

## Dimensões do trabalho sexual no documentário brasileiro: uma crítica feminista de *Rua Guaicurus*

Juliana Gusman & Rosana de Lima Soares\*

**Resumo:** O artigo objetiva problematizar representações do trabalho sexual no documentário *Rua Guaicurus* (2019), de João Borges. Refletiremos sobre como essa produção pode expandir interpretações sobre o meretrício e os sujeitos que o exercem. Analisamos o filme articulando elementos da crítica midiática – sublinhada pelas teorias feministas, queer e pelo putafeminismo – questionando uma possível subversão de abjeções, estigmas e estereótipos presentes na obra.

Palavras-chave: crítica de mídia; estudos feministas; documentário brasileiro; prostituição.

**Resumen:** El artículo busca problematizar las representaciones del trabajo sexual en el documental *Rua Guaicurus* (2019), de João Borges. Reflexionaremos sobre cómo esta película puede ampliar las interpretaciones sobre la prostitución y los sujetos que la ejercen. Para ello, analizamos el filme articulando elementos de la crítica mediática –destacados por las teorías feministas, queer y el *putafeminismo*– cuestionando una posible subversión de las abyecciones, estigmas y estereotipos en la obra.

Palabras clave: crítica mediática; estudios feministas; documentales brasileños; prostitución.

**Abstract:** The article aims to problematize representations of sex work in *Rua Guaicurus* (2019), a documentary by Brazilian filmmaker João Borges. We will reflect on how this film can expand interpretations about prostitution and the people involved in it. We aim to analyze the movie articulating elements of media criticism – underlined by feminist and queer theory and *putafeminismo* – questioning a possible subversion of abjections, stigmas e stereotypes.

Keywords: media criticism; feminist studies; brazilian documentary; prostitution.

**Résumé :** Cet article a pour but d’analyser les représentations du travail du sexe dans le documentaire *Rua Guacurus* (2019), réalisé par João Borges. Il réfléchit sur la manière dont l’œuvre peut élargir les interprétations sur la prostitution et les individus qui l’exercent. L’étude s’appuie sur la critique médiatique – élargie par des théories féministes, *queer* et *putafeminismo* – pour contester une possible subversion des abjections, des stigmates et des stéréotypes.

Mots-clés : critique des médias ; études féministes ; documentaire brésilien ; prostitution.

---

\* Juliana Gusman: Universidade de São Paulo – USP. Escola de Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 30730-420, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: julianamrgusman@gmail.com

Rosana de Lima Soares: Universidade de São Paulo – USP. Escola de Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 01258-020, São Paulo, Brasil. E-mail: rolima@usp.br.

Submissão do artigo: 22 de dezembro de 2020. Notificação de aceitação: 20 de fevereiro de 2021.

## Introdução

O artigo tem como objetivo problematizar representações do trabalho sexual no documentário *Rua Guaicurus* (2019), dirigido e roteirizado por João Borges, que aborda um dos maiores complexos de prostituição em Belo Horizonte, Minas Gerais. No filme, pretende-se superar a camada sexual das relações que se configuram nesse contexto, explorando-se a dimensão cotidiana e corriqueira dos encontros. Refletimos sobre como essa produção documental, que se insere em um terreno cinematográfico capaz de tensionar e deslocar realidades socialmente enraizadas (Nichols, 2016), pode expandir interpretações sobre o meretrício e os sujeitos que o exercem. Afinal, trata-se de um grupo estigmatizado midiática e socialmente, que encarna uma profunda abjeção<sup>1</sup> frente aos padrões normativos vigentes, especialmente de gênero e sexualidade. Metodologicamente, apoiamos-nos em discursos feministas e naqueles das próprias mulheres que se identificam com essa categoria e lutam por seus direitos, em busca de reconhecimento social. Analisamos a obra articulando elementos da crítica midiática, tanto em termos de conteúdo, como de formas visuais ou verbais, assinalando, também, os sistemas de produção e recepção nela implicados. Finalmente, indagamos como estigmas, estereótipos e preconceitos são produzidos ou subvertidos no documentário, na contracorrente dos regimes de representação vigentes e dos discursos legitimados em relação à prostituição.

O filme em questão traz o nome de uma rua no centro antigo da capital mineira. “Guaicurus”, palavra indígena que designa características depreciativas associadas a povos originários tidos como saqueadores e combativos, remete à pessoa sarnenta, encaroçada, de pele e índole suja, imagem que pode ser facilmente associada às percepções, geralmente negativizadas, sobre as prostitutas que trabalham naquele local e que protagonizam a obra de João Borges. Por meio de uma narrativa que mescla fronteiras entre o documental e o ficcional, o diretor desloca essas noções tensionando a centralidade do sexo nesse tipo de ofício, privilegiando o desvendamento de uma rotina de trabalho ordinária. Histórias reais compõem um enredo encenado por uma atriz profissional – Ariadina Paulino – e duas não atrizes – Shirley Santos Dias e Elizabeth dos Santos – escolhidas por Borges após residência artística nos hotéis da zona de meretrício da cidade.

