cinema, entre eles, as mulheres cineastas.

Esse esquecimento é especialmente perceptível nos estudos de cinema franceses, no interior dos quais as abordagens de gênero travam, ainda hoje, uma batalha pelo reconhecimento de sua legitimidade (Veiga; Silva, 2014). De acordo com Sellier (2009), uma das precursoras do tema, na França, a resistência dos estudos fílmicos franceses *aux approches genrées* são estruturais, tanto no plano institucional (organização da pesquisa nas universidades) quanto no plano político e ideológico, intrinsecamente vinculado à concepção francesa de cultura. Para a pesquisadora (Sellier, 2009, p. 126-127, tradução livre), isso se deve, principalmente, a dois fatores:

1. A visão francesa da *cultura legítima* [grifo no original] continua majoritariamente a dominar os departamentos de artes do espetáculo, aos quais estão vinculados os cursos de cinema, visão que restringe os autores dignos de serem estudados a um panteão 'de homens brancos!' [grifo no original], que configura a cultura de elite. A cinefilia, do modo como foi concebida pelos Cahiers du Cinéma, é a versão fílmica dessa cultura;
2. O ideal francês de universalismo postula que a cultura, assim como a política, não tem gênero. As 'obras primas' da '7ª Arte!' [grifo no original] são consideradas, na esteira das obras da literatura, como pertencentes a esse ideal masculino, que supostamente transcende as diferenças de sexo¹.

Cabe assinalar a precedência e prevalência, nesse campo, das pesquisas anglo-saxônicas, especialmente as que têm como aporte teórico os Estudos Culturais. Alguns desses trabalhos (Kaplan, 1995; Center..., 2018; Flitterman-Lewis, 1990; Burch; Sellier, 1996) apontam significativa atuação das mulheres nos processos de configuração do cinema, como arte e como indústria, e a participação determinante, delas, nos movimentos estéticos que impactaram a história da realização cinematográfica e na constituição original do movimento cineclubista.

Em nossos estudos, constatamos a força e a predominância da atuação das mulheres na educação pelo/para o cinema no Brasil e na América Latina, especificamente no que se refere à configuração de uma pedagogia cineclubista, área na qual o significativo protagonismo feminino logrou avanços consideráveis (Gusmão; Costa; Duarte, 2017). O reconhecimento da importância e da legitimidade desse protagonismo na educação para o cinema no Brasil deve levar em conta que o espaço conquistado pelas mulheres nesse campo talvez se deva, em alguma medida, a estratégias de controle da inserção profissional de-

las no mercado de trabalho, que procuravam restringir sua atuação ao âmbito educacional, como indicam os estudos sobre a feminização do magistério (Vianna, 2013).

Nosso encontro com Germaine Dulac, cineasta a quem a história oficial do cinema dedica poucas linhas, e com seus filmes explicitamente feministas (Flitterman-Lewis, 1990) adveio de nossos estudos sobre as práticas pedagógicas do cineclubismo no Brasil, fortemente influenciadas pelas práticas adotadas nos clubes de cinema franceses, dos anos 1920, muitas das quais tiveram em Dulac uma de suas principais formuladoras. A cineasta dedicou grande parte de sua atuação no cinema ao debate teórico sobre os processos de formação dos espectadores, por acreditar que somente seria possível produzir um modelo de cinema alternativo ao modelo narrativo que já se impunha naquele momento se os espectadores fossem educados para compreendê-lo. Com esse intuito, atuava em duas frentes: além de ser uma das fundadoras do movimento cineclubista francês, era uma ativista do cinema, na busca por uma expressão *puramente imagética*, que permitisse à arte do movimento escapar ao modelo narrativo da literatura e do teatro. Nesse percurso, criou uma forma singular, inovadora, feminina e feminista de representação da mulher.

Embora as análises da produção cinematográfica tomem, comumente, a atividade do diretor com maior destaque autoral, sabe-se que o fazer cinematográfico é uma atividade eminentemente coletiva. Mesmo quando se destaca a atuação de um indivíduo, em criações e aprendizados que potencializam inovações técnicas e estéticas, é necessário considerar que certas expressões individuais somente são possíveis porque trazem em sua composição *modos de fazer* construídos por outras pessoas, que são apreendidos, se transformando em continuidades, rupturas ou ressignificações, em processos de formação entre membros de uma mesma geração ou entre gerações distintas. Como afirma Benjamin (1987), no presente, somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes; nas vozes que escutamos há ecos de vozes que emudeceram e há sempre um encontro secreto marcado entre nós e as gerações que nos precederam.

Essa perspectiva nos permite formular a hipótese de que certas práticas contemporâneas adotadas na educação para e pelo cinema devem algo de sua configuração ao percurso trilhado por Germaine Dulac, assim como ela deve parte de sua formação aos que lhe precederam e àqueles com quem partilhou seus processos criativos, como Louis Delluc, Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Léon Moussinac e Jacques Feyder. Esses percursos de formação são reveladores da importância das condições de transmissão e de incorporação dos saberes entre indivíduos para continuidades ou mudanças no campo das expressões e práticas culturais.

Ao revisitarmos o passado, buscando compreender o papel desempenhado por Germaine Dulac na composição de certas práticas de educação para o cinema, o fizemos por uma contingência do presente – o interesse por compreender o papel das mulheres nas relações entre

cinema e educação no Brasil. Nesse percurso de rememoração, nos deparamos com o modo como essa diretora, no interior da disputa pela legitimidade do cinema como arte, configurou novas formas de representação do feminino, no âmbito de uma *pedagogia visual* feminista. Assim, para além da influência nas práticas de educação *para* o cinema, seus filmes e seus escritos sobre cinema nos permitiram formular questões acerca do papel político-pedagógico das mulheres cineastas na educação *pelo* cinema. Como afirma Gondar (2000, p. 36), “[...] para que a memória se configure, se delimite, coloca-se, antes de mais nada, o problema da escolha (seja consciente ou inconsciente)”, isto é, recorta-se, no fluxo do tempo, algo que acreditamos que deva ser lembrado. No entanto, esse recorte quase sempre ultrapassa as fronteiras do que a princípio se estava buscando, descortinando novos temas e novas perspectivas de análise.

Trata-se, desse modo, de destacar a obra e os escritos de uma realizadora, cuja participação na história do cinema e do cineclubismo tem menos visibilidade e menos reconhecimento do que a de seus companheiros, ainda que sua atuação tenha sido de importância equivalente. Para Flitterman-Lewis (1990, p. 35, tradução livre), o experimentalismo inovador de Dulac, seu interesse contínuo pelas muitas fontes da expressão cinematográfica e seu “[...] esforço para vincular a tradução fílmica da subjetividade a uma consciência especificamente feminina, configuraram uma formulação produtiva de resistência estética no âmbito da linguagem cinematográfica”². Pretendemos, neste texto, assinalar e evidenciar as escolhas estéticas adotadas por Dulac na criação de uma forma feminina de representação imagética da mulher que, fundindo forma e conteúdo, contribuíram tanto para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica quanto para a luta pela emancipação das mulheres.

