

NÃO FOI MÉLIÈS: NOTAS SOBRE O MOVIMENTO #METOO E A NOTORIEDADE RETROSPECTIVA DO CINEMA FEITO POR MULHERES

DÉBORA WOBETO*

Resumo: Concentro-me neste artigo a analisar as dimensões políticas e estéticas do movimento #MeToo no âmbito da história do cinema e dos estudos de gênero. Trata-se de analisar a intensificação dos debates sobre o papel das mulheres no cinema a partir das recentes denúncias de assédio e agressão sexual em Hollywood. Com esses objetivos, dedico-me inicialmente às discussões empreendidas no âmbito do movimento feminista na década de 1970, quando as noções de cinema feminino e cinema feminista se tornam centrais. Em um segundo momento, apresento o #MeToo, contextualizando a gênese do movimento e o caráter internacional de sua agenda. Na sequência, abordo o reexame de obras e biografias consideradas “perdidas” e as controvérsias que cercam as noções de pioneirismo e originalidade. Concluo apontando para os desdobramentos das mobilizações travadas pelo #MeToo, associados à candência das discussões sobre o cinema feminino e como ele pode ser entalhado na história do cinema.

Palavras-chave: Cinema feminino. Feminismo. História do Cinema. #MeToo.

It wasn't Méliès: notes of #MeToo and retrospective notoriety of women's cinema

Abstract: In this paper, we focus on analyzing the political and aesthetic dimensions of the #MeToo movement in the field of history of cinema and gender studies. The paper analyzes the intensification of debates about women's role in cinema based on the recent accusations of harassment and sexual assault in Hollywood. With these goals in mind, we examine the discussion undertaken within the scope of the feminist movement in the 1970s, when the notions of female cinema and feminist cinema became central. We then introduce #MeToo, contextualizing the genesis of the movement and its international agenda. At last, we will examine the review of works and biographies of the so-called lost women and the controversies about the notions of pioneering and originality. We conclude by pointing to the unfolding of the mobilizations carried out by #MeToo, associated with the smoldering of discussions about women's cinema and how it can be carved in the history of cinema.

Keywords: Women's cinema. Feminism. Early Cinema. #MeToo.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisadora no Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7985-6319>. E-mail: deborawobeto@gmail.com

1 INTRODUÇÃO¹

*Às vezes você tem que criar a sua própria história.
Watermelon Woman é uma ficção²
Cheryl Dunye, 1996.*

Início esta reflexão fazendo referência a *Watermelon Woman*, dirigido por Cheryl Dunye em 1996. No filme, a diretora e protagonista Cheryl é uma mulher lésbica negra que busca obstinadamente produzir um documentário sobre Fae Richards, uma atriz negra da década de 1930, conhecida pelo codinome “mulher melancia”. A atriz, outrora famosa e agora esquecida, teria residido na Filadélfia e mantido um relacionamento amoroso com uma mulher branca, uma das poucas diretoras em Hollywood na época. Ao longo do filme acompanhamos a busca de Cheryl por vestígios de Fae, a vemos assistindo seus filmes, colecionando fotos e visitando instituições que guardam arquivos. Tudo indica que o material apresentado no filme é uma rica pesquisa documental sobre um capítulo até então esquecido da história do cinema. Entretanto, é no intertítulo final que a diretora nos comunica que o filme que acabamos de assistir é uma ficção.

Cheryl nos conta uma mentira elaborada e circunstancial, transportando-nos para uma representação mimética da realidade. O filme é uma ficção que conta uma verdade possível, ou seja, uma história que pode ter acontecido e que é contada por meio de uma encenação. A credibilidade do filme se apoia justamente na verossimilhança com a verdade histórica. Em um sentido mais direto, podemos dizer que a ficção de Cheryl é uma mentira para contar a verdade. A partir dessa pequena peça inicial, e afora a intriga que Cheryl Dunye propõe às tão debatidas categorias de ficção e documentário, concentro-me aqui na problemática de fundo que sustenta o filme e inquieta a diretora: o esquecimento ou a rara abordagem histórica que cerca as mulheres no cinema.

Ao perscrutar a presença feminina na história da antropologia, Mariza Corrêa (2003, p. 21) chama de notoriedade retrospectiva “o modo como um renome adquirido a partir de um certo momento pode iluminar a vida inteira de um personagem”. Entendo que a evocação do nome da diretora francesa Alice Guy-Blaché (1873, França - 1968, EUA) como autora da primeira obra de ficção do cinema também pode ser lida nos termos apontados por Corrêa. O reconhecimento tardio da diretora e a notoriedade de seu contemporâneo, Georges Mèlies, nos instigam a pensar a distinção entre “conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas”, como sugere Michael Pollak (1989), para reconhecer “a que ponto o presente colore o passado”.

A fim de situar essa reflexão e encaminhá-la para um terreno produtivo, me parece fundamental situar o contexto em que a problemática se inscreve nas minhas questões de interesse. Há cerca de três anos iniciei uma pesquisa etnográfica sobre a inserção de mulheres no mercado cinematográfico brasileiro contemporâneo, com interesse especial naquelas que ocupam funções de direção e roteiro em filmes de maior sucesso comercial. Na fase exploratória da pesquisa me aproximei da rede de interesse por meio de cursos sobre a temática, procurando conhecer o universo no qual pretendia me aprofundar. Por fim, aquilo que eu pensava ser um longo introito até as personagens centrais da minha investigação – as diretoras e roteiristas – encaminhou-me para uma busca por vestígios, arquivos e rolos de filmes total ou parcialmente consumidos pelo fogo. Pude compreender que a história não contada do cinema era tão importante na busca por representatividade quanto aquela que se desdobrava nos longos discursos das mulheres nas premiações e festivais recentes. Em pelo menos dois momentos, no Oscar e no Globo de Ouro de 2018, as categorias de gênero e raça foram evocadas para falar à comunidade internacional sobre as desigualdades na mais prestigiada indústria de cinema do mundo.