No artigo, indagamos como *Rua Guaicurus* articula escolhas temáticas e opções estéticas propondo caminhos alternativos para se contestar a abjeção –

1. Segundo Richard Miskolci (2012), a “abjeção” é um termo originário da psicanálise, mas que foi reapropriado tanto na antropologia, como no trabalho de Mary Douglas, como na teoria feminista. Julia Kristeva, em *Pouvoirs de l'horreur* (1980), referia-se ao abjeto como aquele que, na visão hegemônica, deveria permanecer invisível.

ou seja, a inumanidade (Butler, 2015) – que comumente atinge as prostitutas. Elas são identificadas, no imaginário social, com a obscenidade, a perversidade e a precariedade, estereótipos muitas vezes cristalizados pelas mídias e pelo próprio campo do documentário. O filme coloca-se, nesse sentido, como uma experiência metacrítica (Silva e Soares, 2019) que aponta para outros horizontes da produção audiovisual brasileira e de práticas culturais emergentes, transformando regimes de visibilidade que ainda confinam muitas mulheres à estigmatização ou ao apagamento. Assim, almejamos sistematizar formas divergentes de ouvir e mostrar essas mulheres, uma vez que as políticas da representação interferem diretamente na sedimentação de normas e sentidos que regulam a vida comum e que definem aquelas que consideraremos, ou não, dignas de serem vividas.

### **1. Política das imagens e crítica feminista**

Com Stuart Hall (2006), sabemos que as representações veiculadas por diferentes aparatos midiáticos são capazes de constituir estatutos discursivos que definem aquilo que será estimado, adequado ou relevante em enunciados coletivos. Considera-se, portanto, que toda representação realiza um esforço criativo que intervém progressivamente no entrelaçamento de condutas e afetos, conformando espaços morais e sociais. Por isso, lastreiam perspectivas de mundo que estão inseridas em aspectos mais amplos das disputas por poder e nos embates por um consenso ideológico que permite a grupos dominantes ascender sobre práticas e pensamentos dissidentes. Assim, a realidade é uma construção social atravessada pela política das narrativas, das experiências midiáticas e, sobretudo, das imagens.

Como nos lembra David Rodowick (1995), a cultura audiovisual arquiteta, em muito, as dinâmicas do tempo presente – edificando concepções compartilhadas e processos de subjetivação. Para Paul B. Preciado (2018), as imagens da indústria cultural, sobretudo do cinema, operam como dispositivos biopolíticos globais, capazes de atuar na construção de sujeitos como ficções somáticas, ou seja, como corpos inteligíveis dentro das normas, por exemplo, de gênero e sexualidade. A produção simbólica é capaz de nortear aspectos da vida pública e privada e, no caso específico deste artigo, fixar juízos estigmatizantes sobre o trabalho sexual e as mulheres que o exercem.

Isto posto, tensionamos pontos de resistência nas batalhas discursivas em torno da prostituição, explorando fissuras de mediações que permitem a insurgência de dimensões deste ofício ocultadas pelos regimes representativos (Hall, 2006) prevalentes. Para isso, recorremos a expressões audiovisuais que se fundam, justamente, no seu compromisso com o mundo histórico, bus-

cando, de alguma forma, interferir nos conflitos que nele se apresentam. Algumas realizações do cinema documentário – que, conforme Bill Nichols (2016), conjugam engajamento social com visão pessoal, propondo novos olhares sobre os eventos do mundo – parecem estimular enquadramentos menos enrijecidos do meretrício. Este território fílmico, que promove imagens de intervenção e que assume a tarefa de “representar a estranheza do mundo na sua opacidade, na sua radical alteridade” (Comolli, 2008: 148), tem entre seus intuitos ampliar horizontes de inteligibilidade limitados e despertar outras possibilidades de interpretação.

De fato, o documentário brasileiro tem discutido trabalho sexual pelo menos desde os anos 1970. Cineastas como Helena Solberg e Sandra Werneck se debruçaram sobre o tema nos curtas *Simplemente Jenny* (1977) e *Damas da noite* (1979), respectivamente. Jorge Bodanzky e Orlando Senna impulsionaram o debate com o lançamento do matricial *Iracema – uma transa amazônica* (1974-1981).<sup>2</sup> Segundo Carlos Alberto Mattos (2016: 331), esta obra inaugura, inclusive, o hibridismo entre ficção e documentário no cinema nacional,<sup>3</sup> estratégia narrativa que ecoa em importantes produções contemporâneas – como *Serras da desordem* (2006), de Andréa Tonacci, *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho e, marcadamente, o objeto desta reflexão, *Rua Guaicurus*. Por meio de uma temática e de uma estética ainda pouco exploradas no documentário brasileiro, *Iracema* inspirou outras experiências criativas que desafiaram a crença do espectador diante de uma mediação, afrontando o que Arlindo Machado (2015) chama de “ilusão especular” – um conjunto de convenções que permitem à imagem reivindicar uma objetividade superlativa.

*Rua Guaicurus* se coloca, então, na tradição instituída por Bodanzky e Senna, desafiando a previsibilidade e a transparência do aparato cinematográfico e colocando em crise a capacidade mimética da imagem (Xavier, 2005), coincidentemente, na discussão em torno da prostituição. No entanto, essas duas obras se distanciam das abordagens mais recorrentes nos documentários sobre o tema. Principalmente em curtas-metragens – nos quais o trabalho sexual pôde aflorar mais vigorosamente – privilegiou-se interpelações sociológi-

2. O filme estreou no circuito internacional no final dos anos 1970, mas só pôde circular nacionalmente no começo dos anos 1980, quando a censura imposta pela ditadura militar (1964-1985) começou a arrefecer.