Percurso Teórico-Metodológico

Partimos do pressuposto de que a memória é um processo social ativo, de contínua resignificação, e que ao destacarmos determinados acontecimentos ou trajetórias do passado não os estamos *resgatando* de um dado espaço ou tempo, como se lá estivessem guardados, a espera de serem trazidos à luz. Como resignificação, a ativação de memórias confere continuidade à experiência e à vida, por si mesmas descontínuas e fragmentadas, e desse modo engendra processos permanentes de aprendizagem. Estes orientam possibilidades expressivas e participam efetivamente dos estilos de vida e da construção das práticas sociais.

Outra referência importante para as argumentações que aqui se fazem presentes diz respeito aos estudos sobre os espaços de possibilidades configurados pela origem social. A ideia de que cada nova criação artística traz as marcas de uma herança social incorporada constitui um dos pressupostos em que se assenta a análise descritiva das escolhas estéticas dessa diretora na configuração de suas figuras femininas. Há que se mencionar que Dulac é herdeira de significativo capital cul-

tural, tendo nascido em um ambiente culto de alta burguesia de Amiens e estudado arte nos melhores liceus de Paris. Filha de um oficial de cavalaria, sua mãe era uma mulher sofisticada e inteligente, apreciadora entusiasta das artes, e lhe proporcionou acesso ao estudo da música erudita, antes dos 5 anos de idade (Flitterman-Lewis, 1990). Com a morte dos pais, foi morar em Paris com a avó materna, onde, ainda adolescente, estudou várias formas de arte, com ênfase em música e ópera, especialmente as obras de Wagner. Na juventude, estudou jornalismo e fotografia. Para Flitterman-Lewis (1990), a formação artística de Dulac lhe permitiu perceber o grande poder evocativo da arte, para além da simples reprodução da realidade objetiva, e essa concepção teria sido absolutamente central em sua teoria do cinema e na composição de suas narrativas fílmicas.

Não podemos deixar de registrar que dessa herança, tomada aqui como memória social, também fazem parte as lutas de mulheres durante a Revolução Francesa. Joan Scott³, em seus estudos sobre história do feminismo (apud Frota, 2012) parte das trajetórias de quatro sufragistas francesas Olympe de Gouges, Jeanne Deroin, Hubertine Auclert e Madeleine Pelletier, em momentos distintos da história moderna da França, para compreender os dilemas do feminismo contemporâneo. Destaca Scott (2005) que Olympe de Gouges (Marie Gouze) é a mais conhecida entre as revolucionárias, pois além da autoria da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, escrita em 1791, na qual argumentava que todos os direitos dos homens, enumerados pelos revolucionários em 1789, também pertenciam às mulheres. Escreveu um longo tratado, em 1788, que considerou a sua versão do Contrato Social⁴. Segundo Scott (2005, p. 13) “Nesse tratado, Olympe de Gouges oferecia uma dezena de propostas de reformas políticas e sociais, bem como longas críticas às atitudes e práticas de seus contemporâneos”. Dentre as proposições da sufragista constava o direito à participação das mulheres na vida política, social e cultural do seu país em pé de igualdade com os homens; a defesa do direito das crianças resultantes de relações adúlteras a terem nome e a serem consideradas herdeiras dos bens da família, tais como as que nasciam do casamento, bem como as reivindicações do fim da escravidão nas colônias francesas e do direito ao voto para todos. Integra também o campo de influência da perspectiva feminista, que se expressa nas obras de Dulac, o movimento das mulheres, em diferentes países da Europa, e em especial no Reino Unido e na França, nas primeiras décadas do século XX, pelo direito ao voto e ao acesso às carreiras profissionais reservadas aos homens nos cursos universitários.

Orientadas por esses pressupostos, nos propusemos a ler e a interpretar os textos de Germaine Dulac publicados em jornais e revistas franceses, entre os anos 1920 e 1930 –reunidos por Hillairet para publicação, em 1994, sob o título *Écris sur le Cinema* – e a analisar seus filmes, buscando compreender a estrutura argumentativa de sua pedagogia visual, na criação de um modo de representação imagética da mulher. Foram realizadas análises de conteúdo de dois dos seus principais filmes: *La souriante madame Beudet* (1922) e *L'Invitation au Voyage*

(1927), tomando-os como artefatos de linguagem capazes de mediar a relação entre passado e presente e de viabilizar a concretização de uma melhor compreensão das possibilidades de formação que se fazem presentes no âmbito da produção e do consumo audiovisual. Nesse processo analítico, tivemos como foco os modos de representação da mulher; a construção estética do feminino; modos de representação do homem; a construção estética do masculino; modos de configuração das representações do mundo interior; fusão forma/conteúdo e a luz como opção narrativa. Os textos escritos pela cineasta e a transcrição de algumas de suas palestras, compilados no livro *Écris sur le Cinema* (Dulac, 1994), subsidiaram a análise de conteúdo dos filmes, por entendermos que era importante levar em conta as intenções da diretora na composição de suas personagens e na estrutura de suas narrativas.

Germaine Dulac e a Vanguarda do Cinema no Início do Século XX

Germaine Dulac foi jornalista (1909-1913), antes de se tornar cineasta, tendo integrado a equipe de uma das primeiras publicações feministas francesas *La Française*, onde realizava entrevistas com artistas, atrizes e escritoras reconhecidas. Em 1910, começou a trabalhar com cinema. Eram os primeiros anos de experimentação de uma nova técnica de reprodução do movimento, desprezada por alguns, e objeto de grande interesse entre os intelectuais de vanguarda, envolvidos no debate acerca do papel da arte nas transformações sociais. Para os integrantes da vanguarda francesa, a legitimidade social do cinema pressupunha colocar essa nova técnica a serviço da configuração de uma nova forma de arte.

Em revisão de estudos sobre o tema, Bovier (2008, p. 1) afirma que o termo *avant-garde* não designa um movimento, mas sim “[...] um conjunto de movimentos, ativos nos anos 1910 a 1930”, cuja relação com o cinema é objeto de um intenso debate historiográfico. Propondo o trabalho de Malte Hagener – *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* – como ponto de partida fecundo para olhar o campo⁵, Bovier (2008, p. 2) assinala que o autor se refere à chamada “[...] vanguarda cinematográfica” como “[...] uma rede com uma configuração fluida e em constante movimento”, no interior da qual poderiam ser identificados quatro níveis de interação:

Em primeiro lugar, as grandes cidades europeias – Berlim, Paris, Londres, Amsterdam e Moscou – onde artistas e cineastas se encontravam e criavam organizações; em segundo lugar, as instituições que davam apoio e suporte aos movimentos, como associações de cineastas, clubes de cinema e estruturas de apoio à produção; em terceiro lugar, os eventos organizados por eles, como conferências, encontros com o público, mostras de fotografias e de filmes; e, em último lugar, as ideias que se expressavam nessas manifestações e em suas instituições⁶ (Bovier, 2008, p. 3).

