

Prostitutas, feministas e as alianças insólitas no cinema de mulheres (1977-1994)

Juliana Gusman*

Resumo: O artigo pretende investigar como a temática do trabalho sexual atravessou o chamado “cinema de mulheres” brasileiro, surgido, junto com os próprios feminismos e o movimento organizado de prostitutas, nos anos 1970 e 1980. A partir de um esforço de mapeamento, discutiremos contextos históricos e estratégias representacionais que, mesmo provisoriamente, permitiram existir, entre putas e cineastas, possíveis alianças.
Palavras-chave: prostituição; cinema de mulheres; documentário feminista.

Resumen: El artículo busca investigar cómo el trabajo sexual atravesó el llamado “cine de mujeres” brasileño, surgido, junto con los propios feminismos y el movimiento organizado de prostitutas, en las décadas de 1970 y 1980. A partir de un esfuerzo cartográfico, discutiremos aspectos históricos y estrategias representacionales que, aunque fuera provisoriamente, permitieron que existieran posibles alianzas entre putas y cineastas.
Palabras clave: prostitución; cine de mujeres; documental feminista.

Abstract: This article aims to investigate how the so-called Brazilian “women’s cinema” approached sex work, considering its emergence in the 1970s and 1980s, together with feminisms themselves and the prostitute’s movement in Brazil. Based on a mapping effort, we will discuss historical and representational strategies that allowed the existence of possible alliances between filmmakers and whores.
Keywords: prostitution; women’s cinema; feminist documentary.

Résumé : L'article ented étudier comment le theme du travail sexuel a traverse ce que l'on appelle le “cinema des femmes” brésilien, qui a émergé, avec les féminismes et le mouvement organisé de la prostituée, dans les années 1970 et 1980. Sur la base d'un effort de cartographie, nous discuterons des aspects historiques et des stratégies de représentation qui ont permis l'existence d'alliances possibles entre putains et cinéastes.
Mots-clés: prostitution ; cinéma féminin ; documentaire féministe.

* Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 30860-160, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: julianamrgusman@gmail.com

1. Da zona à tela

A puta-historiadora Nickie Roberts, em *As prostitutas da história* (1998), pondera que se prostituição é a profissão mais antiga do mundo, tal qual assopra uma sorte infinita de percepções e ditados populares inmemoriais, os homens que escrevem sobre o tema instituíram o segundo ofício mais longo. No cinema, em geral, e no documentário, em particular, a tradição masculina da sexografia (Villiers, 2017), iniciada na literatura, largamente se perpetuou. As meretrizes atiçaram os ânimos de diversos cineastas a partir do século XX, cujas propostas representacionais foram estipuladas ao largo das convicções e necessidades emancipatórias das mulheres que, sem consentimentos, exortaram-nas. Há poucas iniciativas cinematográficas que perseguiram diálogos e praticaram a escuta substantiva com as proletárias do sexo.

Entretanto, o cinema de mulheres brasileiro, que floresceu a partir dos anos 1970 com um corte predominantemente documental, constituiu-se como uma honrosa exceção. Realizadoras majoritariamente brancas, pertencentes a uma classe média intelectualizada, manejaram o cinema como uma ferramenta de articulação política capaz de sistematizar, potencializar e reconciliar diferenças. Elas perscrutaram vivências outras que poderiam ajudá-las a repensar os parâmetros (aprisionadores) da feminilidade. Com uma verve inegavelmente feminista, embrenharam-se em puteiros e zonas aparentemente em busca de mulheridades contra-normativas com as quais elas poderiam, ainda que provisoriamente, dialogar.

Dito isto, é necessário delimitar que a prostituição sempre gerou discordâncias entre os feminismos: não havia garantias que essas primeiras transas entre cineastas e putas seriam mutuamente prazerosas ou vantajosas. Desde a precursora mobilização das abolicionistas do século XIX, que percebiam a atividade como uma prática inerentemente violenta, destituidora da integridade humana (Piscitelli, 2012), parte do movimento de mulheres tem insuflado perspectivas ideológicas¹ que vilipendiam garotas de programa, historicamente apartadas de organizações militantes que as reduziam a objetos de resgate e salvação.

Precisamos, então, discernir nossos próprios posicionamentos. Entendo que o trabalho sexual é um trabalho. Um trabalho que explora mulheres², sim, mas como crava Ramayana Lira (2017), ninguém, no capitalismo, é dono do corpo em serviço. É verdade que alcançamos diferentes graus de prestígio e reconhecimento material

1. Entendemos a ideologia não como um sistema de pensamento, mas como um conjunto de valores, representações e visões de mundo que, como nos lembra Robert Stam (2006), legitima relações de poder.

2. Aqui, entendemos “mulher” como uma categoria ampla e politicamente erigida. Seguindo Silvia Federici (2017), compreendemos que o gênero não é uma realidade “puramente cultural”, mas uma “especificação das relações de classe”. A feminilidade, para a autora, é uma função-trabalho, e os sujeitos historicamente abarcados por seus predicados são diferentemente alocados nas atividades de reprodução social da vida, a depender de outros atravessamos estruturantes do poder, como os processos de racialização e as disparidades econômicas. O trabalho sexual remunerado, que é uma dessas atividades, foi historicamente ocupado por mulheres empobrecidas e racializadas, além de ter se tornado uma das principais fontes de renda, sobretudo no Brasil, para transmulheres e travestis.

e simbólico, mas, no fundo, não é só a puta que “se vende”. O problema é que ela, ainda que exerça remuneradamente uma atividade que muitas mulheres fazem de graça, é estigmatizada para que se mantenham lubrificadas as engrenagens do sistema econômico-político que nos massacra a todas – inclusive, as engrenagens que mantêm muitas de nós trabalhando (sexualmente) sem esperar nada em troca.

Como adverte Silvia Federici (2023), com germinar da sociedade capitalista no século XVI, o trabalho sexual passou a exercer duas funções fundamentais ao novo contexto de produção: por um lado, foi o que assegurou o suprimento de mão de obra, afluído pelo labor das mães e esposas das classes proletárias; por outro, o trabalho sexual foi essencial para a reprodução ou manutenção diária dos trabalhadores. Para os homens, o sexo foi se tornando uma válvula de escape das tensões cotidianas; e o corpo da mulher, um dos poucos territórios que restou, compensatoriamente, para exploração dessa crescente massa de desapropriados e despossuídos de bens e terras (Federici, 2017).