3. Obviamente, Mattos não desconsidera que imbricações entre registro e representação, ou entre documento e fabulação, estiveram anteriormente presentes em outros movimentos e contextos cinematográficos. Essas interações marcaram, inclusive, o filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, considerado o primeiro filme documentário. Algumas experiências brasileiras nos anos 1940 e 1950, como a série *Brasilianas* (1955), de Humberto Mauro, assim como *São Paulo em festa* (1964) de Lima Barreto, são exemplos de obras que começaram a aproximar, de maneira embrionária, a ficção da não-ficção.

cas e etnográficas, quase jornalísticas, que almejam desvendar os aspectos decadentes que constituem a vivências das trabalhadoras sexuais. Ambicionou-se, em grande medida, compreender motivações para uma escolha de vida aparentemente inelegível, em que predominam discursos sobre “a venda do corpo”, “o corpo como mercadoria” e “o sexo pago como degradação”.

Por isso, destacamos a relevância política de *Rua Guaicurus*, que areja representações da prostituição por meio de uma linguagem pouco comum no tratamento do tema – como fez, no passado, *Iracema* – e que, não obstante, institui outra virada narrativa, sobretudo, na ordem dos seus conteúdos. Ao antever a esfera do trabalho em detrimento de dimensões eróticas ou violentas – embora elas não estejam completamente ausentes<sup>4</sup> – o filme mira a ampliação do debate público sobre a espoliação, simbólica e material, que se enfrenta nesse tipo de profissão. Por meio desses deslocamentos temáticos e estéticos, ele sugere alargar discursividades sobre o trabalho sexual e complexificar a realidade à qual se refere. O gesto politizado do cinema documentário possibilita, assim, rupturas discursivas que apontam para a capacidade libertária e transgressora das nossas produções culturais.

Para refletir sobre a política de imagens que se colocam nas disputas por visibilidade e reconhecimento de trabalhadoras sexuais, desafiando a produção da abjeção, este texto tem entre seus objetivos realizar um exercício de crítica de mídia, apoiando-se, sobretudo, nos estudos feministas. Em verdade, os feminismos têm se dedicado, sistematicamente, à crítica cultural. Segundo Rosalind Gill (Matos, 2017: 138), os estudos feministas de mídia, surgidos na esteira da segunda onda do movimento nos anos 1970,<sup>5</sup> começaram a se articular em torno do repúdio às imagens vigentes da feminilidade e da domesticidade, incômodos que não demoraram a se manifestar, também, no Brasil (Escosteguy, 2019). É nesse contexto que desponta a teoria feminista de cinema que, em diálogo com a psicanálise e a semiologia, questionou, sobretudo, processos de identificação e de construção de subjetividades acionadas pelo cinema narrativo, que oferecia enquadramentos insatisfatórios em relação às mulheres, concebidas muitas vezes de modo homogêneo e totalizante

4. É importante salientar que não se trata de um apagamento dessas dimensões, especialmente do sexo. Esse gesto seria, inclusive, conivente com discursos, conservadores ou progressistas, que, conforme Preciado (2018), negam o sexo como objeto de trabalho e de intercâmbio econômico, o que significaria, para o autor, colocar em relevo “pretensos valores puritanos do espírito do capitalismo”. Para ele, trata-se de uma forma de evitar a revelação de que o que sustenta a economia mundial contemporânea são os mecanismos de geração de prazer – característicos de atividades marginalizadas como a prostituição, a pornografia e o tráfico de drogas – e não a racionalidade ou a produção. Ao se obnubilar o prazer orgástico como elemento fundante das relações de trabalho de forma geral, perde-se a oportunidade de se criticar, também, os próprios pressupostos do capitalismo.

5. No contexto anglo-saxão.

(Chaudhuri, 2006). Por meio da problematização das personagens como dispostas nas telas para servir ao olhar masculino, como propôs, pioneiramente, Laura Mulvey (2018), privilegiou-se análises que davam conta do voyeurismo presente nessas imagens; posteriormente esses estudos passaram a refletir sobre o prazer visual que se estendia também às mulheres como personagens ou espectadoras desses filmes.

Nessas abordagens fundamentais e em outras que as sucederam – preocupadas em distinguir a *verdadeira mulher* de suas mediações reducionistas – há também demarcações que excluem certos grupos de mulheres, entre elas as prostitutas, raramente definidas como sujeitos históricos, também alvo de enquadramentos midiáticos redutores. A trabalhadora sexual é tratada, quando muito, como um tipo indesejável de representação, como um estereótipo degradante e repudiável. A prostituta se torna um conceito abstrato, fantasmagórico e insultuoso, sendo manipulada discursivamente como ameaça que regula práticas identificatórias desejáveis. Vistas usualmente como mulheres incapazes de definir, autonomamente, suas próprias estratégias de luta por direitos e por reconhecimento, as meretrizes são excluídas destas abordagens feministas por supostamente estimularem a objetificação dos corpos femininos.

Desse modo, deparamo-nos com uma perspectiva crítica que, embora extremamente relevante, desconsidera possibilidades de agenciamento e resistência por parte do corpo prostituído dentro e fora das telas. Segundo a escritora e trabalhadora sexual Monique Prada (2018), “o fato é que o feminismo convencional não chega ao prostíbulo e, quando chega, é ou na forma de salvacionismo, ou na de discurso de ódio” (Prada, 2018: 68). Para ela, parte da luta feminista, que deveria se engajar na defesa por uma emancipação social mais generalizada, aproxima-se do bordel como homilia moralista, “como algo que quer nos tirar a fonte de renda, ou trabalho – aquele que muitas vezes é nossa única ou melhor opção de sustento –, e nunca como um aliado na busca por melhores condições de vida” (Prada, 2018: 69).

