

---

## Germaine Dulac – primeira feminista da vanguarda<sup>1</sup>

Fernanda Aguiar Carneiro Martins<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA

### Resumo

Reescrever a história do cinema trazendo à tona o papel fundamental das mulheres cineastas. Romper com a omissão da experiência feminina, inúmeras vezes restrita à ausência, ao silêncio e à marginalidade. Eis algumas das exigências de nosso tempo. No contexto do Cinema Silencioso Francês, Germaine Dulac dá uma contribuição inestimável. Jornalista e ativista, descobre o cinema e logo o percebe como meio de expressão ideal para os seus anseios, novo aporte à sensibilidade e à inteligência. Arte do movimento e dos ritmos visuais da vida e da imaginação, o cinema lhe é domínio de um fazer e igualmente de um pensar. Primeira cineasta feminista da vanguarda, possui como expoente *A Sorridente Madame Beudet* (1923), a exploração do universo feminino constituindo objeto de análise no presente estudo.

**Palavras-chave:** Cinema Silencioso Francês; Mulheres Cineastas; Germaine Dulac; Vanguarda; Teoria Feminista do Cinema

### Introdução

“History has been just that: ‘his’ story.”  
Ally Acker

Nascida no dia 17 de novembro de 1882, Germaine Dulac possui uma origem burguesa, filha de um oficial casado com uma amante das artes. Muito cedo, nutre admiração pela música. Com o falecimento dos pais, se muda para Paris, unindo seus interesses pelo socialismo e pelo feminismo ao jornalismo. Durante o período 1909-1913, escreve para *La Française*, fundada em 1906, uma das primeiras publicações feministas francesas, entrevistando mulheres artistas, atrizes e escritoras, escrevendo ainda críticas teatrais. Trabalhou igualmente em *La Fronde*, periódico feminista radical imbuído por propósitos políticos. Em 1914, a atriz Stacia Napierkowska lhe faz descobrir o cinema, levando-a a set de filmagem em Roma. A jovem Dulac acredita que o meio de expressão em surgimento poderá ser explorado como arte. Em 1915, com a escritora, sua então

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professora Associada I do Colegiado em Cinema e Audiovisual, CAHL-UFRB, e-mail:fernanda.carneiro@ufrb.edu.br

---

roteirista Irène Hillel-Erlanger e seu marido Albert Dulac, funda a própria produtora D.E.L.I.A Films. Com a crise do cinema silencioso no final dos anos 1920, começa a trabalhar para os Estúdios Gaumont, onde vem a ser diretora adjunta das atualidades até 1940. Dulac dirigiu ao todo cerca de trinta filmes durante vinte e cinco anos. Sua relação com Marie-Anne Colson-Malleville, a partir de 1920, durou até o fim de sua vida em 1942.

Ao longo de sua carreira, do seu encontro com o crítico Louis Delluc – considerado pai da crítica cinematográfica, nasce *A Festa Espanhola* (1919), filme fundador da corrente vanguardista francesa denominada Impressionismo. Dotado de uma montagem sofisticada, *A Festa* exprime, num ambiente realista graças ao uso de locações naturais, a vida interior dos personagens. Enquanto mulher cineasta, Dulac não apenas se preocupou em abordar o universo feminino, mas também serviu de exemplo em meio eminentemente masculino.

O trabalho de Dulac teve a importante função de expor a posição da mulher no patriarcado, mesmo sem colocar qualquer alternativa. Igualmente importante é o modelo que ela mesma oferece, de uma mulher histórica, que supera o preconceito que há contra ela; e que, enquanto mulher, num campo dominado pelos homens, consegue afirmar-se, fazer-se visível, mesmo que mais tarde seu papel tenha sido negligenciado pelos historiadores. (KAPLAN, 1995, p. 129).

### ***Première Vague e Surrealismo***

Nos anos 1920, assistimos ao advento de uma cultura cinematográfica na França, onde um grupo de intelectuais, convencido pela importância do cinema, se lança na defesa da especificidade e da autonomia do novo meio de expressão, distinto da literatura e do teatro, e igualmente do seu estatuto de arte. A um só tempo realizadores e responsáveis pelas primeiras reflexões teóricas, Louis Delluc, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein e Germaine Dulac antecipam a ideia do diretor-autor. Eis o porquê da designação *Première Vague*, atribuído a esse grupo, prefigurando o que mais tarde se consolida no seio da Nouvelle Vague.