Entretanto, com as diversas crises populacionais³ que acometeram a Europa nos séculos seguintes, a figura da mãe proletária, e sua função de procriar e criar, foi se tornando cada vez mais fundamental para assegurar a matéria prima humana qualificada para o capital. Assim, a moralidade burguesa – responsável pela solidez da instituição familiar, que garantiria, entre grupos dominantes, o acúmulo de riquezas de geração em geração – passou a disciplinar também as classes populares, entre as quais a sexualidade era vivida de forma mais livre e para as quais o trabalho sexual sempre foi uma opção de subsistência ou de complemento de renda legítima. As prostitutas, então, começaram a ser progressivamente criminalizadas. A caça às bruxas, que se prolongou até o século XVIII, foi estratégica nesse sentido: as mulheres que não se encaixavam, por diferentes motivos, nos padrões de domesticidade validados por essa lógica econômica eram consideradas bruxas ou putas e então eram presas, torturadas, estupradas e mortas. Todo um universo de práticas, saberes e crenças – especialmente aqueles ligados à contracepção, que permitiam o sexo não procriativo – ou contrários à disciplina do trabalho capitalista – e o prazer sempre foi um grande empecilho a essa disciplina – foi perseguido e extinto.

Esses encaixos, implacáveis, não se limitaram à Europa, capilarizando-se para as Américas com as invasões coloniais. Sobretudo as mulheres indígenas e as mulheres negras escravizadas trazidas, à força, de África foram submetidas a uma série de técnicas repressivas que eram experimentadas, aqui, para burilar os métodos de tortura empregados contra as proletárias europeias. E seriam sobretudo essas mulheres, racializadas e empobrecidas pela exploração colonial, que passariam a exercer, no Brasil, as funções precarizadas pelo capitalismo, como a prostituição. O trabalho sexual, remunerado ou não, e a sua posterior perseguição – uma ameaça a todas as mulheres consideradas fora da norma, mas, sobretudo, àquelas acusadas de cobrar por um serviço que, agora, deveria ser exercido gratuitamente pela esposa/mãe – são, portanto, uma herança colonial.

3. Principalmente a partir do século XVII (Federici, 2017).

A partir dos séculos XVIII e XIX, a política de “negação da sexualidade feminina como fonte de prazer e rendimento econômico para as mulheres” (Federici, 2023: 127) se espalhou, ainda que as táticas disciplinares e domesticadoras tenham se transformado. E aquelas mulheres que diante do desamparo econômico (ou motivadas por qualquer outro fator) insistiram em recorrer à prostituição – atividade que ainda lhes garantia as melhores condições de sobrevivência dentre as opções disponíveis – consolidaram-se como alvo de perseguição do Estado e dos seus aparelhos de repressão. As prostitutas tornam-se figuras cada vez mais acoçadas por encarnar aquilo que as mulheres ideais não deveriam ser. “O chicote que serviu para manter as mulheres no lugar foi a condição na qual a prostituta da classe proletária foi forçada a viver, cada vez mais isolada de outras mulheres” (Federici, 2023: 130).

A puta tornou-se, portanto, o polo negativo de uma das dualidades que produzem a mulheridade estimada – que também deve ser branca, cisheteronormativa, jovem. Ela é um sujeito obscuro, abjeto, que, conforme Barbara Creed (2007), deve ser eliminado da cena pública por assombrar fronteiras, regramentos e posições socialmente instituídas, mas cuja existência é essencial para a cristalização de falsas normalidades. Quero dizer que a puta é o Outro da mulher ideal, e um Outro do qual essa mulher ideal depende para existir. A prostituição instaura limites. Em nome do reconhecimento e da estima social, adquiridas somente com uma adesão (mais ou menos) pacífica às ficções da feminilidade, não devemos cruzar o limiar das aberrações.

Não é exagero dizer que as nossas práticas e produções culturais, nas suas mais diversas linguagens, foram em grande medida responsáveis por instaurar essas nocivas fronteiras. Nos séculos XX e XXI, essa tarefa caberia, sobretudo, ao cinema, uma importante tecnologia de gênero (De Lauretis, 2019) que produz, de forma bastante concreta, aquilo que seus discursos performativamente (Butler, 2016) nomeiam – como os sujeitos que serão considerados, dentro dos parâmetros restritos da norma de reconhecimento dominante, mulheres. Fato é que a prostituição nunca foi uma questão menor em nossa cultura audiovisual e as representações do cinema, como fizeram antes a literatura e o teatro, lastrearam e adensaram uma ordem social francamente putafóbica (Vergès, 2021).

A fantasia prostibular alimentou não apenas a produção ficcional (Villiers, 2017), como estimulou impulsos criativos no campo do documentário. Nessa instância, erigiu-se narrativas sobretudo vitimizadoras sobre as prostitutas – uma forte tradição desse território fílmico, como nos lembra Brian Winston (2011) –, comumente apresentadas como um tipo social aplainado, sem agência e consciência, incapaz de se rebelar diante de adversidades. Entrevistas de pendor confessional, retóricas de resgate, ímpetos domesticadores salvacionistas, voyeurismos – que acabam reforçando o que entendemos como tabu – e abordagens de cunho sociológico, que extenuam individualidades, costumam atrofiar compreensões sobre o mercado do sexo e sobre as pessoas que nele atuam⁴.

4. Para uma discussão mais aprofundada desses dispositivos documentais, ver: GUSMAN, Juliana. *As Mulheres da Boca e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro*.

Porém, no Brasil dos anos 1970 e 1980, realizadoras pioneiras do que se convencionou designar como um “cinema de mulheres” (Veiga, 2019) opuseram-se, conscientemente ou não, a essas formações discursivas. Deparando-se com as asperezas do meretrício, documentaristas tentaram instituir, com as putas, aquilo que Maria Galindo (2012) chama de “alianças insólitas” – uma proposta teórica que almeja a formação de corpo político heterogêneo, protagonizado por mulheres das quais, historicamente, fomos proibidas de nos aproximar.