De acordo com Alejandro De Oto (2016), há certas experiências sociais que não conseguirão emergir a partir de determinadas epistemologias ou metodologias. Para pensarmos sobre a prostituição sob outros prismas, que não enxergam a puta somente como corpo corrompido ou estereótipo desprezível, acreditamos na necessidade de dialogar, primordialmente, com perspectivas teórico-metodológicas que efetuam uma crítica aos processos e efeitos normativos que regulam a precariedade e a valorização da vida e que, muitas vezes, retiram prostitutas da própria categoria “mulher” que almejam afirmar. Uma abordagem ainda incipiente nos estudos de mídia (Escosteguy, 2019), a teoria *queer* parece-nos apontar para a importância de se superar a produção do

humano e do inumano – em outras palavras, da abjeção – nos discursos midiáticos e nas próprias teorias que, supostamente, deveriam mirar a valorização de existências tidas como monstruosas e desimportantes.

A teoria *queer* nos informa que “há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (Butler, 2015: 17). Assim como outros saberes subalternos, a teoria *queer* questiona as formas de produção do conhecimento hegemônico e seus regimes de visibilidade desumanizantes. Entendemos, porém, que para apreender tentativas de superação da abjeção no contexto de práticas culturais nacionais como o filme *Rua Guaicurus*, é preciso transformar o *queer* em “*cuier*” (Pelúcio, 2014). Para que essa abordagem impertinente e subversiva se configure como uma ferramenta adequada para abordarmos realidades materiais e simbólicas de mulheres majoritariamente brasileiras, negras, indígenas e pobres, é necessário, como faz Pedro Paulo Pereira (2015), trazer o *queer* aos trópicos; ou, ainda, efetivar o exercício antropofágico de Larissa Pelúcio (2014) e torná-la teoria *cu*, uma teoria “do *cu* do mundo”, produzida abaixo da linha do Equador. A teoria *cu-ier* emerge como saber periférico, nomeada a partir de um órgão tão repugnante<sup>6</sup> como os corpos femininos que ela intenciona estimar.

Como sugerem esses autores e autoras, pretendemos descolonizar o *queer*, apartando-o dos seus traços eurocentristas e voltando-o a outras experiências, narrativas e saberes. Conforme Pereira, descolonizar é “abrir-se aos Outros encobertos pela lógica da colonialidade” (Pereira, 2015: 415), reivindicando a potência de um conhecimento que resiste em um “lócus fraturado” (Lugones, 2011). O *cu-ier* pode nos ajudar a retomar, então, o putafeminismo – um feminismo desde o lugar da puta (Prada, 2018) – como uma lente investigativa às opressões de gênero racializadas, coloniais, heterossexualizadas e capitalistas que se manifestam na produção de um corpo excrescente. Por meio dessas contribuições, julgamos ser possível identificar aspectos de *Rua Guaicurus* que ressoam reivindicações e críticas do grupo representado, que raramente tem acesso à produção de discursos audiovisuais. Audre Lorde (2019) nos alerta que as exigências para produzir determinadas artes e narrativas “também ajudam a determinar, em termos de classe, que arte pertence a quem” (Lorde, 2019: 241). Convocando uma perspectiva *cu-ier*, em uma imbricação tupini-quim entre o *queer* e o putafeminismo produzido nas bordas, à margem, visamos compreender de que modo a mídia, em geral, e o cinema documentário,

6. Em diálogo com Paul B. Preciado, Larissa Pelúcio afirma que o ânus tem sido historicamente concebido como um órgão abjeto, sujo, pouco silencioso e politicamente incorreto. Por isso se parece “tanto com a gente, com os brasileirxs, periféricxs, barulhentxs, indiscretxs e, para alguns, pouco confiáveis” (Pelúcio, 2014, p. 18). Conforme a autora, é o lugar que se parece às putas, malandros e demais sujeitos estigmatizados.

em particular, operam como dispositivos econômicos e políticos que alimentam estruturas e normas sociais desiguais que marginalizam as prostitutas, e quais as possibilidades de, por meios desses mesmos dispositivos, implodi-las.

Sabemos que as representações da mídia se empenharam, pelo menos desde a consolidação da sociedade capitalista, em depreciar a prostituta, contemplada como uma alteridade radical da mulher legitimada (Federici, 2017). De fato, a transformação da trabalhadora sexual em um corpo repulsivo integra um processo histórico de depreciação mais amplo da feminilidade. Conforme Silvia Federici (2017), o capitalismo europeu se fundou, justamente, a partir de uma reorganização das relações (desiguais) de gênero. Às mulheres foram impostas as atividades não remuneradas do lar, o que prejudicou o acesso desse grupo à propriedade, à renda e a salários. Esse tipo de ofício, doméstico e não assalariado, foi transformado, de acordo com Federici (2019), em um atributo natural da psique feminina, uma vocação da qual não se podia esquivar. As mulheres proletárias, principalmente, foram condicionadas à pobreza crônica, à dependência econômica e à invisibilidade como trabalhadoras. Assim, em decorrência do processo de marginalização dos corpos femininos e da sua força de trabalho, a prostituição se consolidou como uma fonte de renda possível entre as classes subalternas.

Entretanto, com a intensificação de uma mentalidade misógina, a prostituição começou a passar por diversas restrições, até ser, finalmente, criminalizada pelo mesmo sistema social que a tornou massiva. Nessa transição para o sistema capitalista, a prostituição, de forma de subsistência, passou a ser uma condenação para as mulheres que se recusassem a integrar a estrutura da família burguesa. Desde então, as trabalhadoras do sexo têm sido personagens da literatura, do teatro, da pintura, de canções, da performance, da novela, do bloco de carnaval, “do imaginário, do imaginável, da presença e da plurivivência” (Vieira *et al.*, 2018: 7), sem, no entanto, poderem orientar os sentidos, quase sempre redutores, que circulam nesses espaços.