Essa 'onda nova' [sic], artística e erudita, se queria de vanguarda. Germaine Dulac, Louis Delluc, Abel Gance, Marcel L'Herbier e logo mais Jean Epstein desenvolveram avant la lettre um 'cinema de autor'... Essa mulher e esses homens estiveram incessantemente à frente dos combates pela defesa do diretor-autor. » (PINEL, 1996 apud MASCARELLO, 2020, p.79).

---

Nesse contexto, Germaine Dulac desfruta do privilégio de compartilhar com esses cineastas a luta pelo cinema como arte e igualmente por um cinema nacional, alternativo à narração clássica hollywoodiana, consolidada em meados da década de 1910, graças ao sucesso internacional do longa-metragem. Ao realizar um dos seus filmes mais proeminentes tal como *A Sorridente Madame Beudet*, dois fatores são observados: a inovação nos termos da linguagem do cinema quanto um discurso feminista. No tocante a este segundo, *A Sorridente* nos faz descobrir o universo interior e psicológico da protagonista Senhora Beudet - cujo cotidiano monótono da vida privada se intensifica ainda mais devido à solidão de uma união matrimonial sem sucesso:

*A Sorridente Madame Beudet* (1922) foi a obra impressionista de maior relevo da cineasta, aliando ao tom intimista a exploração do universo feminino. O filme focaliza a infelicidade e a insatisfação da protagonista, Madame Beudet, em seu casamento.” (MARTINS, 2020, p. 105-106)

Unânime ao explorar o universo interior e subjetivo dos personagens, o Impressionismo francês valer-se-á de um sem-número de recursos técnico-estilísticos. Eis o caso de várias passagens da protagonista Senhora Beudet, cuja vida em cidade provinciana e com marido que ensaia o próprio suicídio suscita inquietações, mergulhada em seus pensamentos, desejos e fantasias. “A fim de expressar o drama psicológico de uma mulher cujo marido não a compreende, Dulac faz uso de uma variada gama de procedimentos como dissoluções, lentes distorcidas, duplas exposições e câmera lenta.” (MARTINS, 2020, p. 106).

Enquanto teórica, Germaine Dulac se posicionou contra o realismo cinematográfico, a saber, o cinema narrativo hollywoodiano, lançando-se na defesa da poesia no cinema e do cinema puro. Em um dos seus escritos mais conhecidos “As Estéticas, os Entraves, a Cinegrafia Integral”, datando de 1927, vale conferir, no seu entender, em que consiste o Impressionismo e, por extensão, a própria natureza do cinema, a contribuição do Impressionismo para a linguagem do cinema sendo definitiva:

O Impressionismo fez encarar a natureza, os objetos como elementos concorrendo com a ação. Uma sombra, uma luz, uma flor tinham em princípio um sentido, enquanto reflexo de uma alma ou de uma situação, depois pouco a pouco se tornaram um complemento necessário, tendo um valor intrínseco. DULAC, 1927 apud HILLAIRET, 1994, p. 102)

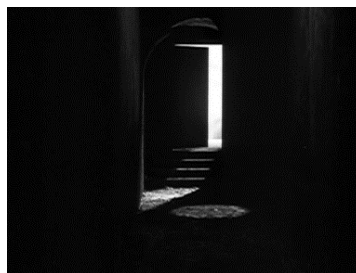
---

Em *A mulher e o cinema – os dois lados da câmera* (1995), E. Ann Kaplan efetua uma leitura de *A Sorridente Madame Beudet*. É interessante o que a estudiosa observa. Segundo Kaplan, o filme põe em jogo a falência do próprio casamento enquanto instituição, o personagem do marido, Senhor Beudet, ele também sofre em meio a esse processo, espécie de prisão:

Dulac prefere colocar a culpa na própria instituição do casamento burguês, à qual o casal está preso. De certa forma, M. Beudet é tão vítima quanto sua mulher. Em todo caso, a apresentação dos fatos a partir da perspectiva da esposa foi inovadora num cinema que refletia, de modo geral, posições masculinas. As técnicas cinematográficas antiilusionistas de Dulac adaptaram-se perfeitamente a esse retrato da vida interior de uma mulher profundamente frustrada. (KAPLAN, 1995, p. 129)

*A Concha e o Clérigo* (1927) constitui um outro marco nas realizações de Germaine Dulac. O filme adere à lógica do sonho, numa espécie de misto de imagem impressionista e subversão surrealista dos códigos narrativos (MARTINS, 2020). Possui um percurso singular: em sua noite de pré-estreia no dia 9 de fevereiro de 1928, no *Studio des Ursulines* em Paris, fora alvo de um memorável escândalo, André Breton à frente. Tal tumulto prejudicou consideravelmente e de modo duradouro a carreira do filme, obscurecendo a imagem da cineasta. O desacordo entre a cineasta e o poeta Antonin Artaud, roteirista do filme, não ocorreu devido a uma traição da cineasta em relação a Artaud, mas devido às concepções que cada um fazia das noções de vanguarda, de estética do cinema e da propriedade artística (BASSAN, 2014).