Um arranjo específico de condições históricas e materiais motivou tais coalizões “hermanadas” (Galindo, 2016). Para além das influências de um já sedimentado cinema nacional engajado (Bernardet, 2003) e do barateamento dos equipamentos de filmagem, fato que instigou, como se sabe, diversas transformações estéticas e de linguagem no cinema mundial, algumas mulheres começaram a acessar os feminismos que se desenvolviam na América Latina e no Norte Global. Com as expatriações durante a ditadura militar (1964-1985), muitas militantes buscaram asilo em países como Cuba, Chile, Estados Unidos e França, onde cultivaram inspirações para a criação dos primeiros agrupamentos automeados feministas em nosso país.

A prostituição, no caso, foi um dos tópicos a aportar em nossas terras, onde, nesse mesmo momento, já testemunhávamos o despertar de um putativismo aguerrido e combativo. No final dos anos 1980, Gabriela Leite e Lourdes Barreto, matriarcas do movimento, fundaram a Rede Brasileira de Prostitutas após o primeiro e exitoso Encontro Nacional de Prostitutas, no Rio de Janeiro, iniciativa que reverberaria em diversas intervenções subsequentes (Olivar, 2012). Nesse primeiro momento, elas exigiram o reconhecimento de sua condição de cidadãs, cotidianamente negada pela repressão policial. Denunciavam, também, desigualdades de gênero e os estigmas em torno da epidemia da Aids – que abria caminho para a expansão do poder médico sobre seus corpos –, sem ignorar, no entanto, a luta democrática contra o regime militar. Se as relações históricas entre os feminismos e as trabalhadoras sexuais nunca foram brandas, por aqui, pelo menos nesse contexto singular e contra repressões mais amplas e imediatas, mulheres muito diferentes precisaram se unir. O cinema tornou-se, então, uma via promissora para concretizar encontros.

2. Prostituinto o documentário feminista

O chamado “cinema de mulheres”, que surge em um cenário de agitação política e entusiasmo artístico – motivado, principalmente, pela chegada das primeiras câmeras de vídeo no Brasil (Costa; Mesquita, 2023) –, passou a abordar questões, coletivas e subjetivas, até então reprimidas em nossa cultura audiovisual. Realizadoras pioneiras lograram evidenciar “o que seria o seu mundo nos bastidores da sociedade, pouco atrativo para as produções do cinema tradicional” (Veiga, 2019: 262). Foi especialmente no documentário de curta-metragem que figuras como Helena Solberg, Norma Bahia Pontes, Rita Moreira, Tetê Moraes, Ana Carolina, Jacira Melo,

Maria Luiza d'Aboim, Angela Freitas, Cida Aidar, Inês Castilho, Olga Futema, Vik Birkbeck, Eunice Gutman, Sandra Werneck, Lili Bandeira e Ana Maria Magalhães ambicionaram superar as “representações masculinas sobre as mulheres e de padrões do que é ser mulher” (Veiga, 2019: 262). O trabalho sexual insurgiria, inequivocamente, como uma preocupação central a essa produção.⁵

Helena Solberg, celebrada por seu pioneiro *A Entrevista*,⁶ de 1966, seria responsável por outras importantes inovações com *Simplemente Jenny* (1977), que tangencia, precursoramente, o meretrício. O documentário foi construído no interior do *International Women's Film Project*, coletivo encabeçado pela realizadora brasileira nos Estados Unidos, onde residia à época. Neste filme, Solberg continua explorando as inquietações que a preocupavam desde seu primeiro curta. Ela investiga as dificuldades enfrentadas rotineiramente por mulheres bolivianas inseridas em classes pauperizadas, cujo infortúnio é creditado às relações e influências colonialistas estabelecidas em seu país. Solberg chega a reproduzir a leitura de uma carta assinada por Américo Vespúcio que relata seu choque diante dos hábitos das mulheres nativas – o que nos faz lembrar da velha fantasia europeia, descrita por Federici (2017), responsável por espelhar território-continente e território-corpo, ambos invadidos e saqueados por exploradores supostamente “civilizados”.

Em determinado momento da obra, Solberg – que sempre marca sua presença em cena, opondo-se às dinâmicas elusivas comuns em documentários sobre prostituição – conversa com um grupo de meninas que de alguma forma vivenciou o meretrício. Ainda que o putativismo insista na separação entre a exploração de crianças e adolescentes e o trabalho sexual e que possamos problematizar esse viés convocado pelo filme, em nenhum momento Solberg parece sugerir que a prostituição seria

5. A relevância do trabalho sexual para o cinema de mulheres pode ser comprovada pelo gesto curatorial de dois importantes festivais de cinema que se voltaram, recentemente, para esse conjunto amplo de filmes. Na 27ª edição do Festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte, realizada em novembro de 2023, as pesquisadoras Cláudia Mesquita e Larissa Costa organizaram a Mostra Experimentações feministas: cinema, vídeo e democracia no Brasil (1970-1994), dedicando uma sessão especial à questão da prostituição. Três vídeos da Mostra, que iremos discutir mais adiante, apresentam esse recorte temático: *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1981), *Beijo na Boca* (Jacira Melo, 1987) e *Amores de Rua* (Eunice Gutman, 1994). Ainda, a Mostra Manifestar o desejo: mulheres e dissidências no cinema latino-americano 1966-2021, realizada durante o 25º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em outubro de 2023, demonstrou que o trabalho sexual também foi uma preocupação recorrente na produção de mulheres no cenário mais alargado da América Latina, trazendo filmes de diferentes geografias como *Um sueño como de colores* (Valeria Sarmiento, Chile, 1973); *Casa Particular* (Gloria Camiruaga, Chile, 1990); e *Luna de Almendra* (Rosamaría Álvarez Gil, Peru, 1990).