Percebe-se a formação para o cinema como elemento transversal a esses diferentes níveis de interação, configurada nas associações de cineastas, nos clubes de cinema, nas conferências e nos encontros com o público, além das distintas formas de difusão das ideias do movimento a respeito do cinema.

De acordo com Gubern (1974), nesse período, Paris havia se convertido em *umbigo artístico* do ocidente, tornando-se “[...] uma selva de ismos e um caldo de cultura de todos os experimentos feitos em nome da cultura” (Gubern, 1974, p. 190). Para o autor, a arte que se produziu ali, naquele momento, trazia as marcas da emergência da vida, da efervescência do novo e da renovação da esperança, após a catástrofe, material e humana, provocada pela Primeira Guerra Mundial. Entretanto, o fato das companhias cinematográficas europeias terem que reduzir drasticamente sua produção, em razão da guerra, ocasionou um aumento significativo da importação de filmes hollywoodianos. A hegemonia destes no mercado de cinema europeu atingiu especialmente a França, onde intelectuais e artistas propugnavam para o cinema o estatuto de arte – uma arte ao mesmo tempo popular e de massa, mas que fosse diferente do popularesco e, principalmente, do modelo comercial adotado por Hollywood (Gubern, 1974).

Nesse contexto, Louis Delluc, já então reconhecido como escritor, aproximou-se do cinema, tornando-se além de crítico e ensaísta, roteirista e realizador. Em torno dele agruparam-se outros artistas: Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L’Herbier e Germaine Dulac. Compartilhando ideias e experimentações com a linguagem cinematográfica, buscavam compreender e expressar a complexidade da percepção humana do mundo tanto quanto o interior do pensamento humano (Cousins, 2013). Juntos promoveram um movimento estético que viria a ser considerado pelos historiadores do cinema como Escola Impressionista (influenciada pela pintura de Claude Monet e Camille Pissarro, além da literatura de Charles Baudelaire). Suas proezas técnico-estilísticas abrangiam sobreimpressões, deformações óticas e planos subjetivos, marcados pela duração, bem como pelos enquadramentos e pelo ritmo da montagem (Martins, 2006). A busca pelo aperfeiçoamento técnico na realização das obras impressionistas levou esses realizadores a incorporar técnicos e colaboradores de outras áreas na produção fílmica, entre eles, roteiristas, operadores de câmera, assistentes de realização, montador, compositor, cenógrafo, todos comandados pelo diretor ou cineasta (Martins, 2006).

A maior parte dos livros sobre o movimento analisa com certo grau de detalhamento as obras de Delluc, Marcel L’Herbier, Abel Gance e Jean Epstein, concedendo pouco destaque à atuação de Germaine Dulac, mesmo sendo dela o primeiro filme impressionista: *L’Invitation au Voyage*. É provável que isso se deva a três fatores associados: ser a única mulher do grupo; seus filmes de ficção trazerem mensagens explicitamente feministas; e o fato de ter sido publicamente criticada por Antoine Artaud, poeta, ator, escritor, dramaturgo e diretor de teatro francês, ligado ao surrealismo que, por tudo isso, gozava de grande prestígio nos

círculos artísticos. Em 1928, Dulac lançou *La coquille et le clergyman*, realizado a partir de roteiro escrito por Artaud, que, por falta de recursos financeiros, havia delegado a ela a tarefa de produzir e dirigir o filme. O escritor fez duras críticas ao filme e à diretora, a quem acusava de ter traído as ideias originais do roteiro.

Não se sabe exatamente o que teria provocado as críticas de Artaud ao filme, pois ele nunca as publicou. Segundo Flitterman-Lewis (1990), o ator e diretor de cinema francês, Jacques Brunius, afirmou em um livro, publicado em 1954, que Artaud teria se irritado com o filme porque Germaine havia submergido o roteiro em uma *orgia de truques cinematográficos* (Brunius apud Flitterman-Lewis, 1990, p. 98) para *feminizá-lo*. No entanto, Flitterman-Lewis assegura que Artaud jamais disse isso e que, na verdade, a expressão teria sido utilizada, à época do lançamento do filme, pela crítica de cinema Yvonne Allendy.

Acreditamos que Artaud pode ter se sentido traído pelo estilo cinematográfico de Dulac, que contrariava suas expectativas com relação ao cinema. Segundo Vasconcellos (2008, p. 158), Artaud, apesar de “[...] aspirar à redenção das massas, como os pioneiros”, se queixava de “[...] um certo nível de abstração e excesso de figuratividade” no cinema feito por eles, crítica dirigida especialmente a D. W. Griffith, de quem Germaine era assumidamente admiradora⁷. Para Vasconcellos (2008, p. 158), “[...] mesmo o cinema experimental e o surrealismo não corresponderiam totalmente a seu intento: fazer pensar. Artaud perturbaria o conjunto das relações cinematográficas, tanto aquelas que procuravam reconstituir o todo através da montagem, quanto aquelas que enunciam o monólogo interior pela imagem”.

Fosse qual fosse a crítica dele, em um campo de hegemonia masculina, a diretora parece ter sofrido um desgaste político considerável no embate com um intelectual reconhecido e admirado, inclusive pelas críticas ao próprio cinema. Isso provavelmente comprometeu a trajetória de *La coquille et le Clergyman*, um filme que, segundo Flitterman-Lewis (1990, p. 99), demonstra “[...] assombrosa originalidade estrutural, explodindo todos os mitos de personagem e de enredo, no afã de criar o processo fantasmático do sonho, em si mesmo”.

Trajetória Política e Artística

Germaine Dulac destacou-se no cinema, na década de 1920, como diretora de uma série de longas-metragens inovadores, entre os quais estão os dois filmes objeto deste artigo: *La souriante Madame Beudet* (1922) e *L'invitation au voyage* (1927), marco do cinema impressionista. Sua trajetória de formação inclui a participação no movimento impressionista e na criação, em 1920, do primeiro clube de cinema de Paris. Em 1924, assumiu com Léon Moussinac e Jacques Feyder a direção do *Ciné-Club de France* (CCF), resultado da fusão do clube de cinema fundado por Delluc com o *Club des Amis du 7ème Art* (CASA), criado por Ricardo Canuto, em 1921 (Hoare, s/d). O CCF foi responsável pela primeira exi-

bição de *Encouraçado Potemkin*, de Serguei Eisenstein, em Paris, em 12 de novembro de 1926.

Foi uma influente crítica de cinema, com artigos e comentários publicados em jornais e revistas. Era uma defensora da proposta de fazer do cinema uma arte eminentemente visual que, livre da literatura e de suas concepções dramáticas e romanescas, poderia desenvolver novas experiências com luz, em busca do *movimento puro*. Para ela, o cinema havia conquistado, definitivamente, um lugar de destaque no mundo das artes, “[...] pois ensina o que sem ele não saberíamos” (Dulac, 1994, p. 65) e o via como uma ideia visual, enraizada na natureza, na realidade e no imponderável.