Ao eleger o #MeToo como objeto de partida da análise, procuro, por um lado, perceber como o movimento convoca à discussão sobre representatividade no cinema. Por outro lado, faço referência ao movimento para demarcar uma temporalidade específica, na qual minhas interlocutoras se situam e onde nosso encontro acontece. O #MeToo, assim, viabiliza a discussão sobre representatividade, sem, naturalmente, encerrá-la ou se confinar a ela. Nesse sentido, não considero adequado entendermos que há uma correlação direta entre o #MeToo e a notoriedade

retrospectiva de cineastas pioneiras, mas uma articulação entre essas esferas que se expressa em um cenário onde as lutas de grupos sub-representados se destacam.

O texto aqui apresentado está dividido em três partes interdependentes. A primeira delas expressa um conjunto de debates sobre representação e representatividade feminina no cinema, reunindo categorias de análise que serão retomadas na sequência. Nessa seção apresento os debates empreendidos no âmbito do movimento feminista na década de 1970, quando as noções de cinema feminino e cinema feminista se tornam centrais para discutir a presença das mulheres na tela. Em um segundo momento procuro situar o contexto em que aparece a primeira denúncia de assédio contra o produtor Harvey Weinstein, tida como a gênese do movimento #MeToo nos Estados Unidos. Nesse âmbito, analiso o caráter internacional de sua agenda, mencionando brevemente sua repercussão em países como França e Brasil. Na sequência, abordo a reemergência das discussões acerca do papel das mulheres no cinema. Entre outros aspectos, analiso como a notoriedade retrospectiva da cineasta Alice Guy Blaché e as controvérsias que cercam o reconhecimento de seu pioneirismo aparecem no campo. Concluo apontando para a candência e os desdobramentos das mobilizações travadas pelo #MeToo, associados à reemergência das discussões sobre cinema feminino e como ele pode ser entalhado na história do cinema.

2 ANTROPOLOGIA, CINEMA E FEMINISMO

Antropologia e cinema são campos reflexivos que de diferentes modos se aproximam. A produção cinematográfica guarda profundas relações com a sociedade na qual está sendo produzida, ou seja, a vida social representada na tela é a inscrição de um tempo e de um contexto cultural. Marc Piault (1992), argumenta que essa aproximação não é apenas em relação à história que se desenrola nos filmes e aquela na qual a sociedade está imersa. O cinema, para o autor, está profundamente atrelado à política, ao modo como se concebe a representação e ao próprio método de pesquisa que fomenta a produção do conhecimento em um filme. Para David MacDougall (1998), o autor nunca está fora da obra, ainda que corporalmente não se insira na cena, seu filme não pode ser entendido sem considerar sua existência.

Para Dziga Vertov (1928), a câmera tem o poder de aproximar o homem das coisas, complexificando sua existência e libertando-o da imobilidade. A câmera pode também, segundo ele, afastar esse mesmo homem, deslocando-o, fazendo com que ele caia e se levante no ritmo dos movimentos da câmera. Para ele, esse olhar mecânico da câmera estrutura o olhar humano, impactando na percepção:

Se fotografarmos o que o homem viu, obter-se-á naturalmente uma grande confusão. Se montarmos habilmente tudo quanto se filmou, o resultado será um pouco mais claro. Se eliminarmos as escórias que perturbam, ainda será melhor. Obteremos deste modo uma memória organizada das impressões de um olhar vulgar [...] O olho mecânico procura às apalpadelas no caos dos acontecimentos visuais um caminho para o seu movimento ou para as suas hesitações e experimenta, alongando o tempo, desmembrando os movimentos ou absorvendo o tempo em si próprio, engolindo os anos, esquematizando assim os processos inacessíveis ao olhar humano (GRANJA, 1981, p. 45).

Assim, aquilo que a câmera “enxerga” e que posteriormente é sistematizado pelos cineastas é tido como o real. O filme, nesse sentido, organiza e educa o olhar de quem está assistindo. Discordando da tese de Walter Benjamin (1936) sobre a destruição da aura a partir da reprodutibilidade técnica da obra de arte, Jacques Rancière (2013) argumenta que as histórias são construídas a partir de uma ideia de arte, não estando confinadas ao dispositivo técnico. O autor afirma que “os meios próprios da máquina analógica de ontem e da máquina digital de hoje mostraram-se igualmente próprios a filmar as provações amorosas, ou a dança de formas abstratas” (RANCIÈRE, 2013, p. 10). Para ele, a função do dispositivo é viabilizar a narrativa de acordo com o que socialmente se entende como arte, como filme.

Há uma metapolítica da estética que enquadra as possibilidades da arte. A arte estética promete uma realização política que não pode cumprir-se e ganha com esta ambiguidade. É por isso que aqueles que querem isolá-la da política estão de certa forma fora da questão. Por isso também aqueles que a querem realizando sua promessa política estão condenados a uma certa melancolia. (RANCIÈRE, 2010, p. 132-133).

A pesquisadora Linda Williams (2012), em seu trabalho *Screening sex: revelando e dissimulando o sexo*, discorre sobre o cinema como uma ferramenta de educação sexual. Para ela, o cinema está repleto de discursos sobre o sexo e essas expressões orientam determinada educação visual sobre o assunto. A autora argumenta que os discursos, os silenciamentos, os ritmos do filme, os enquadramentos e, sobretudo, a disposição dos corpos, compõem uma linguagem que comunica sobre o sexo, o desejo e a sexualidade. Essa elaboração e disseminação de representações específicas que recaem sobre todos os corpos seguem um modelo que Judith Butler (2016) denominou de “matriz de inteligibilidade de gênero”, na qual a coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais é fundamental. Nesse sentido, a veiculação de arquétipos e representações estereotipadas de masculino e feminino no cinema reforça uma ideia de essência, enquanto gênero, pelo contrário, é a formulação cotidiana presente nas ações dos indivíduos. Assim, expectativas sociais que recaem sobre cada gênero se perpetuam ou encontram resistência à medida que a sociedade reelabora seus códigos. Da mesma forma que o cinema se inspira na vida social, ele também trabalha na persistência ou recomposição das performatividades de gênero.