6. O filme reúne uma série de depoimentos de jovens de 19 a 27 anos, como nos informa o letreiro inicial, que comentam, com notáveis discordâncias, sobre questões que orbitam sua experiência cotidiana – como o matrimônio, por exemplo. Ele é tão premente que ganha destaque no plano visual: já que nenhuma personagem aceitou revelar a identidade, com receio de sofrer repreensões familiares, a diretora convidou sua cunhada, Glória Solberg, para encenar o dia de uma mulher que se prepara para seu próprio casamento. Segundo Karla Holanda (2015), a obra é atravessada por uma insolucionável ambiguidade ao tensionar falas que comprovavam tanto a alienação das jovens da classe média brasileira, quanto suas justificadas insatisfações com os papéis que lhes eram atribuídos. De qualquer forma, o filme apresentaria temáticas nunca antes trabalhadas no cinema nacional.

a causa dos flagelos de suas entrevistadas. De fato, a diretora recorre a algumas perguntas comuns aos confessionários documentais – indaga, por exemplo, sobre situações de desamparo que as conduziram à prostituição. Entretanto, elabora outras situações de tomada, distantes de composições espaciais que reforçam os aspectos “sombrios” ou “maculados” do ofício. A conversa se dá à luz do dia, em uma roda da qual Solberg também faz parte. Não a interessa escanear ou fragmentar com a câmera os corpos dessas meninas, como é possível observar em outras produções. O aparato está próximo, mas não é invasivo: estabelece em relação a todas as pessoas figuradas, prostitutas ou não, a mesma distância.

Na verdade, o argumento central do filme de Solberg – erigido por meio de um elaborado processo de montagem, que lida com uma variedade considerável de matérias de expressão – sustenta-se na crítica aos padrões de pureza e beleza que adentram a mentalidade boliviana por meio de estratégias embebidas da ideologia capitalista, colonial e patriarcal – inclusive, com o esteio das mídias. Desde sua abertura, o documentário, sarcasticamente, nos coloca diante de padrões de gênero inalcançáveis: uma modelo esguia e branca, pouco parecida com a maioria das mulheres bolivianas – que, na cena seguinte, serão mostradas, em salões de beleza, perseguindo os imaginários instituídos por ela –, dança ao som de uma canção que diz, infligindo ironias: “Eu era uma borboleta frágil que acreditava no amor. Era a garota selvagem que se jogou nos seus braços. Era uma sonhadora, sonhava com o amar. Sedenta de carinho, buscava proteção”. Se muitos discursos, inclusive do campo do cinema, reforçam a ideia da prostituta como uma mulher “que se vende”, no documentário de Solberg torna-se mercadoria a mulher que ajuda a propagar na televisão e nas capas das mais prestigiadas revistas os protótipos da feminilidade – o que é dito, explicitamente, pela *voz over*.

Jenny, a garota de 13 anos que empresta seu nome ao título do curta, mostra desenvoltura ao rejeitar comportamentos socialmente permitidos, afirmando sua fome por autonomia: verbaliza não pretender ser nada além do que ela própria. Para a personagem, não há sentença mais definidora do destino das mulheres do que as expectativas em torno do ser mãe e ser filha – a prostituição não está no seu horizonte de fatalidades. É, se muito, mais um fato demarcador de uma vida ordinária, ainda que provoque certos estigmas. Como outras personagens, demonstra um alto grau de consciência das relações desiguais de gênero, mesmo reproduzindo incoerências – como reconhecer, ao mesmo tempo, a hipocrisia da castidade feminina e seu possível valor. E para Solberg, é a precarização geral das atividades laborais – nas fábricas, nas colheitas, nas casas – que emagrece as possibilidades de se conquistar dignidade. As idealizações em torno do casamento continuam no foco de sua mira arguta, sempre empenhada em denunciar comportamentos hegemonicamente instituídos.



Fig. 1 e 2 – Na primeira imagem, a mulher ideal vende perigosas fantasias. Na segunda, Jenny fala à luz do dia – algo incomum em filmes sobre prostituição, nos quais se observa a predominância de uma iluminação baixa, escura, que corrobora com jogos pornográficos de ocultação e revelação (*Simplesmente Jenny*, 1977).

Outras diretoras, como Sandra Werneck (*Ritos de passagem*, 1979; e *Damas da noite*, 1987); Célia Resende (*Mangue*, 1979); Cida Aidar e Inês Castilho (*Mulheres da Boca*, 1981), Jacira Melo (*Beijo na boca*, 1987; e *Meninas*, 1989); e Eunice Gutman (*Amores de rua*, 1994) também voltariam suas lentes para as áridas cercanias das zonas prostibulares – só que agora, no Brasil –, com mais ou menos afinidade em relação às proposições colocadas pelo então emergente movimento organizado de prostitutas. Suas alianças insólitas, ainda que bem-intencionadas, não se estabeleceram uniformemente e sem atritos, e as diferenças entre cineastas e putas tensionaram essas variadas evidências filmicas.

Os filmes de Sandra Werneck e pelo menos um dos vídeos de Jacira Melo,⁷ por exemplo, recorrem a certos enquadramentos dominantes. *Damas da noite* (1987), de Werneck, associa insistentemente a prostituição ao universo do crime – dos pequenos delitos, como furtos, ao estupro e o consumo de drogas – tal qual acontece em outros trabalhos ficcionais da diretora – como *Sonhos roubados*⁸ (2009), para citarmos um. A diretora prioriza, assim como Solberg em *Simplesmente Jenny*, a representação de jovens meninas em cenários prostibulares, não delimitando fronteiras entre trabalho e exploração. Porém, ao contrário de Solberg, Werneck opta por um eixo de análise social que sugere a prostituição como a grande força propulsora da degradação pessoal que ela busca retratar. A realizadora articula situações estrategicamente encenadas por uma atriz com depoimentos que reforçam estigmas: não só as perguntas se limitam a escavar confessionalmente as trágicas motivações que conduziriam as personagens ao meretrício, como o próprio manejo da câmera sugere intromissões. Ela está sempre muito próxima das entrevistadas, recortando-as em seus limites como se instituisse uma investigação minuciosa, microscópica, médica,

7. Não conseguimos acessos aos filmes *Ritos de passagem* (1979), de Sandra Werneck.

8. Na trama, as adolescentes Daiane (Amanda Diniz), Sabrina (Kika Frias) e Jéssica (Nanda Costa) recorrem ao sexo pago para saciar desejos de consumo pouco tateáveis para moradoras de uma favela carioca. Em verdade, a prostituição passaria a se tornar, no cinema nacional, um frequente fator demonstrativo do empobrecimento urbano.

de um corpo estranho; apesar de impedir uma identificação plena das jovens – o que pode ser lido tanto como um gesto de cuidado e preservação, como uma escolha ratificadora dos tabus que elas conjuram –, tal abocamento nos leva a crer que, mesmo com alguma indistinção, conseguiremos mergulhar, sem censuras, em suas intimidades (sexuais).