Convencida de que o espectador era parte integrante dos rumos que a nova arte viria a tomar, atuou ativamente no nascente movimento cineclubista francês, com o intuito de difundir a verdadeira *arte cinematográfica* e contribuir com a formação do gosto estético. Diferente da tese defendida hoje por Jacques Rancière, a concepção de espectador de Dulac pressupunha a necessidade de uma ação pedagógica sistemática, que oferecesse ao público de cinema a base técnica e conceitual da composição da imagem em movimento para este fosse capaz de compreender a estrutura da nova linguagem, sem esperar dela os modos de registro e de significação das linguagens com as quais estava familiarizado. Por essa razão, aproveitava todas as ocasiões em que era convidada a falar de cinema para explicar as especificidades da arte de *escrever com luz*.

Em 1930, montou uma pequena produtora, France-Actualités, associada a Gaumont, mas editorialmente independente, para fazer cinejornais e documentários (1932 a 1935). Depois de sofrer um derrame, em meados dos anos 1930, dirigiu poucos filmes, mas, envolvida com grupos culturais associados à Frente Popular⁸, em 1936, atuou como consultora na produção de filmes de outros diretores. Tendo perdido progressivamente a capacidade de movimento, em razão do derrame, morreu aos 60 anos, durante a ocupação da França pela Alemanha.

A Pedagogia Visual de Germaine Dulac

Dulac acreditava que uma das principais características da arte cinematográfica era sua potência educativa: o cinema era, para ela, “[...] um grande olho aberto para a vida, um olho mais potente do que o nosso e que vê o que nós não vemos” (Dulac, 1994, p. 65, tradução livre). Sua abordagem visual dos temas que considerava relevantes evidencia sua condição de militante política e de vanguarda estética; a fusão forma/ conteúdo – ideias que subvertem a ordem impressas em imagens fora do padrão – é perceptível tanto nos pequenos documentários dos cinejornais quanto nos filmes de ficção, cujas imagens são compostas por justaposições de tomadas, com conotações antagônicas (semelhante à montagem dialética de Eisenstein), na expectativa de que o espectador produzisse, ele próprio, a síntese possível.

Pode-se estabelecer relações entre essa expectativa e a concepção de espectador emancipado, sistematizada por Jacques Rancière (2012). Assim como para Rancière (2012, p. 9) o espetáculo teatral pode recuperar o poder do espectador, “[...] na performance, na inteligência que esta performance constrói, na energia que ela transmite”, para Germaine a imagem-movimento traz em si a força espiritual das ideias, “[...] causa necessária do movimento” (Hillairet, 1994, p. 15). Na concepção defendida pela diretora, a ideia guia o movimento, serve ao movimento, e como ideias-movimento exprimem fatos, expõem problemas, liberam emoções (Hillairet, 1994), desacomodando o espectador de sua condição de quem olha.

Na construção dessa *pedagogia visual* Dulac lançou mão, também, da superposição de fotogramas e de um recurso de câmera que definia como *le gross premier plan* [primeiro plano bruto] ou *plano psicológico* — aprimorando uma estratégia que havia sido utilizada, originalmente, por Delluc, para expressar a vida interior dos seres humanos frente às idiossincrasias do mundo real. O primeiro plano *bruto* era, nas palavras dela, “[...] a nota impressionista, a influência passageira, em nós, das coisas que estão ao nosso redor” (Dulac, 1994, p. 37, tradução livre). Utilizou esse recurso muitas vezes na representação de suas personagens femininas, com o intuito de levar o espectador a compreender o universo psíquico dessas mulheres e o modo como viam o mundo.

Os pequenos documentários que compunham seus cinejornais retratavam a vida, os amores, o sofrimento e o trabalho das pessoas comuns. Sem comentários adicionais ou interpretações teóricas, o formato tinha como propósito levar o espectador a produzir sua própria interpretação do fato relatado. Em um deles, sobrepôs a imagem de dois amantes que haviam feito um pacto suicida, à cena de um corpo sendo retirado do Sena⁹. Adotava a sobreposição de imagens como expressão visual do pensamento, da vida interior, do sonho e da fantasia que, para ela, não se apresentam para nós de forma sequencial, mas em composições imagéticas:

Imagem [...] fantasmas morais, crenças, remorsos, lembranças, esperanças, tomando forma e se entrecrocando uns com os outros, em um combate feroz. Fadas, inferno [...] fantasmagorias do real. [...] o que somos, para além de nós mesmos! Algo somente possível no campo cinematográfico, graças à sobreposição! (Dulac, 1994, p. 38, tradução livre).

Acreditava que a realização de filmes, narrativos ou abstratos, precisava enfrentar o problema de “[...] tocar a sensibilidade pela vista e conceder predominância à imagem, removendo tudo que não pode ser exprimido exclusivamente por ela” (Dulac, 1994, p. 121, tradução livre). Entre suas expectativas estava a preocupação de que, como arte do movimento, o cinema *ensinasse* o espectador a apreciar formas não literárias de composição de narrativas, sem impedir a reflexão. Para Dulac, o cinema era uma ferramenta fundamental para expressar o real, sem

as deformações da imaginação e da racionalidade teórica, tanto quanto para expressar o ilusório, o imaginário e o imperceptível ao olhar humano.

Representações de Gênero na Pedagogia Visual de Germaine Dulac

Em uma entrevista, concedida em 1925, a diretora afirmou que se não fizesse cinema faria política e que, politicamente, se identificava com as ideias feministas. Para Flitterman-Lewis (1990, p. 27), os argumentos dos filmes e as opções estéticas adotadas pela diretora na representação do inconsciente feminino podem ser considerados *uma das primeiras tentativas de conceituar formalmente o cinema feminista*.

As *representações de gênero* – que Burch e Sellier (1996) classificam, em seus estudos, como *representações de sexo* – produzidas por Dulac, no contexto de uma ferrenha disputa estético/política em torno da arte cinematográfica, do mesmo modo como as produzidas por outras artistas de seu tempo (como Camille Claudel e Sonia Delaunay, por exemplo), contribuíram para expor:

[...] a misoginia por trás dos grandes mestres, escolas e ismos, trazendo à tona o caráter elitista e segregador do meio. O gênero, e, posteriormente, o feminismo, criaram pontes de diálogo com o universo feminino dentro do universo artístico, até então estritamente masculino. Durante grande parte da história da arte ocidental, as mulheres figuravam como musas ou assistentes e não como artistas criadoras (Trizoli, 2009, p. 1497).

Este artigo analisa essas representações nos filmes *La souriente madame Beudet* e *L'Invitation au Voyage*. Estes, como a maioria dos filmes de ficção, como assinala Sellier em entrevista a Veiga e Silva (2014), contam histórias de relações entre homens e mulheres. No entanto, ao contrário do que era comum no cinema daquele momento, abordam o tema pelo ponto de vista feminino, acentuando o problema das relações de dominação estabelecidas dentro do casamento.