A mutabilidade dos códigos é o que tem mobilizado o feminismo como um todo³, e teóricas feministas e do cinema em específico, há pelo menos cinquenta anos. As questões em torno da presença de mulheres no cinema, na frente e atrás das câmeras, começaram a ser levantadas no âmbito da segunda onda do feminismo, quando o papel das mulheres nas artes em geral passou por uma reavaliação. O texto “Cinema Feminino Como Contra Cinema”, escrito por Claire Johnston em 1973, e o artigo de Laura Mulvey “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, de 1975, são aceitos como os primeiros estudos teóricos do cinema feminista. O texto de Johnston é publicado em um panfleto de capa vermelha que afirma: “A imagem da mulher no cinema foi uma imagem criada por homens e o cinema feminino emergente começou a transformação dessa imagem”. Para atingir seus objetivos, o panfleto não apresenta um manifesto unificado sobre o que constitui o contra cinema feminino, mas oferece reflexões e provocações heterogêneas de cineastas e críticas de cinema feministas sobre o estado do cinema feminino e da representação na tela. É nesse contexto que produções de intelectuais-ativistas começam a se articular para defender politicamente o uso do conceito de cinema feminino, trazendo maior ênfase à autoria e criatividade das mulheres.

A pesquisadora Ann Kaplan (1995), referência fundamental nas abordagens feministas no cinema, direciona o olhar para o poder masculino de forjar discursos a respeito do que seja o desejo feminino. No livro *A mulher e o Cinema*, a autora problematiza a imagem feminina construída nos filmes, argumentando que há um esforço para ocultar justamente a “construção” e fazê-la parecer real. Segundo a autora, quem está consumindo as imagens não se dá conta de que há interesses nesse ocultamento e sugere que “nossa tarefa ao assistir aos filmes de Hollywood é, portanto, desmascarar as imagens, o signo da mulher, para ver como funcionam os significados subjacentes aos códigos” (KAPLAN, 1995, p. 38).

Para Mulvey (1983), o prazer masculino é prioridade em uma sociedade dominada pelo homem. Isso repercute no cinema por meio de personagens masculinos nos quais os espectadores homens se reconhecem. As personagens mulheres, pelo contrário, não são elaboradas pensando na identificação feminina, mas como objeto erótico que serve tanto para os personagens homens do filme quanto para os espectadores que o assistem. A pesquisadora não vê muitas saídas no sistema comercial de cinema, por isso sugere a estruturação de um cinema alternativo:

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político, quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isso no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas (MULVEY, 1983, p. 439).

Teresa de Lauretis (1984), no livro *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, retoma a noção de civilização da imagem⁴, de Roland Barthes, para dizer que o cinema é uma máquina que reproduz a mulher como imagem. A autora sustenta que um filme não é apenas o que ele diz, mas também o que é mostrado e a forma pela qual se mostra as coisas em cada cena. Para ela, um novo cinema é possível e necessário, para que as mulheres consigam ocupar uma posição de sujeitos nos filmes.

Se o projeto do cinema feminista – construir os termos de referência de outra medida do desejo e as condições de visibilidade para um sujeito social diferente – parece agora mais possível e, de fato, real, é em grande parte devido ao trabalho produzido em resposta à autodisciplina e ao conhecimento gerado a partir da prática do feminismo e do filme (LAURETIS, 1984, p. 155).

Para a autora, um “cinema de mulheres” é capaz de criar formas de representação e pontos de vista sobre a experiência feminina. Ao contrário de Mulvey, ela defende que esse cinema de mulheres deve procurar meios de se inserir no *mainstream*, afinal, a circulação dos filmes comerciais é muito maior. Ela argumenta que assim se dará um passo efetivo para reconfigurar o modo como as mulheres e seus desejos estão colocados no imaginário da sociedade. Lauretis (1984) também assegura que ser feito por mulheres não garante que se produza um cinema feminista. Para a autora, o ponto central do cinema feminino é que ele se dirija às mulheres como uma pluralidade, considerando classe, etnia, disposições filosóficas e religiosas. Em suma, sua reflexão orienta para uma não simplificação dos personagens, como os estereótipos cinematográficos têm feito até então.

O estudo realizado por Patricia White, publicado no livro *Women's cinema, world cinema: projecting contemporary feminisms*, reanima o debate iniciado nos anos 1970, explorando os cruzamentos possíveis entre feminismo e cinema no século XXI. A autora nos apresenta a uma nova geração de cineastas contemporâneas de diferentes nacionalidades para destacar que no século XXI a produção de conhecimento já não é um domínio do Ocidente, mas está distribuída transnacionalmente. Ao interrogar a categoria cinema feminino, ela analisa que seu sentido original parece tratar de fenômenos plurais de modo singular. Nessa perspectiva, White (2015, p. 27) aponta que sua tese está direcionada para mulheres que fazem filmes, qualquer que seja sua relação declarada com o feminismo, mas que estejam “deslocando o eurocentrismo e a hegemonia de Hollywood, visualizando novas relações entre gênero, política, lugar e futuro”.

3 O FEMINISMO DAS CELEBRIDADES

“And here are all the male nominees”, disse Natalie Portman ao anunciar os homens indicados ao prêmio de melhor direção no Globo de Ouro de 2018. A ironia da atriz refere-se à desigualdade de gênero no cinema e no evento em particular, que desde a sua criação premiou apenas uma mulher na categoria de melhor direção⁵, tendo indicado seis no total (entre 1944 e 2018). Assim

como Natalie Portman, outras atrizes foram à premiação vestidas de preto, demonstrando solidariedade às colegas vítimas de assédio que enfim encontraram meios para denunciar os abusos sofridos no setor. A apresentadora Oprah Winfrey discursou sobre a diminuta representação de personagens negros nos filmes e sobre os casos de assédio envolvendo diretores de Hollywood, fazendo referência aos movimentos Time's Up⁶ e #MeToo.

O movimento #MeToo, de caráter internacional, mas de grande expressão nos Estados Unidos, levou a público uma série de denúncias de assédio e agressões sexuais cometidas em Hollywood. A expressão “me too”, cunhada pela ativista Tarana Burke em 1996 para criar empatia entre as vítimas de assédio sexual, foi apropriada por Hollywood após as denúncias contra o produtor Harvey Weinstein. Em forma de hashtag, o #MeToo desencadeou nas redes sociais uma série de relatos sobre abusos que mulheres sofreram em seus ambientes de trabalho, ganhando escala em 2018 na temporada das grandes premiações nos EUA.