Meninas (1989), de Melo, realiza uma operação similar, buscando evidenciar sonhos frustrados e extrair informações sobre os hábitos peculiares e as dinâmicas dos programas de suas personagens – pretende-se compreender os significados que as garotas atribuem à virgindade, como manejam o uso preservativos e como lidam com presumíveis perigos. A analogia à criminalidade fica por conta, principalmente, de uma série fotografias das jovens – que se posicionam de frente e de perfil para as lentes da diretora – evocadoras dos registros policiais feitos em suas costumeiras apreensões. Melo também recorre, no início do documentário, a uma câmera pornovoyeurista, que observa de longe as interações entre prostitutas e clientes, utilizando o contraste do plano sonoro – *La Vie en Rose*, de Édith Piaf – para reiterar as dissonâncias entre aquilo que se escuta – o elogio ao amor romântico – e aquilo que se vê – a denúncia do amor venal. Aliás, toda a trilha direciona recepcionamentos: “não há saídas, só ruas, viadutos e avenidas”, sentencia a letra de Itamar Assumpção, que arremata o documentário.



Fig. 3, 4, 5 e 6 – As fotografias que ecoam registros fotográficos policiais, ensejando aproximações imagéticas da prostituição com o mundo do crime, sem que haja qualquer tensionamento crítico dessa relação (*Meninas*, 1989).

A ruptura com os padrões de representação dominantes se faria mais evidente no documentário anterior de Melo, *Beijo na boca* (1987), e nos trabalhos coetâneos de Célia Resende, Inês Castilho, Cida Aidar e Eunice Gutman. *Mangue*, dirigido por Resende, tem como ponto de partida a delação dos abusos policiais e das autoridades municipais da cidade do Rio de Janeiro: a prefeitura, durante a realização do filme, em 1979, pretendia extinguir a zona de prostituição. As mulheres que lá trabalhavam, escutadas em *off*, defendem sua permanência no local e até mesmo a necessidade de investimentos públicos, haja vista que exercem uma atividade que consideram essencial. Centrado em depoimentos, o documentário favorece enunciações ativas: uma das personagens afirma que escolheu trabalhar como prostituta e que não havia nada pior do que servir madames. As chamadas virtudes das donas do lar são ridicularizadas: para as putas, casar por interesse não é tão diferente do que transar por dinheiro. Chegam a falar sobre a dinâmica dos programas – algo que sempre motiva a curiosidade de realizadores e realizadoras – mas não para expor excentricidades; exaltam seu total controle das práticas laborais e expõem a fragilidade de seus clientes, afrontando ilusões sobre virilidades imbatíveis.

Resende consegue adentrar com bastante naturalidade na estrutura prostibular do *Mangue*, o que sugere uma cumplicidade de qualidades bem específicas com as pessoas que lhe permitiram estar ali, registrando-as em momentos corriqueiros, banais. Não que, às vezes, a sua câmera não aluda a voyeurismos; porém, mesmo quando ela está colocada à distância, as reações – algumas provocativas e debochadas – das prostitutas enquadradas pelo equipamento – que evidenciam sua presença – quebram o fluxo desse tipo de prazer visual. O mesmo acontece quando o foco recai sobre o corpo das mulheres: aparentes tentativas de fragmentação são ressignificadas por meretrizes que começam a jogar, inventivamente, com as possibilidades de se mostrar e ser vista, reconduzindo a fluidez da imagem.

Algo semelhante acontece em *Mulheres da Boca*.⁹ Em uma das mais memoráveis cenas da obra, uma das prostitutas aparenta manipular o aparato cinematográfico enquanto dança, afrontosamente, no meio da rua. Ela se aproveita da presença e da cumplicidade da equipe de gravação, que acompanha seus movimentos, para

9. Nos últimos anos, o curta foi resgatado por mostras e festivais empenhados em advogar sua centralidade para a história do documentarismo feminino e feminista do Brasil. Ele fez parte, por exemplo, dos Programas Especiais do 20º Curta Kinoforum, em 2009. Em 2012, integrou uma edição da mostra Curta Cinemateca sobre o cinema marginal e o cinema da Boca. Em 2018, foi exibido no Cineclubes das Outras e, em 2017, na Mostra de Cinema de Ouro Preto, em uma sessão dedicada “a obras pioneiras feitas por mulheres”, junto com *A Entrevista* (1966), de Helena Solberg, e *Rosa e Rosa* (1968), de Rosa Maria Antuña. Em março de 2022, foi um dos documentários escolhidos para compor a mostra nova-iorquina *Mulheres: uma outra história – five films on female labour*. Em 2023, integrou a Mostra Experimentações Feministas: cinema, vídeo e democracia no Brasil (1970-1994). A obra também tem circulado largamente na Internet, em festivais virtuais como o Curtaflix, realizado em 2021, e, também, no Youtube, onde contabiliza mais de 300 mil visualizações. Diante das justas celebrações que orbitam *Mulheres da Boca*, dedicamo-nos a uma análise mais detalhada de seus aspectos discursivos em: GUSMAN, Juliana. As mulheres da Boca e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro. *Doc-Online: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.33, pp. 102-120, 2023.

propor os seus próprios termos de aparecimento. A personagem quer ser vista e, na consecução de sua vontade, escolhe mostrar-se feliz e em liberdade, fissurando expectativas espetatoriais.