La souriente Madame Boudet expressa, de forma exemplar, os pressupostos assumidos por sua realizadora e é, segundo Flitterman-Lewis (1990, p. 27) “[...] um exemplo poderoso da incorporação da dimensão subjetiva em uma estrutura narrativa tradicional e dos experimentos de Dulac com a interpretação cinematográfica da interioridade”. Realizado em 1922, o filme é uma adaptação para o cinema, feita por Andre Obey, da peça de mesmo título, escrita por ele e por Deny Amle. Aborda aspectos cotidianos da vida de uma mulher de espírito cultivado, amante da música e da literatura (talvez uma menção indireta à mãe da diretora), casada com um comerciante de tecidos, medíocre e desagradável.

Em uma conferência feita em junho de 1924, no Museu Galliera (transcrita em *Écris sur le cinéma*), Dulac relaciona os fundamentos da

linguagem cinematográfica às opções estéticas que utilizou para contar essa história, pelo ponto de vista de uma mulher. Levando em conta que os significados das obras de arte carregam em si as intenções de seu autor (Eco, 2013), essa palestra foi tomada como subsídio para a análise interpretativa do filme.

Cabe ressaltar que o filme foi exibido antes da conferência e que, após a exibição, a diretora chamou a atenção do público para o papel desempenhado pelo *jogo de planos* na produção de significados, assinalando a relevância do ponto de vista (mais longe ou mais próximo, isolando ou integrando objetos e personagens) na produção de significados. Em seguida, passou a explicar os significados atribuídos por ela a cada um dos planos, nos quais foram retratadas as personagens masculina e feminina. Ainda que haja, por parte da diretora, uma intenção expressamente pedagógica de apresentar a técnica cinematográfica, parece haver, também, a expectativa de assegurar uma *plena compreensão* pelo público do papel e do lugar atribuído por ela a cada uma das personagens. Essa atitude contradiz, em certa medida, a profunda confiança manifestada por Dulac, em todos os seus escritos e palestras, na capacidade da imagem em movimento de expressar, por si mesma, a ideia – *causa necessária do movimento* – na linguagem cinematográfica.

Madame e Monsieur Beudet vivem numa cidade pequena, na qual pessoas “[...] pobres de espírito” (Dulac, 1994, p. 37) têm como principal atividade *tomar conta* da vida umas das outras. Essa opção narrativa parece indicar a quem Dulac endereçava seus argumentos: mulheres da pequena burguesia do interior do país. Vivendo em Paris e atuando como criadora em uma arte de grande apelo popular, talvez tenha querido aproveitar essa condição para levar o debate sobre a condição feminina a mulheres que possivelmente teriam menos contato com ele. Não se pode afirmar isso, mas o fato da história ser ambientada fora dos grandes centros urbanos, e ter como protagonista uma mulher da pequena burguesia local, permite supor a intenção de dirigir seu discurso a outros ambientes.

Na sequência de abertura, planos gerais descrevem o local; a primeira tomada mostra uma rua na qual uma Igreja ergue-se alta por detrás das casas, sugerindo, possivelmente, a ascendência das convenções religiosas sobre a vida doméstica dos moradores. Nos planos consecutivos, pessoas caminham em ruas quase vazias, cobertas de neve: “marcas de tristeza”, “ruas vazias, personagens pequenas”, diz Dulac (1994, p. 36).

Na apresentação das duas personagens principais do filme, Madame e Monsieur Boudet, a diretora enuncia a opção estética que orientará as representações dessa mulher, nesse contexto narrativo – oposição visual (montagem paralela de imagens que mostram comportamentos contrastantes) e discursiva (perfis psicológicos, educação, interesses). Em planos justapostos, vê-se uma mulher tocando piano e mãos masculinas sopesando um punhado de moedas; “[...] ideais opostos... sonhos diferentes” (Dulac, 1994, p. 36) indiciam a completa incompatibilidade do casal.

Um intertítulo anuncia: *Por trás das fachadas de casas tranquilas, almas... paixões*. Na cena seguinte, um plano médio, em *plongée*, mostra o piano, por trás do qual se pode vislumbrar um rosto de mulher. A associação entre ela e a música torna-se evidente. O rosto tem um semblante sério e compenetrado. A mulher se levanta, apanha a partitura e volta a se sentar. A câmera faz um *traveling* em direção oposta e mostra, em primeiro plano, a partitura, onde está escrito *Claude Debussy, Obras para Piano*. Em seguida, uma mão feminina escreve na partitura: Madame Beudet. Dulac delinea assim o perfil de sua protagonista: aproximando sua identidade pessoal (expressa no nome) à obra do compositor parisiense. Com uma produção musical inovadora, de inspiração impressionista e simbolista, Debussy, morto quatro anos antes do lançamento do filme, já era considerado, naquele momento, um dos principais articuladores da revolução artística francesa do início do século XX. Essa mulher que se identifica com as obras de Debussy deve ser, portanto, alguém de espírito livre, com ideias fora do padrão.

Na cena seguinte, uma montagem paralela mostra Madame Beudet ao piano enquanto M. Beudet, em sua loja, mede tecidos e consulta o livro de contas. Inicia-se a partir daí uma sequência de planos que, alternando imagens do marido e da esposa, oferecem ao espectador a possibilidade de comparar atitudes e gestos que caracterizam cada um e constatar, a profunda oposição que os caracteriza: “[...] De repente, um plano conjunto vai reunir os dois seres, revelando, bruscamente, o grande disparate daquele casamento” (Dulac, 1994, p. 37). Em um contexto cinematográfico no qual o casamento figurava como *locus* privilegiado do amor romântico (argumento defendido exemplarmente no filme *O Sheik*, lançado em 1921 e protagonizado por Rodolfo Valentino), a incompatibilidade do casal Beudet é, em si mesma, um questionamento à instituição matrimonial.

Em outro momento da trama, uma sequência, em plano e contraplano, em que o casal aparece jantando, enfatiza a distância educacional entre ambos. A câmera mostra, na extrema esquerda da mesa, enquadrado no centro do plano, M. Beudet tomando sopa de forma grosseiramente ruidosa, com um enorme guardanapo branco sob o queixo, no qual sempre deixa cair parte do conteúdo da colher. No outro extremo, Mme Beudet come com garfo e faca, de forma contida e elegante; novamente a câmera se desloca para M. Beudet, que limpa os dentes com a ponta da faca, alternando, em contraplano, Mme Beudet, limpando os lábios com um guardanapo e apoiando os talheres sobre o prato. Em seguida, um plano conjunto mostra marido e mulher, nos seus respectivos lugares, preparando-se para deixar a mesa.