Na cerimônia de entrega do Oscar daquele ano, não faltaram críticas ao modelo masculino e branco de fazer filmes em Hollywood. Antes mesmo da premiação, a fundadora do movimento #MeToo, Tarana Burke, declarou às revistas especializadas que Ryan Seacrest não deveria ser o anfitrião do tapete vermelho daquele ano, tendo em vista as acusações de assédio que pesam sobre o apresentador. Apesar das críticas seu nome foi mantido, mas Seacrest foi ignorado por várias atrizes, como Frances McDormand, Saoirse Ronan e Meryl Streep, em suas tentativas de entrevista. Horas mais tarde, McDormand, vencedora do prêmio de Melhor Atriz pelo filme *Três Anúncios Para um Crime*, proferiu seu discurso chamando a atenção para a inclusão de mais mulheres na indústria do cinema. A atriz pediu para que todas as mulheres indicadas levantassem para mostrar sua existência e provocou os produtores a chamá-las para novos projetos, argumentando que todas elas têm histórias para contar. Assim como o Globo de Ouro, o Oscar também reflete a predominância masculina nos prêmios de maior prestígio. Desde a sua criação, em 1929, foram indicadas à categoria de melhor direção apenas quatro mulheres, destas, somente uma foi premiada⁷. Por fim, a atriz mencionou a *inclusion rider*, cláusula dos contratos que prevê que um profissional pode fazer exigências específicas para ingressar na equipe, assim:

"Eu descobri sobre [a inclusion rider] na semana passada. Existe, sempre existiu, para todo mundo, em uma negociação de um filme, uma 'cláusula de inclusão' que significa que você pode pedir e/ou exigir pelo menos 50% de diversidade não apenas no elenco, mas também na equipe. E também, o fato de que nós – eu só descobri isso depois de 35 anos no mercado cinematográfico – não vamos retroceder. Então toda a ideia de que mulheres estão bombando agora... não. De que os negros estão bombando agora... não. Ninguém está bombando agora. A mudança está acontecendo, e eu acho que uma cláusula de inclusão vai ter alguma relação com isso. Certo? O poder nas regras." (MCDORMAND, Oscar 2018)

No cenário do cinema *mainstream* as funções de direção e de roteiro são majoritariamente ocupadas por homens. A pesquisadora Stacy Smith, da USC Annenberg School for Communication and Journalism, coordenou um estudo que envolve a análise dos 900 filmes de maior popularidade nos Estados Unidos entre 2007 e 2016. A pesquisa revelou que somente 4,2% dos filmes analisados foram dirigidos por mulheres, enquanto só 13,2% deles têm roteiristas mulheres. Além disso, cabe destacar que os personagens principais da maioria dos filmes são homens. Nos filmes analisados, a pesquisadora contabilizou as falas destinadas a personagens femininos, constatando que em média as mulheres interpretam apenas 30% dos diálogos. Além disso, cenas de nudez e performances sensuais estão sempre ligadas a papéis femininos. Smith (2017) também aponta o perfil racial das diretoras mulheres, identificando apenas três mulheres negras, duas asiáticas e uma latina entre as equipes dos 900 filmes analisados. Embora a pesquisa se limite aos filmes de maior sucesso de bilheteria, ela traz o panorama de uma indústria que conta histórias em escala global. Decompondo os 100 filmes mais vistos em 2012, Smith (2017)

também observou que o percentual de personagens mulheres aumenta 10,6% quando o cargo de direção é ocupado por uma mulher e em 8,7% quando há pelo menos uma roteirista na equipe.

Outro estudo, realizado pelo Laboratório de Análise e Interpretação de Sinais da Escola Viterbi de Engenharia, da Universidade do Sul da Califórnia (USC), analisou mil roteiros de filmes de sucesso produzidos nas últimas décadas. De acordo com Ramakrishna *et al.* (2017), a pesquisa examinou 6.907 personagens, dos quais apenas 29% são mulheres. Constatou-se também que personagens homens interpretam mais do que o dobro de diálogos em relação a personagens mulheres. No cruzamento dos dados sobre mulheres roteiristas e a representação feminina na tela, a pesquisa mostrou que quando há uma mulher entre os roteiristas, a chance de ter personagens mulheres nas histórias é 50% maior.

A distinção entre homens e mulheres nas tarefas de direção e roteiro se acentua quando focamos em um recorte baseado em gêneros cinematográficos. Um estudo realizado pela pesquisadora Martha Lauzen, da Universidade Estadual de San Diego, indica que mulheres geralmente dirigem documentários, comédias românticas, dramas, animações e filmes de menor orçamento, enquanto homens são maioria nas grandes franquias de ação, terror e ficção científica. Analisando os 250 filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos em 2017, Lauzen (2017) constatou que apenas 18% dos empregados atrás das câmeras eram mulheres. Segundo a autora do estudo, esse número não mudou muito nas últimas décadas, pois em 1998 o percentual de mulheres empregadas nas equipes de produção era de 17%. A pesquisadora sinaliza que seu estudo não sugere que apenas mulheres possam criar grandes personagens femininas, mas que é preciso atenção às séries históricas que nos mostram que no geral as pessoas trabalham com o que já conhecem. Assim, sugere que, para aumentar em número e em qualidade os papéis femininos no cinema, há de se aumentar o número de mulheres por trás das câmeras.

Os dados utilizados nesta segunda seção referem-se ao panorama de indicações e premiações de mulheres no Globo de Ouro e no Oscar em 2018 e dão contexto aos eventos descritos no âmbito do #MeToo daquele ano. Entretanto, uma adição importante se fez aos dados que tratam da premiação de mulheres na categoria de melhor direção. Após dois anos sem indicadas (2019 e 2020), em 2021 Chloé Zhao recebeu o Oscar de melhor direção por *Nomadland*, também premiado como melhor filme. Além disso, o Globo de Ouro, que não indicou mulheres à categoria de melhor direção em 2019 e 2020, trouxe três diretoras em 2021 – Emerald Fennell, Regina King e Chloé Zhao, sendo a última premiada. O prêmio foi entregue a Chloé Zhao, juntamente com a estatueta de melhor filme dramático.