Fig. 7 e 8 – A personagem dança com a câmera (*Mulheres da Boca*, 1981).

Obviamente, assim como *Mangue*, o filme de Aida e Castilho se investe de dispositivos documentais que poderiam resultar em representações estereotipadas. Por exemplo, opta-se por uma abordagem preponderantemente observativa, que sugere alguma pretensão por um tipo de imparcialidade, em geral, problemático. Talvez pela inserção prévia das diretoras no campo jornalístico, ou pelas influências da tradição documental sociológica já tonificada no país, o curta raramente deixa entrever os rastros das suas mediações – escolha que frequentemente recai em uma comprovação quase irrefutável da realidade construída diegeticamente. No caso de *Mulheres da Boca*, as prostitutas, que não têm lugar de fala, podem aparecer como tipo social pouco audacioso, já que seu silêncio serve de alegoria para a opressão que (presumivelmente) suportam no cotidiano da zona – ainda que possamos questionar se as relações frisadas pela obra, com os cafetões e cafetinas, são de fato as mais incômodas ou prejudiciais. A escolha narrativa de não escutar as meretrizes abertamente, priorizando a conversa com seus supostos exploradores, também acaba aprofundando emudecimentos. Ainda refêns das ideologias do resgate, as cineastas não enquadram as profissionais do sexo como agentes de mudança social.

Não obstante, as meretrizes não são completamente negativizadas. Ao final do curta, escutamos uma fala sobre suas desavenças com policiais que, embora descorporificada – a entrevistada não aparece na imagem –, sintetiza importantes questões que já percorriam as trincheiras do putativismo:

A revolta é ficar três, quatro dias naquele chiqueiro, naquela imundice, sendo tratada como animal, falou? Como porco. Que lá a gente não é vista como gente, é vista como animal, falou? Essa é minha revolta. Que lá, os homem não encara a gente como mulher. Aqui na rua eles vê a gente como mulher, aqui dentro eles não vê a gente como mulher. É o que eu falei pro delegado, falei: fala aí doutor, o que eu tô fazendo aqui? Que artigo que eu tô? (*Mulheres da Boca*, 1981).

Na única fala indicial de uma prostituta em *Mulheres da Boca*, reposiciona-se, longe de entonações confessionais, as violências do Estado repressor como perpetradoras das mais duras abjeções. São as ações institucionalizadas, e não os hábitos de clientes ou cafetões – como o próprio filme parecia, até então, sugerir – as responsáveis pelas consternações mais pungentes. A despeito das assimetrias que assinalam as relações prostitutivas no cotidiano da zona, é fora dela que o estigma se faz valer.

Além disso, nas pequenas fendas narrativas, esboça-se novos modos de imaginar as experiências prostitutivas, tornadas, pelo filme, menos estrangeiras e aterrorizantes. O documentário nos lembra que há mais afinidades entre feminilidades diversas do que podemos supor. Em entrevista para a revista *Geni*, Inês Castilho – que havia colaborado com um dos mais importantes e longevos jornais da imprensa alternativa do país, o *Mulherio* (1981-1988) – relata os sustentáculos políticos e teóricos que motivaram a feitura do documentário. Junto com Aidar, Castilho pretendia dismantelar a dicotomia entre a “santa” e a “puta” que empobrecia e enclausurava as possibilidades de ser e estar no mundo como mulher. As diretoras aspiravam, ao que parece, a desmistificar a prostituição e humanizar as prostitutas. Há outro tipo de disposição no momento da tomada, talvez menos calçada no desejo de descobrir exotismos, do que no de propor aproximações entre as mulheres da Boca e as mulheres do cinema. Embora se investigue alteridades, busca-se avistar semelhanças.

A obra se inicia, na verdade, contra-ideologicamente, explicitando esses desejos: embrenhada no mar de anônimos que circulam incessantemente pela Boca do Lixo, a câmera tenta se fixar, por alguns instantes, nos rostos das mulheres que compõem a multidão. Algumas são tímidas, outras sorridentes e até curiosas. Três ou quatro retribuem o olhar em tom de provocação e desafio. Nesta sequência, não é possível avaliar se todas essas figuras, que já despertam algum nível de reflexividade sobre os impactos do ato de filmar, são trabalhadoras do sexo. Essa indistinção enseja as aproximações colocadas nas dimensões produtivas (e feministas) do filme: a separação entre as “putas”, abjetas, e “as outras”, normais, se torna difusa e, eventualmente, irrelevante. Talvez, somente o acaso as diferencie, como aventa a trilha de Yoko Ono, que se sobrepõe às imagens: “It happened at a time of my life when I least expected.”¹⁰

10. Isso aconteceu no momento da minha vida em que eu menos esperava”. Tradução nossa.



Figuras 9, 10, 11 e 12: Da indiferença ao enfrentamento: as várias formas de jogar com a câmera (*Mulheres da Boca*, 1981).

Em *Beijo na boca* (1987), Jacira Melo parte de uma estrutura visual confluyente, perscrutando fluxos confusos e ordinários de trabalhadores e trabalhadoras no coração da cidade – e infere-se, aqui, que as prostitutas são percebidas menos como símbolo de uma decadência urbana, como é frequente nas práticas documentais, e mais como parte dessa densa massa proletária que luta e labuta todos os dias. Ainda que possamos identificar enquadramentos iconográficos dominantes – como aquele que percorre e escrutina o corpo das mulheres de cima a baixo – e inferir que algumas perguntas formuladas pela diretora (sempre eclipsadas pela montagem) retomem questionamentos comuns às dinâmicas confessionais presentes em documentários mais hegemônicos – como indagações sobre preferências sexuais, expectativas (presumivelmente frustradas) em torno do amor romântico, uso de drogas, criminalidade e sobre (a ausência de) sonhos ou ânimos prospectivos –, as meretrizes falam por si e conseguem verbalizar autonomias. A Boca do Lixo é perigosa, mas “ao mesmo tempo é 100% joia”, garante uma das interlocutoras.