Essa sequência indicia a condição de classe de Dulac, herdeira dos hábitos e pressupostos da alta burguesia francesa. Cabe assinalar a intrínseca relação, nas sociedades burguesas ocidentais, entre *civilização* e comportamento à mesa (Elias, 1989). Nessas sociedades, o modo de comer, a maneira de usar garfo, faca, colher e guardanapo, as técnicas de cortar a carne e o pão foram naturalizadas e universalizadas como indicadores de civilidade, de classe e de educação. M. Beudet é, portan-

to, definido por Dulac, como *bruto, selvagem, incivilizado*, face à condição *cultivada* da esposa.

A diretora instiga o espectador a partilhar a antipatia de Mme Beudet pelo *marido vulgar* – que pertence ao vulgo, à plebe, banal, comum – exacerbando suas características desagradáveis, entre elas, a gargalhada grotesca, exibida em primeiríssimo plano: uma grande boca aberta, com dentes feios e escuros. Nas palavras da diretora: “Era preciso que esse riso ocupasse toda a tela, toda a sala”, “[...] a fim de impressionar e horripilar o espectador”, para que ele compreendesse os sentimentos da esposa (Dulac, 1994, p. 37).

Ao primeiro plano da gargalhada, alternam-se primeiros planos do rosto de Mme Beudet, abatido, triste, com olhar constrangido, com um discreto sorriso condescendente, sugerindo ao espectador o que se passa em sua vida intrapsíquica. Em uma sequência imediatamente a essa, a diretora recorre à sobreposição de imagens para narrar a dinâmica do pensamento de Mme Beudet, que se move da compreensão da incompatibilidade para a fantasia: sentada em frente à janela, a mulher vê entrar em sua casa um jogador de tênis (cuja fotografia acabara de ver na revista de variedades que tinha nas mãos). Este, ao contrário do que se espera, não vai ao encontro dela; apenas captura M. Beudet e o leva embora dali. Ela não deseja substituir o marido por outro homem, mesmo este sendo mais jovem, mais belo ou mais educado. Ela parece somente desejar que aquele homem desagradável deixe de fazer parte de sua vida.

As imagens que descrevem o imaginário da protagonista são fluidas e translúcidas, e estão sobrepostas à imagem clara e sólida de M. Beudet, que escreve, sentado à escrivaninha. Face ao suposto sequestro, Mme Beudet sorri aliviada, e esta é a única vez, em todo o filme, que se vê um sorriso em seu rosto. A sequência parece indicar certa contradição da cineasta na abordagem do tema. Na conferência sobre o filme, tratando dos aspectos técnicos dessa cena, Dulac afirma que ela mostra um homem *impalpável e fluido*, um espectro que “[...] entra em luta com a alma pusilânime de M. Beudet” (Dulac, 1994, p. 37). No entanto, acrescenta: a “[...] pobre mulher” [...], cansada do barulhento marido contador, “[...] sonha com um homem poderoso e forte” que o transporte para longe dali (Dulac, 1994, p. 37) em franca contradição ao modo como descreveu sua personagem no início do filme. No entanto, é importante assinalar que essas e outras contradições, que possam ser identificadas entre seu discurso e as imagens que produziu, certamente resultam do empenho na tarefa, *autoatribuída*, de criar formas alternativas para representar cinematograficamente o desejo feminino.

Monsieur Beudet tem o hábito de encenar uma paródia de suicídio, diante da esposa e dos amigos, colocando na frente uma arma descarregada e acionando o gatilho. Essa prática é observada pela esposa com uma expressão de desagrado e enfado. Uma noite, ele a convida para ir à ópera e, face à recusa, profundamente irritado, empreende uma série de gestos grosseiros contra ela: grita, arranca das mãos dela a revista que ela estava lendo, tira objetos de decoração do lugar e,

percebendo o insucesso de suas ações, desiste de convencê-la a ir e vai com um casal amigo. Mas, antes de sair, tranca o piano e leva consigo a chave.

Naquela noite, sozinha no quarto, a mulher relembra as atitudes do marido. Superposto às imagens de *flashback*, o rosto dela, em primeiro plano, evidencia angústia e aflição. Após alguns minutos, desce as escadas, vai até a escrivaninha do marido e coloca balas no revólver com o qual ele costumava fazer sua pantomima de suicídio.

Na manhã seguinte, M. Beudet retoma as queixas pela recusa dela ao convite para o teatro, em mais uma de suas pantomimas de suicídio, que, desta vez, não tem como contraponto um sorriso complacente da esposa, mas uma expressão tensa, que se transforma em pavor, quando, repentinamente, o marido, em meio a mais uma gargalhada, aponta a arma para ela e atira. O tiro não a atinge, mas ela desmaia e a narrativa se encerra aí. O final fica em aberto.

A diretora também faz o mesmo em *L'Invitation au Voyage*, deixa que o desfecho em aberto, para que o espectador dê à história o final que achar mais adequado. A trama se passa em uma única noite, em um bar, decorado como navio. Na primeira cena se vê, na porta do bar, uma mulher dentro de um carro, com o rosto coberto com uma grossa gola do casaco de pele, que observa os frequentadores que entram e saem. Finalmente, sai do carro, entra no bar e se senta à mesa mais afastada do salão de dança. Pede uma bebida ao garçom.

Na sequência seguinte, imagens transparentes, superpostas ao rosto curioso e constrangido da mulher, primeiro plano *bruto*, mostram ela mesma ao lado de um berço de criança. A cena mostra um relógio na parede; os ponteiros se movem, registrando uma rotina que se repete, todas as noites, no mesmo horário, há vários anos: a mulher está sentada em uma poltrona, com agulhas, linhas e bastidores de bordado; sentado em uma poltrona em frente a dela, um homem lê um jornal. Após alguns minutos, levanta-se e beija a mão da mulher, em um gesto de despedida; a câmera foca mais uma vez o relógio, no mesmo horário; o homem sai e a mulher permanece sentada, sob a luz do abajur.

A lembrança parece encorajá-la a fazer o que tinha vindo fazer. Na sequência seguinte, tira o casaco, bebe o drinque e sorri. Um jovem e elegante oficial de Marinha a vê, aproxima-se dela e se senta ao seu lado. Um plano conjunto de ambos, mostra a delicada troca de olhares e sorrisos, sugerindo um interesse mútuo, e imediato.

Nesse filme, assumidamente impressionista, o foco é menos o que ocorre de fato e mais o que se passa no mundo interior da personagem feminina, cuja representação é composto de imagens transparentes e brilhantes. Na construção dessa narrativa, a diretora produz dicotomia e contraste entre o mundo psíquico masculino e o feminino. Em uma sequência exemplar dessa opção, ambos imaginam como seria estarem juntos, fora daquele contexto.

Nos anos 1920, já era possível, tecnicamente, produzir uma imagem precisa do primeiro plano e, ao mesmo tempo, do plano de fun-

do. No entanto, ao apresentar as fantasias das duas personagens, em relação a um possível futuro comum, a diretora opta por contrastar os dois planos, compondo o primeiro com imagens nítidas (representando a realidade e o momento presente) e o plano de fundo com imagens borradas e imprecisas (representando o imaginário). Recorre, também, à sobreposição de imagens, mas remove os filtros de luz, aumentando a luminosidade para acentuar a sensação de irrealidade.