Não por acaso, o estigma, muitas vezes reforçado nestas narrativas, é apontado pelo putafeminismo como a maior violência cometida contra as profissionais do sexo. Como defende a jornalista e trabalhadora sexual Melissa Gira Grant (2014), percepções sobre uma atividade profissional, ainda que ocasional, conseguem conformar uma identidade social rígida, inquebrantável e da qual não se pode esquivar, sublinhada, principalmente, por um desvio comportamental. Assim, o *stigma da puta* (*whore stigma*), que arquiteta a identidade abjeta e estereotipada da “puta imaginada”, como nomeia Monique Prada, incita e justifica discriminações e agressões contra as pessoas que o carregam. À prostituta cabe, somente, ocupar “o espaço da precariedade, da exclusão, da

marginalidade, da clandestinidade, da violência” (Prada, 2018: 35). A “puta imaginada”, cuja imagem é reiterada pelas figurações midiáticas, é a “trapaceira, a enganadora, a traficada, a oprimida, a louca, a andarilha, a cortesã e a dominatrix. Nunca uma mulher como as outras” (Prada, 2018: 35).

É necessário, porém, travar uma luta contra estas prisões estigmatizantes da imagem (Shohat e Stam, 2006). É fundamental nos reapropriarmos, como propõe Paul B. Preciado, dos espaços midiáticos tornando-os “lugares de resistência ao ponto de vista universal, à história branca, colonial e hetero do humano” (Preciado apud Coelho, 2009: 36), para que a cultura audiovisual, especificamente, possa se configurar como espaço de afirmação de “minorias político-visuais” (Preciado, 2020) e de amplificação de seus discursos.

## 2. Da proletarização do sexo à ficcionalização do documentário

Para compreendermos a potência política de *Rua Guaicurus*, destacamos a seguir duas estratégias narrativas, já mencionadas, que nos parecem centrais na tentativa de desarticular abjeções e deslocar estigmas consolidados. Por meio da *des-erotização* do sexo, encarado pela obra como um trabalho, e da porosidade entre as fronteiras do documental e do ficcional, o filme propõe questões originais ao campo do documentário brasileiro. Refletiremos, então, sobre aspectos considerados relevantes em seus conteúdos e formas visuais, reconstruindo-os através da atividade interpretativa (Vanoye e Goliot-Leté, 1994), para balizar, então, seus possíveis desdobramentos e limites.

Em verdade, a prostituição não é a única temática que evoca interseções entre trabalho e sexualidade. Luciana Couto (1995), por exemplo, retoma diversos autores que refletem sobre como as técnicas de dominação do capitalismo foram responsáveis por reprimir o erotismo dos corpos, que passaram a ser definidos por sua capacidade produtiva. Com a moralização dos costumes na sociedade burguesa, o corpo erótico que busca a satisfação dos seus desejos deu lugar ao corpo culpado, domado e obediente, reduzido à sua capacidade de servir, com sua força laboral, ao sistema econômico vigente. A recuperação da dimensão erotizada da vida poderia ser capaz de desafiar a alienação iniciada na sociedade industrial. Entretanto, quando nos referimos às particularidades do trabalho sexual, podemos observar um processo antagônico.

Assim como outras tarefas vinculadas ao trabalho de reprodução social – que, conforme pontuado anteriormente, é exercido majoritariamente por mulheres –, o ofício da prostituta é tomado como uma prática natural e instintiva a um grupo presumidamente marcado pela sexualidade, que não requer qualquer tipo de habilidade específica ou domínio próprio. Logo, a des-erotização dos corpos (prostituídos) – ou a desnaturalização do erotismo desses corpos –

pode se tornar, ao invés de alienante, transformadora, afirmando-se como uma tática importante para reivindicar a prostituição como trabalho e, as prostitutas, como indivíduos de direitos e como possíveis aliadas nas disputas por justiça social.

Essa inversão pode ser observada em *Rua Guaicurus*, que manipula a linguagem cinematográfica para quebrar tensões e expectativas que, geralmente, estão presentes nas mediações fílmicas do sexo. Ao priorizar as rotinas de trabalho e realçar diferentes aspectos dos programas realizados por suas personagens – Michelle, interpretada por Ariadina Paulino, Shirley e Beth –, o documentário esvazia, embora não elimine, a carga erótica dessa profissão negativamente marcada por promover usos da sexualidade que confrontam valores, moralidades e comportamentos socialmente estimados. A banalização das relações sexuais que se tornam, no filme, assemelhadas a práticas presentes no cotidiano de outras e quaisquer profissões, possibilita à obra afrontar estigmas construídos em torno delas, como veremos em algumas cenas destacadas nas análises.

A sequência em que Shirley atende a um antigo cliente, com o qual cultivava uma relação mais próxima, é bastante representativa dessa trivialização do coito. Na primeira cena, observamos a personagem sentada no vaso sanitário do banheiro, fumando um cigarro, sem roupas, conversando com o sujeito sobre amenidades: desde a baixa movimentação nos hotéis da região às brigas nas quais a mulher se envolve no transporte para casa. Em um segundo momento, ela desabafa com o companheiro, de mãos dadas na cama, sobre sua vontade visitar o filho, Christiano, que não via há quatro dias e que precisava tomar algumas vacinas. Em seguida, o assunto se desvia para a necessidade da compra de um novo celular e para a urgência do vencimento do aluguel. Com o mesmo corte seco e desprezioso que marca as passagens desses diferentes tópicos de conversa, passamos para um plano em que o sexo efetivamente ocorre. Poucos segundos depois, outro corte nos leva à imagem do homem urinando no mesmo banheiro da cena inicial, retomando a intimidade por ela evocada.