Obra singular, dotada de densidade, *A Concha e o Clérigo* (1927) constitui o primeiro filme surrealista da história do cinema. Em sua abertura, lê-se: “Não um sonho, mas o mundo das imagens introduzindo o espírito onde ele não teria jamais consentido ir, o mecanismo está ao alcance de todos”. No filme, a imagem inicial de uma porta entreaberta, de onde surge uma porção mínima de luz, prepara o espectador para o caráter de mistério e de inenarrável.



---

Graças entre outras às Teorias Feministas do Cinema dos anos 1970, tendo como expoente o escrito “Prazer visual e cinema narrativo”, de Laura Mulvey, a obra de Germaine Dulac foi descoberta e tem sido objeto de pesquisa, verdadeira referência para o cinema experimental de décadas posteriores. A árdua reprovação ao seu filme consiste em um dos maiores equívocos da história do cinema. “Ela será a vítima expiatória do ódio dos surrealistas contra o cinema de vanguarda; o fato de ser uma mulher nada ajudou.” (BASSAN, 2014, p. 103).

*Première Vague e Surrealismo, A Sorridente Madame Beudet e A Concha e o Clérigo* constituem, sem dúvida, dois títulos significativos do cinema de vanguarda dos anos 1920, em geral, e da obra de Germaine Dulac, em particular. No que diz respeito a um discurso feminista no cinema, Sandy Flitterman-Lewis sustenta: “... a preocupação de Dulac com as questões feministas e seus prolíficos escritos teóricos sobre o cinema fornecem um dos primeiros exemplos de um esforço para conceber um cinema feminista em termos formais.” (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p. 27). Preocupada com a consolidação de um cinema alternativo e em oposição à narração clássica hollywoodiana, a Teoria Feminista do Cinema considera a produção de cinemas nacionais e a de um cinema de arte, durante esse período dos anos 1920, extremamente pertinente. No caso da filmografia de Germaine Dulac, observa-se, desde os títulos mais convencionais aos menos herdeiros da narração clássica, toda uma gama de personagens femininas de interesse desde *O Cigarro* (1919) até *Um Convite à Viagem* (1927), passando por *A Sorridente Madame Beudet* (1923) e *Alma de Artista* (1924).

### **Protagonismos Femininos**

Apesar de conhecida graças à defesa unânime do cinema de vanguarda, inclusive do cinema puro, entendido como o cinema reduzido aos seus próprios meios, independente da literatura e do teatro, Germaine Dulac reúne em sua obra tanto filmes convencionais quanto filmes que rompem com o cânone narrativo. A esse título, vale conferir desde os filmes, cuja narrativa linear, fundada no sistema de causa e de efeito, faz uso recorrente de intertítulos, aos filmes, que prescindem da linguagem escrita, pondo em jogo o experimentalismo da imagem. No que diz respeito a estes últimos, várias tendências podem ser verificadas, a começar pelo Impressionismo e se estendendo ao

---

Surrealismo, abrangendo ainda curtas-metragens em diálogo ora com o caráter abstrato da música, ora com os ritmos visuais da dança.

Ao investigar as personagens femininas em sua filmografia, ocorre que tanto os filmes herdeiros da tradição narrativa quanto os filmes vanguardistas trazem em si um rico subtexto, no que concerne à abordagem do universo feminino. Dito isso, *O Cigarro* e *Alma de Artista*, mesmo submetidos aos códigos narrativos, manifestam um protagonismo feminino, livre de estereótipos. Longe de serem condenadas à ausência, ao silêncio e à marginalidade, as personagens principais de cada um desses filmes possuem autonomia, sendo responsáveis pelos seus próprios destinos como dos que as cercam. Enquanto, em *O Cigarro*, o desenrolar da intriga surpreende graças à atitude da protagonista Denise, no papel da esposa, a qual salva o marido em meio a seus vacilos suicidas, devido ao ciúme, dada a diferença de idade do casal; em *Alma de Artista*, eis a vez das protagonistas Helen Taylor e de Edith Campbell de agir a favor do desconhecido dramaturgo Herbert Campbell. Helen, atriz de sucesso, apaixonada pelo seu “poeta” Herbert, espectador e admirador fiel, e a esposa Edith, ao invés de se encararem como rivais, lutam pelo reconhecimento de Herbert, fazendo prova da força e do poder feminino uma vez em união. No caso de *Alma de Artista*, é preciso observar, que embora dotado de uma narrativa linear, várias sequências trazem à tona os pensamentos, as emoções e os anseios dos personagens, em sobreimpressões e closes do rosto, fazendo-nos admitir que inovação formal e exploração da subjetividade coincidem em meio a uma vanguarda narrativa.