Esses depoimentos, ademais, são colhidos – de maneira semelhante àquela inaugurada por *Simplesmente Jenny* – à luz do dia, em bares e ruas que, mesmo ressoando imaginários prostibulares, rasuram expectativas em torno de cenários soturnos, sombrios, que dramatizam experiências suscitadas pelo trabalho sexual. Espelhando as ambiências, as personagens, solares, tratam seu ofício com naturalidade, reconhecendo contradições e enaltecendo algumas inesperadas vantagens.

Na prostituição, encontram o sustento familiar e a independência financeira e, vez ou outra e com sorte, até uma boa transa. Se dizem, os outros, que essas mulheres são loucas por pensarem assim, tal qual anuncia a balada de Rita Lee e Arnaldo Baptista, que amarra o fio argumentativo da obra, *Beijo na Boca* parece demonstrar que não há nada de insano em suas táticas, por vezes duras, por outras, prazerosas, de subsistência.

Em uma cena de corte ficcional, alude-se à truculência da polícia, também tematizada em *Mangue* e *Mulheres da Boca*: com um elaborado manejo da montagem, uma das garotas simula uma perseguição que encontra ecos bastante concretos nas cercanias da zona. O filme de Melo é mais uma produção que se atenta, dessa maneira, para uma das principais pautas levantadas pelas putas militantes, que começaram a se articular no início dos anos 1980, justamente, para resistir a esse tipo de assédio. Essa e outras demandas ganhariam ressonância maior, porém, em *Amores de Rua*,¹¹ que não deixa dúvidas sobre suas afinidades e intenções políticas.

No prólogo, o documentário de Gutman acaba reiterando visualidades relativamente desgastadas: observa-se mulheres se debruçando em janelas de carros, à noite, em busca de clientes, perscrutadas pelo olhar maquínico da realizadora (cuja presença é sempre discreta, invisível), posicionada, voyeuristicamente, a certa distância do desenrolar das aliciações – cenas que se repetem em algumas transições entre os vários depoimentos que dão corpo ao filme.¹² A despeito dos clichês visuais, somos intercedidas por testemunhos incomuns: a primeira entrevistada é ninguém menos que uma jovem e sorridente Gabriela Leite. À sua voz, somam-se as de Eurídice Coelho, presidente da Associação de Prostitutas do Rio de Janeiro, e de Doroth de Castro, companheira de Leite no coletivo Davida.¹³

O plano verbal ganha força em um filme que admite a manifestação de discursos militantes. Apesar de apresentar uma abordagem formal aparentemente convencional, centrada em depoimentos – elemento também recorrente em seus antecessores, mesmo naqueles que recorrem a outras estratégias documentais – *Amores de rua* consegue instituir notáveis rupturas nos imaginários prostibulares. E não

11. Há um outro vídeo, *Fala, mulher da vida*, de 1987, que apresenta um recorte e uma abordagem formal semelhante a *Amores de rua*. Produzido pelo Instituto de Estudos da Religião, o Iser, o curta se dedica a entrevistar praticamente as mesmas personagens presentes no filme de Eunice Gutman, sobretudo aquelas que estavam à frente das mobilizações que inauguraram o movimento brasileiro de prostitutas – seu título, inclusive, remete às palavras de ordem que marcaram o primeiro encontro das putativistas, no Rio de Janeiro. Apesar de não ser uma produção creditada a uma realizadora que reivindica filiações aos movimentos feministas da época, trata-se de um importante registro da militância das trabalhadoras do sexo. *Fala, mulher da vida* também integrou a mostra Experimentações Feministas no Fórumdoc.bh em 2024, na sessão intitulada “Lutas”.

12. A diretora também se utiliza, na montagem, de trechos de *Mangue*, de Célia Resende, para fazer essas passagens. Sem dúvida, como já discutido, trata-se de imagens mais interessantes do ponto de vista da superação de representações hegemônicas.

13. Outras prostitutas também são entrevistadas, porém não creditadas – talvez por desejo próprio, talvez por uma opção da direção em nomear apenas as representantes de movimentos organizados. Seja como for, seus depoimentos também são, majoritariamente, assertivos.

podemos esquecer que, dentro dos nossos (hierárquicos) padrões de normalidade, escutar garotas de programa, sobretudo aquelas que fraturam estereótipos, ainda é um gesto excepcional.

Essas mulheres discorrem sobre a hipocrisia da sociedade monogâmica, sobre impossibilidade da plena expressão da sexualidade, sobre papéis de gênero muito bem definidos que, inevitavelmente, produzem suas próprias violações: “Se você tem leis muito sérias e específicas, você tem que ter a transgressão. Então nós somos transgressão: a prostituta é transgressão (na sociedade atual), travesti é, michê também é, amante também – mas já entrando quase para o normal, né?”, argumenta Gabriela, plenamente consciente – e plenamente confortável – de ocupar o difícil, mas potencialmente transformador, lugar das monstruosidades *queer*. A Aids também aparece como tema e, aqui, as prostitutas colocam-se como as agentes de prevenção e conscientização que sempre foram, a despeito da ideologia higienista burguesa que as classificou historicamente como vetores de insalubridades. O estigma, inimigo maior, não é esquecido por elas, que advogam seu status de profissional – assim como a modificação do código penal para que a cafetina passe a se portar como uma patroa qualquer; pelo menos assim, as relações laborais seriam mais claras. Ainda na defesa do sexo como trabalho, Doroth se diz vocacionada para o ofício que lhe garante uma vida confortável – e ela, assim como suas colegas, não se contenta com menos que isso. Eurídice, em seu turno, enterra imaginários fatalistas e afirma seu lugar inestimável no trabalho de reprodução social:

Se vocês esperam que eu vou falar que por ser prostituta eu sou uma coitadinha, uma infeliz, uma miserável, não esperem isso de mim. Para mim, eu tive positivities, consegui educar meu filho, consegui ter minhas casas, consegui ter meu dinheirozinho pra na hora que eu morrer não enterrar como indigente. Eu sou parte do desenvolvimento deste município, deste estado e até do país. Eu gerei filho pra servir à pátria. (*Amores de rua*, 1994).