A transa se torna, portanto, uma entre outras ações que se desvelam na sequência, esvaziada de destaque e de relevância narrativa; ela é sequer o principal artifício que traduz a cumplicidade entre os personagens. O embaralhamento de dedos e confidências, assim como a porta entreaberta do banheiro, são mais representativos da proximidade e desinibição que marcam o convívio do casal. Não há nada particularmente perverso ou degenerado – como reiteram os estigmas da puta – no vínculo instituído entre eles, pelo contrário. Com a sequência entendemos, ainda, que o cotidiano da prostituta é perpas-

sado por preocupações compartilhadas por todo trabalhador: a necessidade de pagar contas, de garantir amparo à família ou de enfrentar as desventuras do transporte público.

Um outro elemento da sequência causa estranhamento disruptivo ao espectador: a mulher comum, que vislumbramos na porta entreaberta do banheiro, poderia ser uma de nós, em nossas casas, conversando com nossos companheiros. Ao se distanciar de um imaginário glamouroso evocado por narrativas hollywoodianas celebratórias<sup>7</sup>, ou também daquele assinalado pela degradação, muito recorrente em documentários, o enquadramento de *Rua Guaicurus* instaura uma possível quebra nos modos de dar a ver e de se estabelecer um ponto de vista para a contemplação das imagens. Para além da suposta satisfação do olhar masculino voltado à mulher desejável, própria do registro da visibilidade muitas vezes presente nas mídias, o olhar da câmera parece se dirigir também às mulheres, sejam elas ou não pertencentes àquele grupo social, que podem se identificar com Shirley por meio de uma nova visualidade presente na cena.



Imagem 1. Shirley conversa com cliente.

O esforço de aproximação da vivência da prostituta com a de uma proletária comum se torna evidente, também, no conjunto de cenas em que Beth atende a um cliente em busca da concretização de um fetiche infrequente, envolvendo a depilação de seus pelos pubianos. O homem, no entanto, informa que para a realização da raspagem na sua área genital, ele gostaria de estar excitado, o que conseguiria, por sua vez, manipulando a vulva da profissio-

7. Apelando ao registro documental, o filme não apenas conta a história dessas mulheres, mas distancia tal imagem daquelas presentes em filmes e ficções cinematográficas sobre prostitutas de luxo ou garotas de programa universitárias, sempre jovens, belas, magras, maquiadas, felizes, disponíveis e, desse modo, condizentes com aquilo que se espera das mulheres.

nal. “Eu gosto de pegar na periquita da menina pra ver se eu me estimulo mais”, informa o rapaz. Beth consente e o cliente começa a, esforçadamente, masturbá-la.



Imagem 2. Cliente estimula Beth.

Ela, no entanto, não demonstra qualquer reação de prazer ou satisfação diante do empenho do cliente. Seu corpo cansado, sustentado pelo apoio que sua mão oferece à própria cabeça, sugere que a prática é mais tediosa e maçante do que sexual e excitante. Quando a câmera altera o enquadramento para focá-la em primeiro plano, a sensação fastidiosa é ainda mais acentuada, já que nosso campo de visibilidade é limitado à face desinteressada de Beth. A olhadela discreta no relógio de pulso, como quem confere os minutos que faltam para bater o ponto ao final do expediente, enterra de vez qualquer possibilidade erótica da cena; ela se torna desconfortavelmente mecânica e, ao mesmo tempo, bastante familiar para qualquer espectador que compartilhe de momentos fatigantes que perpassam seus próprios ofícios – ou, ainda, para qualquer espectadora que reconheça a automatização do sexo presente em suas próprias experiências heterocentradas.

Ao instituir esses pontos de convergência entre as vivências das prostitutas e dos públicos que assistem a suas histórias, especialmente outras mulheres, o documentário consegue estimular, uma vez mais, processos de identificação e solidariedade, humanizando, por meio da afirmação de semelhanças, uma alteridade radicalmente rejeitada. Também nesta sequência, é possível sugerir uma outra superação do olhar masculino que geralmente orienta produções cinematográficas, especialmente nas figurações explícitas do sexo. O enquadramento em Beth, durante a cena, parece destacar sua posição, enfadonha e

desatenta – e, não obstante, dominante – na condução do programa, ao invés de colocá-la como um corpo à disposição do prazer do espectador.



Imagem 3. Beth olha, entediada, para o relógio.

Outras facetas desta estratégia de “proletarização” da prostituição são reveladas quando o programa de Beth é subitamente interrompido pela unha mal cortada do cliente, que machuca a trabalhadora. Ao explicar para o rapaz a inadequação de certas condutas, Beth assume a autoridade de uma especialista, demonstrando o acúmulo de conhecimento adquirido com anos de profissão e experiência. Atua como uma educadora sexual que compreende minuciosamente processos de geração de prazer. Utiliza seu *know how* para instruir fregueses e tornar o programa mais eficiente: “Sexo é um lugar muito íntimo, né? Cada um gosta de um jeito. É igual cor, cada um gosta da sua. Então você não tem que ficar contraído ou com vergonha”, ensina a personagem, com argúcia, ao homem que revelava os pormenores do fetiche. A prostituição é representada, portanto, como atividade que requer um domínio técnico e não como uma prática instintiva, revelando-se, ainda, mais familiar em suas singularidades do que podemos supor; ao fazê-lo, perturba, novamente, as separações entre mulheres “comuns”, e as outras, mulheres “impudicas”.