Se analisarmos as premiações de 2021 à luz das séries históricas, fica evidente que o reconhecimento do trabalho das mulheres no cinema não é um processo rápido e ascendente. Ao mesmo tempo, a singularidade de cada um desses eventos coloca o tema em evidência e incentiva o debate. Em 2010, quando Barbra Streisand anunciou a vitória de Kathryn Bigelow dizendo “the time has come”, era esperado que nos anos subsequentes outras mulheres recebessem o prêmio, mas isso não aconteceu. Apesar disso, foi a estatueta de Bigelow que animou a discussão que acompanhamos na última década.

Não há dúvida de que os anos recentes foram um campo profícuo para estudos e pesquisas, especialmente de cunho quantitativo, para medir a desigualdade de gênero no cinema. Parece também evidente que a preocupação teórica sobre o assunto, iniciada na década de 1970, não desapareceu dos círculos acadêmicos desde então. Se assentimos em relação a essas duas afirmações, por que boa parte dessas ideias ganharam um público mais amplo só nos anos recentes? Hannah Hamad e Anthea Taylor (2015, p. 124), sugerem que a cultura de mídia está “repleta de momentos marcantes”, onde celebridades se posicionam politicamente, aderem a movimentos sociais ou se declaram feministas. A performance da cantora Beyoncé no Video Music Awards da MTV em 2014, o discurso de Emma Watson no lançamento da campanha HeForShe⁸ e as declarações de Jennifer Lawrence sobre a desigualdade salarial em Hollywood⁹ são situações comumente mencionadas como “momentos marcantes” em que se ampliou o acesso a algumas mensagens feministas mais gerais. Taylor (2016) reconhece que isso não é uma exclusividade dos anos recentes, mas um fenômeno mais amplo que compôs a pauta feminista desde a segunda metade do século XX e que aparece de modo circunstancial desde então.

Em relação às reverberações do #MeToo, seria possível listar um sem-número de ações e estratégias que se deram a partir dele. Na França, por exemplo, houve uma cautela inicial em

relação à adesão e a primeira denúncia formal no cinema foi registrada só em 2020, dois anos após as denúncias de maior vulto em Hollywood. Naquele ano, além da denúncia, a atriz Adèle Haenel¹⁰ retirou-se da premiação do César, o Oscar francês, após o anúncio do prêmio de melhor direção para Roman Polanski, acusado de estupro e assédio. Segundo a atriz, “A França perdeu o barco do #MeToo”:

Tem um paradoxo na França em relação ao #MeToo: É um dos países em que o movimento foi mais acompanhado pelas mídias sociais, mas em termos de perspectiva política e das esferas culturais, o país perdeu completamente o barco. Vários artistas confundiram, ou buscaram confundir, o limite entre comportamento sexual e abuso. O debate foi centrado na questão da “liberdade de incomodar” (dos homens) e no suposto puritanismo das feministas. Mas abuso sexual é abuso, não comportamento libertino. De qualquer forma, o #MeToo deixou sua marca, as pessoas estão falando sobre isso. A França está fervilhando de perguntas. (Adèle Haenel, New York Times, 2020)¹¹

A diretora Céline Sciamma, que acompanhou o protesto de Adèle Haenel ao sair da premiação do César, é fundadora do movimento 5050by2020, responsável pela marcha de mulheres em Cannes, em 2018, pela igualdade na indústria do cinema. Na ocasião, a atriz Cate Blanchett discursou dizendo: “nos degraus hoje estão 82 mulheres representando o número de diretoras que subiram esta escada desde a primeira edição do festival, em 1946. No mesmo período, 1688 diretores subiram estas mesmas escadas.” O 5050by2020 também foi responsável por pressionar a organização do Festival de Cannes a respeito da equidade de gênero na formação do comitê de seleção dos filmes, bem como pela publicização das estatísticas de inscrição da competição. Embora na França as denúncias de assédio não tenham, ainda, o mesmo vulto daquelas provocadas pelo caso Weinstein, os números da desigualdade em muito se parecem com aqueles reportados nos Estados Unidos. Pensando nisso, em seu site, a organização descreve as ações a serem adotadas a partir de 2021, que incluem alocação de recursos para formação de roteiristas não-brancos, pessoas trans, não binárias e deficientes.

Nesse ponto, notamos que a noção de cinema feminino se articula com outras pautas, relacionadas à construção de um cinema menos branco, menos heterocisnormativo e menos capacitista. Logo, se por um lado há um temor acerca da mercantilização do feminismo na mídia, como sinalizado por Taylor (2016), parece também haver espaço na crítica para compreender que celebridades como Beyoncé podem ser a porta de entrada para uma maior aceitação pública das ideias feministas. No Google Trends, que compara o interesse acerca de um tópico em relação a ele mesmo, é possível visualizar pelo menos parte da relevância que determinado tema ganha ao longo do tempo e relacioná-lo com um contexto político mais amplo. A fim de visualizar os picos de interesse¹² sinalizados pelo Google Trends sobre os temas tratados neste artigo, notamos que no Brasil a popularidade de ambos é uma constante a partir de 2018 (Figura 1).



Sobre o termo #MeToo, nota-se um aumento de interesse significativo (79 de 100) em outubro de 2017, quando o jornal *The New York Times* detalha as acusações contra Harvey Weinstein em uma publicação¹⁴. O termo atinge o ápice de popularidade (100 de 100) em janeiro de 2018, mês em que o movimento foi referido no Globo de Ouro. Como se pode observar, quando colocados em perspectiva, #MeToo e Alice Guy-Blaché não apresentam correlação direta, mas estão temporalmente situados em um gradiente de interesse. O que estou sugerindo é que ambos compõem uma reemergência da discussão sobre mulheres no cinema, já debatida em outros parâmetros na década de 1970, e que agora retorna integrada às questões atuais dos feminismos.