Em *Amores de rua*, exalta-se ousadias sumarizadas em uma curiosa passagem metonímica: avista-se uma prostituta pequena e franzina em rixa física com um homem na zona. Apesar do pouco tamanho, sobra-lhe bravura: sem arriar, sai vitoriosa do conflito.

3. Putas de todo mundo, uni-vos!

Na contenda com as expectativas e normas de gênero que recebiam comportamentos almeçados, algumas mulheres que se viram como alvo preferencial dessas diretrizes – pois poderiam ser mais facilmente acomodadas em seus parâmetros – recorreram, com o auxílio do cinema, a possíveis aliadas que, por causa de sua condição subalterna e supostamente inadequada – algo que lhes conferia um papel transgressor, ainda que às custas de graves perigos – poderiam ajudá-las a localizar

e alargar rupturas. Os documentários feministas, engendrados pelas urgências dos anos 1970, 1980 e 1990, permitiram, mesmo com certas limitações ou equívocos representacionais, o aparecimento de um grupo que tem muito a contribuir com a autonomia e a transformação de todas nós, apesar de históricas, insistentes e injustas vitimizações.

São as putas que assumiram e assumem a importância de se recuperar o prazer e o corpo como territórios de luta e resistência, sem nos deixar esquecer das contradições de um desejo forjado por relações capitalistas. Para não cairmos na armadilha, denunciada por Federici (2023), de simplesmente exaltarmos falsas liberdades com a intensificação do nosso trabalho sexual (sobretudo o não remunerado), é preciso, antes de mais nada, identificá-lo como tal. Entender que sexo é trabalho é o primeiro passo para começarmos a imaginar formas mais radicais de emancipar desejos. O cinema de mulheres constituído nas décadas mais positivamente turbulentas do século passado parece ter identificado práticas e conhecimentos empucados inestimáveis aos seus propósitos políticos.

Essas alianças iriam, porém, começar a rarear. Com o fim da ditadura militar, em meados dos anos 1980, os pactos até então fundamentais para se instituir enfrentamentos mais eficientes contra a repressão foram se tornando obsoletos; ao mesmo tempo, outras vertentes de explicação do fenômeno da prostituição, não tão alinhadas às proposições do putativismo, estimularam a corrosão dos elos remanescentes entre feministas e trabalhadoras sexuais. O cinema pareceu responder a essas novas configurações: o aparecimento digno (ou menos estereotipado) das prostitutas se tornou mais disperso e passou a coabitar espaços midiáticos inflacionados por outras formações discursivas.

Por isso, tentamos, com esse artigo, mapear o arquivo audiovisual de um saber potencialmente libertário, para que as lutas e as produções culturais do nosso tempo não se esqueçam de que se as prostitutas foram propositalmente figuradas, pelos discursos do poder capitalista, racista e cishetero-patriarcal, como entidades femininamente repulsivas, são essas mesmas sujeitas que empunham as armas que poderão, talvez, lhe trazer a morte¹⁴. Concordamos com Silvia Federici quando a autora defende que nossas batalhas devem começar “pela reapropriação de nosso corpo, a revalorização e a redescoberta de sua capacidade de resistência, a expansão e a celebração de seus poderes, individuais e coletivos” (Federici, 2023: 166). O gozo é uma arma de disputa, e ninguém melhor do que as putas para desbravar os caminhos de sua livre eclosão.

14. Uma referência ao *Manifesto Comunista* de Marx e Engels.

Referências bibliográficas

- Butler, J. (2016). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Costa, L.; Mesquita, C. (2023). Encontros entre feminismos e o audiovisual no Brasil em redemocratização. *Catálogo do 27º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte – Fórumdoc.bh*.
- Creed, B. (2007). *The monstrous feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- De Lauretis, T. (2019). A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Bazar do Tempo, 121-155.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Elefante.
- Federici, S. (2023). *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo*. Elefante.
- Galindo, M. (2012) Cara de Puta. *Eco-pós*, 24(1), 1-10.
- Galindo, M. (2016). Entrevista da vez: Maria Galindo. [Entrevista concedida a] Alana Moraes, Mariana Patrício e Tatiana Roque. *Revista DR* (3). Disponível em: <https://revistadr.com.br/posts/maria-galindo/>. Acesso em 16 jan. 2024.
- Gusman, J. (2023). As mulheres da Boca e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro. *Doc-Online: Revista Digital de Cinema Documentário*, 33, 102-120.
- Holanda, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação*, 42(44), 339-558.
- Lira, R. (2017). *Dicionário crítico: puta*. Cultura e Barbárie.
- Marx, K.; Engels, F. (2017). *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo.
- Olivar, J. (2012). Prostituição feminina e direitos sexuais...diálogos possíveis: *Sexualidad, salud y sociedade*, 11, 88-121.
- Piscitelle, A. (2012). Feminismos e prostituição no Brasil: uma leitura a partir da antropologia feminista. *Cuadernos de Antropologia Social*, 36, 11-31.
- Roberts, N. (1998). *As prostitutas na história*. Rosa dos Tempos.
- Stam, R. (2006). *Introdução à teoria do cinema*. Papirus.
- Veiga, A. (2019). Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Numa.
- Vergès, F. (2021). *Uma teoria feminista da violência: por uma política antirracista da proteção*. Ubu Editora.
- Villiers, N. (2017). *Sexography: Sex Work in Documentary*. University of Minnesota Press.
- Winston, B. (2011). A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: Penafria, M. (Org.). *Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário*. livros Labcom, pp. 58-81.

Filmografia

- A entrevista* (1966), de Helena Solberg.
Amores de rua (1994), de Eunice Gutman.
Beijo na boca (1987), de Jacira Melo.
Damas da noite (1987), de Sandra Werneck.
Fala, mulher da vida (19887), de Iser vídeos.
Mangue (1979), de Célia Resende.
Meninas (1989), de Jacira Melo.
Mulheres da Boca (1981), de Cida Aidar e Inês Castilho.
Ritos de passagem (1979), de Sandra Werneck.
Rosae Rosa (1968), de Rosa Maria Antuña.
Simplesmente Jenny (1977), de Helena Solberg.
Sonhos roubados (2009), de Sandra Werneck.