Desse modo, vemos em primeiro plano o rosto da mulher e, ao fundo, sua fantasia: ela está de pé, na proa de um navio, com roupas claras e esvoaçantes; o vento move suavemente seus cabelos; um sorriso ilumina seu rosto. Ao seu lado, o comandante do navio, elegantemente vestido, tem os olhos voltados para ela. O olhar dela mira à frente, o dele, dirige-se a ela. Com um corte seco, a diretora nos coloca diante da fantasia do oficial de Marinha: nuvens de tempestade atravessam velozmente o céu; no mar, navios de guerra, com enormes canhões, direcionados para o espectador, posicionam-se, gradualmente, um a um, lado do outro, criando uma poderosa e intransponível linha de ataque no horizonte. Subitamente, essa imagem é substituída por outra, na qual se vê, em primeiro plano, o torso nu de uma mulher, com seios pequenos e rijos. Dulac demarca, imagetivamente, nessa sequência, o lugar e a natureza do desejo de cada um deles, acentuando a forte e intransponível contradição que acredita haver entre esses dois mundos interiores.

Voltando ao bar, em outra sequência, a diretora cria uma atmosfera de sonho, que parece sugerir a alegria e intimidade envolvidas em um encontro amoroso livre e consensual. O casal dança entre outros casais e, em imagens sobrepostas, translúcidas e luminosas, pernas e pés dos dançarinos entrelaçam-se umas às outras, em movimentos coreografados; rendas e bordados das saias acompanham, suavemente, tornozelos cobertos por meias de nylon e tocam, de leve, as bainhas vincadas de calças. A luz cria o som! É possível sentir a presença da música no movimento composto nas imagens.

O casal retorna à mesa e, ao tocar a mão da mulher o militar vê, no camafeu preso à pulseira dela, a fotografia de uma criança. Visivelmente irritado, levanta-se e vai em direção a outra mulher, no salão de dança. A protagonista então se levanta, veste o casaco, cobre o rosto novamente, e sai do bar.

Em ambos os filmes, Dulac parece sugerir que suas protagonistas são infelizes e solitárias, e que essa condição aparentemente irá prevalecer enquanto elas estiverem presas às suas fantasias românticas. No cinema dos anos 1920, dentro e fora da França, a mulher era, em geral, coadjuvante. Quer fosse amada, admirada, maltratada ou mesmo salva do perigo pelo herói masculino da trama, sua condição era sempre a de objeto, colocado na trama para destacar o papel dos homens, protagonistas da ação. De uma maneira geral, o cinema clássico reproduzia e difundia a imagem de uma mulher *cativa* e dependente, incapaz de compreender a complexidade da vida social, de tomar decisões e de cuidar de si própria.

Germaine Dulac rompeu com essa lógica. Suas personagens femininas são inteligentes e reflexivas, e têm uma vida interior rica e complexa. Através de meios poéticos e não narrativos, próprios da linguagem cinematográfica, aperfeiçoou a representação da mulher, criando uma nova forma de representação da consciência feminina, focada nos processos inconscientes e subjetivos (Flitterman-Lewis, 1990).

A situação crítica de ambas as personagens, no final dos dois filmes analisados, indica que suas escolhas provavelmente não as conduziram a uma situação melhor do que aquela em que se encontravam. A diretora não aponta o caminho. Sua estratégia argumentativa se ancora na exposição das contradições, algumas vezes exacerbando oposições, como ela mesma reconhece em uma de suas palestras, para forçar o espectador a pensar o problema pelo ponto de vista da mulher. A opção por representações antitéticas e dicotômicas talvez fosse, para ela, a forma possível de subverter o modo de representação da mulher, predominante no cinema de seu tempo. Em sua pedagogia visual, sobreposição, justaposição, translucidez e luminosidade acentuam a complexidade da subjetividade feminina e escrevem, com luz, a dimensão do desejo.

Considerações Finais

Os estudos sobre a memória tornaram-se, nas últimas décadas, uma tendência importante nas sociedades ocidentais. Segundo Huysen (2000, p. 9), ocorreu “[...] uma mudança de foco dos futuros presentes para os passados presentes” e, apontando algumas faces do que denomina como recordação total, o autor pauta o uso político da memória, desde a mobilização de passados míticos em apoio a políticas chauvinistas ou fundamentalistas até a criação de esferas públicas de memória contra políticas de esquecimento (Huysen, 2000). Na dinâmica entre memória e esquecimento, o que acontece é uma relação de afrontamento, um jogo de poder. Revisitar os filmes de Germaine Dulac e o seu percurso na constituição da notável efervescência cinematográfica dos anos 1920, momento dos primórdios da estética cinematográfica e da defesa do específico artístico do cinema como a sétima arte, significou para nós a atualização da reflexão sobre a mobilização pedagógica do cinema e ampliou a compreensão do papel político da mulher no contexto cinematográfico, bem como de sua potencialidade criativa para imaginar e pautar transformações.

A trajetória dessa diretora e de seus filmes feministas nos remete a questões contemporâneas, que envolvem a luta das mulheres na indústria cinematográfica contra o assédio sexual, pelo reconhecimento, ainda hoje, de seu lugar como realizadoras e por modos alternativos de representação do corpo, da vida, dos pensamentos e da subjetividade femininos. Atualizar o pensamento de Germaine Dulac, quase um século depois, significa, entre outras coisas, estabelecer uma luta contra o muro do esquecimento do engajamento feminino no mundo do cinema. Diz respeito, também, à maneira como, em um tempo de produção

excessiva de imagens, as relações entre cinema, audiovisual e processos de formação adquirem ainda mais relevância.

O percurso da pesquisa possibilitou compreender os processos de formação cultural que envolveram certas gerações de artistas e intelectuais. Educados em meio a disputas de significação sobre o mundo da vida, ao aprenderem nesses ambientes relacionais, se preocuparam em tornar a cultura e o conhecimento acessíveis ao *povo* ou, no caso de Germaine, chegar às mulheres um novo discurso sobre a mulher.

O movimento impressionista no cinema francês, no qual Germaine Dulac foi destaque, contribuiu para criar um novo aparato cultural, viabilizando a interlocução entre a prática analítica dos filmes, por meio das sessões dos clubes de cinema, de uma produção teórica acerca da potencialidade artística e do estilo cinematográfico, bem como do desenvolvimento da crítica que engendrou uma cultura cinematográfica na França.

Como argumenta Martin-Barbero (2001, p. 15-20), em seu mapa das mediações entre comunicação, cultura e política, a relação entre matrizes culturais e formatos industriais remete à história das mudanças, e, aqui, interessa acrescentar: história das permanências, expressas na articulação entre movimentos sociais e discursos públicos, mediada pelas sociabilidades geradas na trama das relações humanas. Para o autor, é nesse processo que as matrizes culturais ativam e moldam os *habitus* que conformam as diversas competências de recepção e de expressão. Na dinâmica das relações entre cinema, memória e percursos formativos, a trajetória de Germaine Dulac, sua atuação no cinema e no cineclubismo e sua pedagogia visual feminista contribuíram, significativamente, para a configuração de saberes e competências que ainda hoje são transmitidas nos processos de formação para e pelo cinema.