4 A INSURGÊNCIA DOS ARQUIVOS

“Não foi Mèlies”, provocação colocada no título deste artigo, é uma frase que ouvi recorrentemente em campo. No curso de extensão “Mulheres no Cinema”, realizado em 2019 em uma prestigiada universidade privada do sul do Brasil, tive o primeiro contato com as controvérsias que envolvem o tema. A professora, docente do curso de cinema daquela universidade, relatou brevemente a motivação do curso e a recepção do departamento para com o assunto. Enquanto um conjunto de professoras enxergavam a premência de uma abordagem crítica acerca do modo como cineastas pioneiros são trazidos para a sala de aula, outros colegas consideravam isso uma questão unicamente feminista. Em um desfecho desagradável, ela conta que um dos professores - também produtor e diretor de cinema - teria encerrado o assunto dizendo que “a história é feita de fatos relevantes, e isso explica por que as mulheres não estão nos livros”.

Pude perceber que há, ainda, uma resistência ao tema nos espaços educativos formais, deixando a questão circunscrita muitas vezes a grupos de pesquisa específicos, como se ela devesse ser tratada de maneira lateral. Essa interpretação não é restrita a determinadas instituições ou pessoas. Digo isso porque a maioria de nós tem, ou teve em boa parte da vida, uma certa naturalidade ao pensar o diretor como uma figura masculina. Luisa, uma das principais interlocutoras da pesquisa e fundadora do site *Mulher no Cinema*¹⁵, relatou ter passado boa parte da vida tendo Cecil B. De Mille como representação imagética da palavra *diretor*. Em seus cursos, ela costuma brincar dizendo que “o diretor é um homem branco de boné” e que para mudar isso é preciso “levar a palavra” das mulheres no cinema.

Sabe-se que em um primeiro momento o cinema foi uma disputa por invenções técnicas, cujas engenharias ocupavam sobretudo os homens. Já o período entre 1908 e 1916 é considerado o momento mais promissor para as mulheres na indústria cinematográfica americana, ou seja, havia proporcionalmente mais mulheres dirigindo filmes do que hoje. O filme *Women Who Run Hollywood* (2016), das diretoras Clara e Julia Kuperbeg, mostra o processo pelo qual as mulheres perderam espaço atrás das câmeras. Até 1925 elas eram maioria no cinema, que ainda não era visto como um negócio rentável. Com a proximidade da crise de 1929, homens que antes se dedicavam a ofícios tradicionais, como advogado e médico, perderam seus empregos e viram na arte cinematográfica uma alternativa. Assim Hollywood, que inicialmente era formada por mulheres e imigrantes judeus, segmentos da população que não eram admitidos em trabalhos comuns, foi rapidamente transformada em um negócio lucrativo dominado por homens.

Na mesma linha, o documentário *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché* (2018), de Pamela B. Green, remonta a história da cineasta cujo trabalho narrativo teria se antecipado ao de Georges Méliès, mantido pela historiografia como o criador da ficção no cinema. A memorialização de Alice Guy no documentário ocorre cerca de três décadas após a publicação póstuma de sua autobiografia, em 1986, na qual a cineasta registra as tentativas de encontrar seus filmes e ser lembrada pela história. No livro, Alice Guy conta que tentou corrigir publicações que ignoravam sua obra. Um desses livros, dedicado à história da Gaumont, não menciona seu nome, embora tenha sido ela que produziu os primeiros filmes da Companhia. Muitas dessas ausências se explicam pelo extravio ou mesmo a perda dos rolos filmicos nos frequentes incêndios que aconteciam nas exposições e depósitos das produtoras. De acordo com a própria cineasta, a primeira versão de *A Fada do Repolho* foi filmada em 1896 após seu expediente como secretária da Gaumont¹⁶. O filme se perdeu e outras versões da mesma narrativa foram filmadas nos anos seguintes. A localização e restauração de alguns desses filmes aconteceu após a morte da cineasta e uma porção de sua obra segue anônima.

O ressurgimento do interesse pela obra e biografia de Guy-Blaché formou comunidades interpretativas sobretudo na França e nos Estados Unidos nas últimas duas décadas. O visionamento de seus filmes e o exame de vestígios biográficos se concentra em traçar genealogias capazes de dialogar criticamente com a história do cinema. Assim, em oposição a uma ideia de origem e em linha com a leitura de Foucault de Nietzsche, trata-se de compreender a obra de Guy-Blaché como um ponto de discórdia na história do cinema. Não se espera, assim, desenhar uma sucessão de cenas para preencher uma lacuna ou escavar uma identidade ainda preservada. Pelo contrário, há entre os pesquisadores uma oposição à ideia de procurar um “sujeito constituinte” (Foucault, 1971). Em um movimento paralelo a esse, a “descoberta” e recente aclamação da diretora oferece um sentido inverso do primeiro. Nele, a obra de Alice Guy-Blaché sobrepe-se ao trabalho de Georges Méliès, em uma espécie de revanche histórica que a fixa na linha do tempo do cinema.

Jane Gaines, professora e coordenadora do Women Film Pioneers Project, dedica-se ao tema desde a década de 1990 e faz observações importantes a partir da construção da autobiografia de Guy-Blaché. Gaines (2018, p. 36-37) nota que existem discrepâncias entre as memórias produzidas pela cineasta no livro e os arquivos sobreviventes dos filmes. Usando como exemplo o filme *Le matelas alcoolique*, a pesquisadora faz um paralelo com *La cardeuse de matelas*, dirigido por Méliès, para demonstrar como filmes rodados no mesmo ano (1906) usavam a mesma anedota como fio condutor da narrativa. Ambos os filmes usam uma cena ordinária como ponto de partida: um bêbado que vai parar dentro de um colchão quando o fabricante se ausenta por alguns minutos. Em sua autobiografia, Guy-Blaché relata uma experiência pessoal que a inspirou a fazer o filme. Entretanto, a cena relatada parte da mesma ideia apresentada no filme de Méliès, lançado meses antes. Gaines usa esse exemplo para demonstrar que é muito difícil conferir originalidade e pioneirismo a qualquer cineasta daquela época, onde visivelmente a regra era experimentação e imitação.