O saber especializado de Beth é corroborado, também, quando contracena com a novata Michelle, personagem de Paulino. A veterana é uma referência para as recém-chegadas e, com sua expertise, pode ensiná-las a trabalhar. Com um consolo na mão, explica a forma correta de usar e manusear preservativos, assim como a importância do gel lubrificante para garantir a durabilidade do produto, sem deixar de sublinhar a relevância e os porquês dos procedimentos a serem seguidos:

Durante todo o programa você tem que estar de olho sempre no preservativo. Porque o preservativo não pode estourar [...]. Passa gel, bastante. Tem cliente que fala “ah, eu não gosto de gel não”. Você nem responde, continua passando na cara dura. Dá nem satisfação. Passou, você pode fazer o programa. Sentiu que secou, para o programa e passa mais gel. Por quê? Porque isso daqui é látex, borracha. Se ressecar vai estourar, pocar. Se pocar, acabou. Pocou, parou o programa. [...] O preservativo é sua segurança, né? Você tem que estar com ele sempre. Seu corpo é seu patrimônio. Você tem que estar saudável. Por isso você nunca, em hipótese alguma, de jeito nenhum, você pode fazer um programa sem preservativo. Nunca. Pediu pra fazer, você pede pra sair do seu quarto.

Com a narrativa voltada para o descortinamento dos requisitos para efetivação de um bom trabalho, bem como para sua realização de forma segura, o sexo, novamente, deixa de ser encarado como um atributo natural da mulher para se tornar uma habilidade que também demanda maestria e cuidado. Nesse sentido, além de sua representação como categoria profissional, são trazidos aspectos da prostituição referentes à realização deste ofício em condições de segurança, higiene e saúde, como necessário em qualquer outra atividade.



Imagem 4. Beth demonstra o uso correto da camisinha.

*Rua Guaicurus* coloca em relevo conteúdos pouco usuais nos discursos sobre o meretrício, preferindo dilatar visões e percepções das trabalhadoras sobre suas dinâmicas cotidianas. O único momento em que o filme parece transferir seu foco dramático para outro grupo social é justamente quando o sexo acontece. As atenções se voltam, em grande medida, para os clientes: no programa realizado por Shirley, por exemplo, o quadro prioriza a trabalhadora durante suas conversas com o companheiro, mas se volta majoritariamente para ele, em um primeiro plano demorado, durante o ato sexual. O mesmo acontece

com Beth e o sujeito que lhe procura para realização do fetiche. Conforme mencionado anteriormente, mostra-se a face da profissional apenas para compreendermos a sua espera desmotivada pela conclusão do programa; rapidamente, um movimento lento de câmera protagoniza o esforçado freguês que tenta excitá-la sem sucesso.

O corpo feminino, então, deixa de ocupar a centralidade erótica que lhe é infligida nos regimes representativos tradicionais. Contrariando figurações que priorizam o olhar voyeurista masculino – reiteramos, um frequente definidor das visibilidades de cenas de sexo que, muitas vezes, desconsideram a receptividade das mulheres – em *Rua Guaicurus* o corpo erotizado é o corpo do homem. São as suas expressões orgásticas que são capturadas pela imagem, já que são eles os que procuram prazer em uma relação na qual as personagens buscam, principalmente, seu próprio sustento. Desdobrando-se para fora da cena, a visualidade proposta pode oferecer às mulheres espectadoras um provável gesto escópico, já que elas são convidadas a olhar os corpos masculinos, e não para as trabalhadoras do sexo ali representadas, de maneira erotizada, instaurando-se uma outra brecha sobre a qual situar as personagens do filme, deslocando-as da centralidade das imagens.



Imagem 5. O corpo masculino como o corpo erótico.

Cenas como essas, de fato, não são comuns nos documentários brasileiros sobre prostituição. Por causa da estigmatização que a assinala, nem as trabalhadoras nem os clientes costumam acatar intervenções deste tipo. Algumas mulheres ocultam de familiares e amigos que são meretrizes e os homens também não querem ser expostos como consumidores de sexo pago. Segundo reportagem de Patrícia Fiúza (2019), as filmagens de *Rua Guaicurus* só puderam ser realizadas durante as madrugadas, após o encerramento das atividades

nos hotéis, pois muitos clientes não queriam ser identificados. As necessárias investigações propostas pelo filme, reveladoras de saberes e afetos potencialmente humanizadores, teriam que enfrentar um espaço interdito. Diante destes empasses, João Borges propõe uma estrutura formal capaz de recuperar experiências normalmente ocultadas pelo medo infligido por processos de abjeção.

Por meio de técnicas e estéticas ficcionais – principalmente com a reenenação – a obra almeja configurar uma abordagem que preserva as trabalhadoras sexuais, sem desistir de perscrutar aspectos valorosos de suas vidas, em registro referencial e que, nas escolhas estilísticas, imprimem autenticidade às imagens. Não obstante, o flerte com a ficção não é importante somente para reconstituir cenas e vivências inacessíveis; essa escolha narrativa possibilita outra relação com o valor de verdade dos documentários. *Rua Guaicurus* abala a indicialidade da imagem e a crença do espectador diante da representação, que se afirma como construído e, portanto, como uma interpretação possível, e incompleta, da realidade. Institui-se uma abordagem capaz de despertar compreensões mais críticas, tateantes e criteriosas daquilo que não se coloca somente em evidência, mas em dúvida. Por se apresentar como documentário, a obra de João Borges reivindica uma leitura que solicita determinadas formas de recepção, mais engajadas com o mundo histórico que ali se apresenta; entretanto, quebram-se expectativas de uma recepção fácil, direta, não mediada. Relatos verídicos são tensionados pela artificialidade de um roteiro encarnado pelas atrizes. Assistimos a uma realidade construída, que pouco demarca fronteiras entre atuação e ações espontâneas – inclusive, as de Shirley e Beth, que trabalham de fato nos hotéis da Guaicurus, mas não reproduzem histórias necessariamente individuais<sup>8</sup>. Assim como Ariadina Paulino, incorporam depoimentos de diferentes mulheres.