Como já observado em linhas anteriores, em *A Sorridente Madame Beudet*, a subjetividade feminina se revela um elemento crucial da intriga. No decorrer do filme, o experimentalismo da imagem manifesta os sonhos, desejos e fantasias de Madame Beudet, presa em cotidiano monótono de um casamento infeliz. A seguir, duas imagens de *A Sorridente Madame Beudet*, considerado verdadeira obra-prima vanguardista de Germaine Dulac. À esquerda, há a protagonista mergulhada em seus devaneios, em sobreimpressão do seu rosto com imagem de si própria; à direita, há o desconforto de uma vida conjugal insustentável, agravada pelos jogos suicidas do marido com arma, a qual a protagonista resolve carregar, mas cuja atitude permanece sem maiores consequências.



Em continuidade a um cinema inovador e de pesquisa, à *Sorridente se une Um Convite à Viagem*. Os intertítulos iniciais anunciam tanto a saída noturna da protagonista, face à ausência do marido, quanto o desenrolar da história única e exclusivamente por meio das imagens, lançando um diálogo com o espectador. Lê-se:

Uma mulher, negligenciada por seu marido, vai uma noite em um bar a fim de se distrair. Ela encontra um oficial da marinha. Ao descobrir que ela possui um filho, termina a relação. Uma história simples, sem necessidade de intertítulos. Tentei transmitir a ideia por meio das imagens. Espero que os espectadores apoiarão minha iniciativa. (DULAC, 1927)

Desde então uma série de emoções são vividas em ambiente repleto de desconhecidos, movido pela música, pelo consumo de bebida alcoólica e de cigarro. Em meio a isso, ocorre o encontro da protagonista com marinheiro, que a convida para dançar e lhe paga bebida, a promessa de “um convite à viagem”. No âmbito dessa narrativa contada única e exclusivamente por meio da imagem, a felicidade do encontro é logo contrariada: em gesto inesperado, o marinheiro descobre a fotografia de uma criança, atrelada à pulseira da protagonista, fazendo-o desistir de sua investida afetiva. Nessa realização eminentemente de vanguarda, mais interessante ainda é a assinatura da cineasta ao final, em planos de sua mão ao escrever a palavra “fim” e o seu próprio nome, em seguida sublinhado. Eis um gesto que justifica a então denominada “primeira onda”, prefigurando a ideia do cinema de autor.



---

Em seu livro *Cinéma expérimental – abecédaire pour une contre-culture* (2014), Raphaël Bassan afirma que Dulac aborda em seus filmes temas ligados à liberdade, à livre escolha entre trabalho e vida privada, ao mito da elevação social, ao obscurantismo.

Um agregado de motivos recorrentes domina sua obra: a ilusão da grande paixão, os casamentos infelizes e a independência feminina. Nós os encontramos em *O Cigarro* (1919), *A Sorridente Madame Beudet*, *Alma de Artista* (1924), *Um Convite à Viagem*. [sic] (BASSAN, 2014, p. 104)

Grosso modo, há a história de casais em crise, submetidos a um verdadeiro distanciamento na relação, seja devido a uma diferença de mentalidade como é o caso da protagonista bem mais jovem que seu marido ciumento e inseguro em *O Cigarro*; seja devido a temperamentos distintos, a saber, a disparidade de universos da Senhora e do Senhor Beudet, em *A Sorridente Madame Beudet*, habitantes de uma província; seja devido ao próprio abandono como em *Um Convite à Viagem*, no qual a esposa, confinada em sua solidão a conduz à ação libertadora. No caso de *Alma de Artista*, a intriga se dá no contexto teatral, a iniciativa da protagonista sendo determinante para a felicidade e o bem-estar de todos. Em suma, nesses filmes há mulheres maduras em seus papéis de esposas ou enquanto profissional, caso da atriz, todas em pleno desenrolar de suas vidas, envolvendo dramas de relacionamento, fazendo interrogar o amor, o casamento, os laços profissionais no meio artístico.