Se não for para marcar posições na história, o que podem dizer os arquivos? Em geral, a resposta vai depender de quem pergunta. As ausências na história do cinema são produzidas na mesma esteira que as presenças. O não reconhecimento histórico do trabalho de Alice Guy-Blaché responde a determinado contexto da produção do registro. Ao mesmo tempo, a reemergência de sua obra conjuga as inquietações desse tempo. Gaines (2004) reflete sobre o expressivo número de mulheres ditas “perdidas” e que recentemente foram “descobertas” pela história do cinema. Parte do ressurgimento dessas personagens deve-se a pesquisas em arquivos como o da Federation of International Film Archives (FIAF). A autora destaca o desafio colocado aos pesquisadores que buscam vestígios em arquivos, uma vez que existem controvérsias sobre o rigor e as possibilidades de catalogação de alguns materiais.

Embora possamos descobrir muitos filmes atribuídos erroneamente a diretores homens, podemos também encontrar outros atribuídos incorretamente às mulheres. Tem sido amplamente considerado que muitos dos filmes dirigidos por Alice Guy-Blaché foram incorretamente atribuídos a seu assistente, Ferdinand Zecca. No entanto, Alison McMahan localizou pelo menos um título, provavelmente dirigido por Zecca, pelo qual Alice Guy-Blaché recebeu crédito. (GAINES, 2004, p. 115)

Em certo sentido, a reescrita dessa história se formula a partir de uma resposta às histórias às quais se opõe. Ainda que muitas das pesquisas tenham como objetivo o preenchimento de lacunas históricas – e não o deixam de ser – considero que os arquivos são uma ferramenta de interpelação. Nesse sentido, o uso dialógico provocativo dos vestígios encontrados é generativo e difere de um uso literal ou ilustrativo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu do argumento principal de que as questões suscitadas pelo movimento #MeToo publicizaram uma série de outras questões que envolvem a participação de mulheres na

indústria cinematográfica, não se restringindo aos casos de assédio. Em linha com o registro de acusações, foi reavivada a discussão sobre a desigualdade de gênero no cinema, especialmente no que tange posições de maior prestígio e poder narrativo, como direção e roteiro. O diálogo com a produção de teóricas feministas da década de 1970 coloca a discussão em perspectiva e estabelece novos contornos na medida em que encontra os feminismos contemporâneos e o que Gill (2007) chamou de sensibilidades pós-feministas. Nesse contexto, o esforço de reflexão crítica sobre a obra e trajetória de cineastas pioneiras é um movimento que se faz sempre a partir da instância do presente.

A fim de reconhecer o vínculo histórico entre o movimento #MeToo e a aclamação do trabalho de Alice Guy-Blaché, atento para a noção de que arquivos não são meros papéis à espera de uma sequência lógica. A prospecção de vestígios de autoria feminina em rolos filmicos não precisa tender à reconstrução histórica, mas fazê-la presente na manutenção de questões sobre a produção da ausência. É verdade que há um certo risco em contar a história daquilo que pode não ter deixado traços formais e evidentes, mas que persiste de algum modo. Ao mesmo tempo, noto que o risco é a única constante na produção de uma narrativa heterodoxa que comporte a discórdia e se assuma inacabada. Por fim, concordo que as controvérsias sobre o tema oferecem novas oportunidades de interpelação que convivem com explicações provisórias, mas que fundamentalmente procuram evocar, não documentar simplesmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CORRÊA, Mariza. *Antropólogas e Antropologia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. 278 p.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: BACHELARD, Suzanne et al. *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: PUF, 1971.
- GAINES, Jane M. Film history and the two presents of feminist film theory. *Cinema Journal*, Austin, v. 44, n. 1, p. 113-119, 2004.
- GAINES, Jane M. *Pink-Slipped: What Happened to Women in the Silent Film Industries?* Urbana-Champaign: University of Illinois, 2018.
- GILL, Rosalind. Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10, 147-166, 2007.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- HAMAD, Hannah; TAYLOR, Anthea. Introduction: Feminism and Contemporary Celebrity Culture. *Celebrity Studies*, v. 6, n. 1, p. 124-127, 2015. doi:10.1080/19392397.2015.1005382.
- JOHNSTON, Claire (Ed.). Notes on women's cinema. Society for Education in Film and Television, 1973.
- KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Trad. Helen M. Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LAURETIS, Teresa de. Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 220 p.
- LAUZEN, Martha. Boxed In 2016-17: Women On Screen and Behind the Scenes in Television. 2017. Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wpcontent/uploads/2017/09/2016-17_Boxed_In_Report.pdf>.
- MacDOUGALL, D. *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 1998. p. 245 a 278.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. p. 437- 453.
- PIAULT, Marc-Henri. Du Colonialisme à l'Échange. Demain, le cinema Ethnographique? *CinémaAction*, Paris, p. 58-65. 1992.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>.

- RAMAKRISHNA, Anil et al. Linguistic analysis of differences in portrayal of movie characters. In: PROCEEDINGS OF THE 55TH ANNUAL MEETING OF THE ASSOCIATION FOR COMPUTATIONAL LINGUISTICS (Volume 1: Long Papers). 2017. p. 1669-1678. Disponível em: <<https://aclanthology.org/P17-1153.pdf>>.
- RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Londres; Nova York: Continuum, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- SMITH, Stacy. Inequality in 900 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT, and Disability from 2007-2016. Media, Diversity, & Social Change Initiative. USC Annenberg, 2017. Disponível em: <https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/Dr_Stacy_L_SmithInequality_in_900_Popular_Films.pdf>.
- TAYLOR, Anthea. *Celebrity and the Feminist Blockbuster*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2016.
- VERTOV, Dziga. *The Man With a Movie Camera*. VUFKU, 1928.
- WEIDHASE, Nathalie. ‘Beyoncé feminism’ and the contestation of the black feminist body. *Celebrity studies*, v. 6, n. 1, p. 128-131, 2015.
- WHITE, Patricia. *Women's cinema, world cinema: projecting contemporary feminisms*. Durham: Duke University Press, 2015.
- WILLIAMS, Linda. Screening sex: revelando e dissimulando o sexo. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 38, p. 13-51. jan-jun, 2012.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- DUNYE, Cheryl. *The Watermelon Woman*. USA, 1996.
- GREEN, Pamela B. *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*. USA, 2018.
- KUPERBERG, Julia. KUPERBERG, Clara. *Women who run Hollywood*. USA, 2016.