Recebido em 31 de março de 2018
Aprovado em 27 de setembro de 2018

Notas

- 1 No original: La vision française de la *culture légitime* continue majoritairement à dominer les départements d'arts du spectacle dans lesquels sont installés les cursus de cinéma, vision qui restreint les auteurs dignes d'être étudiés à un panthéon 'd'hommes blancs!' constituant la culture d'élite. La cinéphilie telle qu'elle s'est constituée autour des *Cahiers du cinéma* est la version filmique de cette culture. L'idée française d'universalisme postule que la culture, à l'instar de la politique, n'est pas genrée. [...] Les 'chefs-d'oeuvre!' du '7e art!' sont considérés, dans le sillage de ceux de la littérature, comme relevant de cet universel masculin censé transcender la différence des sexes constituant la culture d'élite.
- 2 No original: [...] her effort to link the filmic rendering of subjectivity to a specifically feminine consciousness, comprise a productive formulation of aesthetic resistance in terms of the cinematic language.
- 3 Autora do estudo sobre história do feminismo, do século XVIII ao início do século XX, intitulado – *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights*

of Man, publicado em 1996 pela *Harvard University Press*, traduzido e publicado no Brasil em 2002, pela Editora Mulheres, com o título *A Cidadã Paradoxal – as feministas francesas e os direitos do homem*.

- 4 Segundo Joan Scott (2005), Olympe de Gouges, sem falsa modéstia, considerou o seu tratado igual ou até superior ao Contrato Social de J.J.Rousseau.
- 5 No original: [...] un point de départ fécond pour envisager ce champ.
- 6 No original: [...] en premier lieu, les grandes villes européennes – Berlin, Paris, Londres, Amsterdam et Moscou – où les artistes et les cinéastes se rencontrent et se fédèrent; en deuxième lieu, les institutions qui supportent ces mouvements, à l'instar des associations de cinéastes, des ciné-clubs et des structures d'aides à la production ; en troisième lieu, les événements qui sont organisés en leur sein, tels que conférences, rencontres avec le public, expositions de photographies et de films; et en dernier lieu, les idées qui s'expriment à travers ces manifestations et ces institutions.
- 7 Em 1921, Dulac publicou na revista Cinéa o artigo *Chez D. W. Griffith*, no qual relata, com indisfarçado encantamento e profunda admiração, seu encontro com o diretor e a visita que havia feito aos estúdios dele em Nova York.
- 8 Coalizão de partidos de esquerda, que governo a França entre 1936 e 1938, a qual se associaram movimentos formados por intelectuais e artistas
- 9 Disponível em: <<http://www.ubu.com/film/dulac.html>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o Conceito de História. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas (volume 1): magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 222-232.
- BOVIER, François. L'Avant-Garde dans les Études Filmiques. **1895 – Revue d'Histoire du Cinéma**, Paris, v. 55, p. 199-212, 2008. Disponível em: <<http://1895.revues.org/4120>>. Acesso em: 12 maio de 2018.
- BURCH, Noël; SELLIER, Geneviève. **La Drôle de Guerre des Sexes du Cinéma Français, 1930-1956**. Paris: Nathan, 1996.
- CENTER for the Study of Women in Television & Film. **Research**. San Diego: San Diego State University, 2018. Disponível em: <<http://womenintvfilm.sdsu.edu/research.html>>. Acesso em: 12 maio de 2018.
- COUSINS, Mark. **História do Cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DULAC, Germaine. **Écris sur le Cinema (1919-1937): textes réunis et présentés par Prosper Hillairet: classiques de l'avant-garde**. Paris: Éditions Paris Expérimental, 1994.
- ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1989.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **To Desire Differently: feminism and the french cinema**. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1990.
- FROTA, Maria Helena de Paula. Igualdade/Diferença: o paradoxo da cidadania feminina segundo Joan Scott. **O Público e o Privado**, Fortaleza, n. 19, p. 43-58, jan./jun. 2012.

- GONDAR, Jo. Lembrar e Esquecer: desejo de memória. In: COSTA, Icleia Thiesen Magalhães; GONDAR, Jo (Org.). **Memória e Espaço**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. P. 35-43.
- GUBERN, Roman. **Historia Del Cine (volume I)**: ediciones de bolsillo. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- GUSMÃO, Milene; COSTA, Raque; DUARTE, Rosalia. Mulheres em Projetos de Educação pelo/para o Cinema. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, v. 19, n. 2 p. 456-481, abr./jun. 2017.
- HILLAIRET, Prosper. **Un Cinéma sans Entrave**. In: DULAC, Germaine. *Écrits sur le Cinema: textes réunis et présentés par Prosper Hillairet: classiques de l'avant-garde*. Paris: Éditions Paris Expérimental, 1994. P. 11-20.
- HOARE, Michael. *Éléments sur l'Histoire des Ciné-Clubs en France: les projections non commerciales passé, présent, avenir...* **Avenir Vivable**, p. 1-11, s/d. Disponível em: <<http://www.avenirvivable.ouvaton.org/journal/cineclubhistoire.html>>. Acesso em: 13 abr. 2018.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 2002.
- KAPLAN, Elizabeth Ann. **A Mulher e o Cinema**: os dois lados da câmera. Tradução: Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1995.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora de UFRJ, 2001.
- MARTINS, Fernanda. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. P. 26-35.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- SCOTT, Joan W. O Enigma da Igualdade. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 11-30, jan./abr. 2005.
- SELLIER, Geneviève. Gender Studies et Études Filmiques: avancées et résistances françaises. **Diogenes**, Paris, v. 1, n. 225, p. 126-138, 2009.
- TRIZOLI, Talita. **Uma Arte-Feminista ou Arte com Feminismo?** São Paulo: Nova Fronteira, 2009.
- VASCONCELLOS, Jorge. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 155-168, jan./jun. 2008.
- VEIGA, Ana Maria; SILVA, Alberto. Estudos de Gênero e o Cinema Francês: entrevista com Geneviève Sellier. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 343-359, jan./abr. 2014.
- VIANNA, Cláudia Pereira. A Feminização do Magistério na Educação Básica e os Desafios para a Prática e a Identidade Coletiva Docente. In: YANNOULAS, Sílvia Cristina (Org.). **Trabalhadoras**: análise da feminização das profissões e ocupações. Brasília: Abaré, 2013. P. 159-180. Disponível em: <<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/44242>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

Rosália Duarte é Professora Associada do Departamento de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5758-2529>

E-mail: rosalia@puc-rio.br

Milene Gusmão é Professora Adjunta do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6170-9326>

E-mail: mcsusmao@gmail.com

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.