Em seu livro *Reel women – pioneers of the cinema, 1896 to the present* (1991), Ally Acker realiza um amplo estudo das mulheres no cinema, em esforço que se pretende exaustivo, abrangendo as pioneiras do cinema silencioso, as atrizes, as vanguardistas, as mulheres negras, as produtoras, as escritoras, as editoras, as mulheres ligadas ao cinema de animação. Em sua introdução, Acker aponta para algo que julga fundamental:

O gesto muito poderoso de usar o filme a fim de explorar as vidas pessoais das mulheres enquanto matéria-prima – conferindo às vidas das mulheres uma espécie de credenciamento público – fez avançar em um passo gigante a existência possível de um ‘female gaze’. (ACKER, 1991, p. XX)

Mais adiante, na divisão dos capítulos do seu livro, é curioso observar a distinção entre as pioneiras francesas Alice Guy-Blaché e Germaine Dulac, o nome de Dulac estando associado ao conjunto de cineastas, organizado sob o prisma do *female gaze*. Entre estas últimas, há Musidora, Leni Riefenstahl, Marguerite Duras e Agnès Varda. No



caso das cineastas francesas Guy-Blaché e Dulac, pertencentes ao Cinema Silencioso, cabe aqui refletir sobre a distância que as separa: o Primeiro Cinema em pleno desabrochar e desenvolvimento de uma linguagem própria e as Vanguardas Históricas Europeias, em todo o seu esforço para inovar, contrapondo-se à narração clássica hollywoodiana (ainda que o modelo seja proveitoso) e à hegemonia norte-americana. Ora, sob a perspectiva da Teoria Feminista do Cinema, ao que parece, mais do que às convenções narrativas, o cinema de vanguarda, sob a pluma de Dulac, tende a se sobrepôr ao aparato cinematográfico, a saber, ao cinema em suas múltiplas dimensões – econômica, técnica, psicológica e ideológica, o qual “trabalha para suprimir o discurso, permitindo apenas certos ‘locutores’ e certas ‘falas’” (KAPLAN, 1995, p. 30). Daí se explica a força das personagens femininas aqui analisadas, cujas imagens têm como origem um *female gaze* consciente e determinado.

### **Considerações finais**

A Teoria Feminista do Cinema contribui, de modo salutar, a nos darmos conta da necessidade urgente do reparo histórico em relação às mulheres profissionais do cinema, cujo trabalho tem sido negligenciado ou no mínimo escamoteado pela então história oficial e canônica. Contribui igualmente para nos debruçarmos e, assim sendo, lançarmos um olhar crítico em relação às imagens femininas submetidas ao olhar masculino, por natureza voyeurista-fetichista, as encarando como objetos, seres passivos, meros corpos erotizados, banalizados, destituídos de identidade própria. Na contramão dessa tendência dominante, urge pesquisar a obra das mulheres cineastas no âmbito de uma história insubordinada do cinema, com personagens femininas dotadas de subjetividade, produtoras e não meramente portadoras de sentido. Dito isso, o cinema de Germaine Dulac é digno de investigação, Dulac sendo uma cineasta prolífica e versátil que, em sua exploração do universo feminino, termina por criar um discurso feminista.

### **Referências Bibliográficas**

ACKER, Ally. **Reel women – pioneers of the cinema, 1896 to the present**, New York: Continnum Company, 1991.

BASSAN, Raphaël. **Cinéma expérimental – abécédaire pour une contre-culture**, France/Belgique: Yellow Now, 2014.

---

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **To desire differently – feminism and french cinema**, New York: Columbia University Press, 1996.

GUY-BLACHÉ, Alice; WEBER, Lois; REID, Wallace; MABEL, Normand; DULAC, Germaine; PREOBRAZHENSKAYA, Olga; BUTE, Mary Ellen; IRIBE, Marie Louise; AZNER, Dorothy. **Les pionnières du cinéma**, 4DVDs/ 9 horas de filmes/ encarte 20 páginas, Paris: Lobster Films, 2018.

HILLAIRET, Prosper (org.), **Germaine Dulac - écrits sur le cinéma (1919-1937)**, Paris: Paris Expérimental, 1994.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema – os dois lados da câmera**, trad. Helen M. P. Pessoa, Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MARTINS, Fernanda Aguiar C. “Impressionismo francês” In. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**, 7ª reimpressão/edição, Campinas, SP: Papirus, 2020.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**, 7ª reimpressão/edição, Campinas, SP: Papirus, 2020.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo” In. XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema – uma antologia**, 4ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 2008.