NOTAS EXPLICATIVAS

- ¹ Uma versão inicial desse texto foi apresentada durante a 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, no GT 35 – Entre arte e política: articulações contemporâneas em pesquisas antropológicas. Agradeço aos comentários e questões colocadas por Vitor Pinheiro Grunvald e Glauco Batista Ferreira na ocasião. Agradeço ainda a Karen Kärcher, antropóloga e parceira intelectual, pela leitura crítica e ponderações que deram consistência ao texto.
- ² Do original: “Sometimes you have to create your own history. The Watermelon Woman is fiction.”
- ³ Refiro-me às concepções mais gerais do feminismo na busca de direitos equânimes. As questões acerca dos debates internos, e mesmo contradições, que se colocam à diversidade de feminismos não são um objetivo deste artigo.
- ⁴ Publicado em 1960, o ensaio “Civilização da imagem”, argumenta que “uma linguagem não é o que ela diz, mas o modo como ela diz”.
- ⁵ Em 2018, Barbara Streisand era a única mulher a ter o prêmio de melhor direção, concedido no Globo de Ouro de 1983, pelo filme *Yentl*. Os dados sobre os anos recentes (2019, 2020 e 2021) foram adicionados ao final da seção 2 do texto.
- ⁶ O manifesto “Time’s Up” foi criado após as denúncias de estupro e assédio sexual dirigidas ao produtor Harvey Weinstein e publicadas pelo jornal *The New York Times* em outubro de 2017. Além de uma seção com estatísticas de assédio, a plataforma Time’s Up congrega um fundo para defesa legal de vítimas de assédio em situação de vulnerabilidade social e um compilado de direitos e orientações para as vítimas. (<https://www.timesupnow.com/>)
- ⁷ Kathryn Bigelow, em 2010, pelo filme “Guerra ao Terror”. Os dados sobre os anos recentes (2019, 2020 e 2021) constam na seção Post Scriptum.
- ⁸ Refiro-me à fala proferida por Emma Watson na condição de embaixadora da Boa Vontade da ONU Mulheres. Destaco o trecho em que ela apresenta aos ouvintes o que entende por feminismo: “Quero deixar claro que, por definição, feminismo é ‘a crença de que homens e

mulheres devem ter direitos e oportunidades iguais. É a teoria da igualdade dos sexos nos planos político, econômico e social”. O discurso pode ser acessado na íntegra e em português no link: <<https://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/library/publications/2014/emma%20watson-%20heforshe%20speech%20-%20portuguese.pdf?la=en&vs=1451>>.

- ⁹ Ao publicizar sua luta contra a desigualdade salarial, Jennifer Lawrence declarou que em momentos anteriores ficou afastada das discussões que envolviam “ser feminista”, bandeira que agora sustenta.
- ¹⁰ Adèle Haenel formalizou uma acusação contra o diretor Christophe Ruggia, declarando que foi abusada por ele quando ela tinha 12 anos. Meses depois, outra vítima menor de 15 anos o acusou de agressão sexual. Ambas as investigações ainda estão abertas. Na sequência, a fotógrafa Valentine Monnier fez uma denúncia de estupro contra o diretor Roman Polanski, também acusado de estuprar uma menina de 13 anos em 1977.
- ¹¹ A entrevista completa da atriz pode ser lida em: <<https://www.nytimes.com/2020/02/24/movies/adele-haenel-france-metoo.html>>.
- ¹² Os picos de interesse do Google Trends referem-se a uma aceleração repentina do interesse de pesquisa em um tópico, aumento esse considerado “anormal” em comparação com o volume de pesquisa geral ao longo do tempo.
- ¹³ Os dados apresentados no gráfico podem mudar ao longo do tempo, dado que a plataforma compara o interesse do termo em relação a si próprio (e não em números de acesso). Assim, uma mesma consulta, se realizada em diferentes períodos, pode trazer picos de interesse diferentes dos apresentados aqui. O gráfico estático gerado para este artigo pode ser visualizado detalhadamente em: <https://trends.google.com.br/trends/explore/TIMESERIES/1619382600?hl=ptBR&tz=180&date=all&geo=BR&q=%2Fm%2F041m3s,%23MeToo&sn_i=3>.
- ¹⁴ Após a publicação várias celebridades – homens e mulheres – declararam apoio às vítimas de Weinstein e novas denúncias surgiram (a revista New Yorker publicou as acusações de mais 13 mulheres em 10 de outubro, 5 dias após a publicação do New York Times). Além disso, ainda em outubro, o produtor foi banido do Sindicato dos Produtores e desfilado da British Academy Film Awards (BAFTA). A Academia do Cinema dos Estados Unidos, que o consagrou com 80 Oscars por filmes de seus estúdios, também o expulsou de seus quadros.
- ¹⁵ O site <<https://mulhernocinema.com/>> foi criado em 2015 para divulgar e discutir o trabalho das profissionais da indústria cinematográfica. O Mulher no Cinema é produzido de forma independente, com a ajuda de uma rede de apoiadores que contribuem com diferentes valores por meio de um financiamento coletivo.
- ¹⁶ Após frequentar uma das exibições dos irmãos Auguste e Louis Lumière, Guy-Blaché sugeriu a Léon Gaumont que poderia produzir filmes com os equipamentos da Companhia para contar histórias, não apenas registrar o cotidiano. Sua solicitação foi autorizada com a premissa de que a atividade não atrapalhasse suas tarefas como secretária. A Fada do Repolho (La fée aux choux - 1896) é a composição imagética de uma lenda francesa sobre o nascimento dos bebês. Os trechos do filme que hoje podem ser encontrados na internet são a restauração das refilmagens do filme que foram feitas em 1900 e 1902.

Recebido em maio de 2021
Aprovado em julho de 2021