Alguns elementos robustecem e evidenciam estes embaralhamentos formais. A ficção invade o documentário na cena em que Beth conversa, pela janela de seu quarto, com um rapaz do outro lado da rua; adota-se uma dinâmica de campo e contracampo – uma alternância de planos em sentidos opostos – impossível em uma tomada não ensaiada ou pré-concebida, já que as duas câmeras utilizadas devem estar previamente posicionadas para apreender a ação prevista. Por outro lado, o documentário invade a ficção quando escutamos uma voz, nos corredores do hotel, que anuncia a um transeunte desavisado: “É um filme, filme de verdade. Depois ele vai passar no cinema”. Chama-se aten-

8. Segundo João Borges, em entrevista concedida ao programa *Agenda*, da Rede Minas, disponível no *YouTube*. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=5TODHwZeQBU&t=192s](http://www.youtube.com/watch?v=5TODHwZeQBU&t=192s). Acesso em: 1 ago. 2020.

ção para um aparato cinematográfico que permanecia discreto, fendendo-se a transparência diegética simulada até então.

*Rua Guaicurus* abandona pretensões de referencialidade para “construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão” (Machado, 2003: 6) acostumado com enquadramentos ao mesmo tempo assertivos, objetivos, fechados e redutores. Este documentário trabalha com uma verdade enigmática, na contracorrente de um campo que se volta, muitas vezes, para o fechamento do sentido do discurso quando trata da prostituição. Abandonando imagens engessadas – principalmente de vitimização – e aparentemente neutras, despertam-se recepções mais críticas, provocando possíveis rupturas em consciências e valores provavelmente abalizados pelos estigmas em torno do meretrício.

### 3. Furando bolhas discursivas: breves considerações

Após percorrer possibilidades analíticas e interpretativas em torno dos deslocamentos de estereótipos e preconceitos sobre a prostituição operados por *Rua Guaicurus*, podemos tomá-lo como fonte de conhecimento – e, talvez, autoconhecimento – de um grupo renegado e estigmatizado. O filme retoma uma figura que foi ausentada da discussão pública e da própria categoria “mulher” sem recorrer a imagens que povoam o senso comum. Não se trata de uma produção que, obrigatoriamente, oferece representações mais positivas da atividade que aborda; mas ela procura dilatar um campo de visibilidade atrofiado, colocando novas visualidades em circulação.

Além de propor outras formas de encarar o trabalho da prostituição, *Rua Guaicurus* se dedica a materializar existências tidas como abstratas, como ameaça simbólica às mulheres legitimadas. A prostituta raramente é percebida como uma mulher concreta, servindo, como vimos, aos processos de normatização da vida como um espectro temerário que ronda e regulamenta condutas. No filme, a meretriz não é mero estereótipo: é uma filha que liga com saudades para mãe; uma mãe que reclama das reponsabilidades de se criar duas filhas adolescentes; uma dona de casa que anseia pela cerveja gelada depois de faxinar a casa; uma trancista que quebra o galho da colega e a atende fora de hora; ou uma mulher que pode desejar outras mulheres. “Prostituta” deixa de ser uma identidade inflexível para se tornar uma entre outras categorias que elaboram corpos encarnados. Ela é uma mulher que é, também, muitas mulheres, desempenhando diferentes papéis e estabelecendo redes de apoio coletivas, potentes e protetoras.

Finalmente, tornar essas experiências visíveis não implica em modificá-las no plano social, pois não somos capazes de comensurar o impacto das repre-

sentações nas lutas de trabalhadoras sexuais por direitos e reconhecimento. O documentário, embora tenha força transformativa, apenas delinea promessas e passagens a outras realidades, o que não significa abandoná-lo como instância de legitimação de contradiscursos, ou mesmo desconsiderar seu caráter questionador. Produções como *Rua Guaicurus* são necessárias para afirmar políticas da representação mais justas, que conseguem dialogar com narrativas periféricas e excluídas das visibilidades dominantes. A amplificação de vozes das trabalhadoras do sexo se coloca como mote e motor da obra, que mobiliza estratégias que transcendem o gênero para poder escutá-las. Tal forma narrativa pode inspirar outras mediações que dilatam os limites do humano e tornam obsoletas classificações abjetas. Este filme, que busca abandonar anseios por uma representação capaz de impor verdades universais e explicações totalizantes, faz com que a puta deixe de ser, ainda que momentaneamente, uma sujeita obscena, fora de cena.

### Referências bibliográficas

- Butler, J. (2015). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge.
- Coelho, S. (2009). Por um feminismo queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pré-textos. *ex aequo*, (20): 29-40. Lisboa.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Couto, L. (1995). A deserotização do corpo: um processo histórico-cultural. In E. Romero (org.), *Corpo, mulher e sociedade* (pp. 55-70). São Paulo: Papyrus.
- De Oto, A. (2016). Notas preliminares sobre el archivo en contextos poscoloniales de investigación. In K. Bidaseca (org.), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente* (pp. 263-274). Buenos Aires: CLACSO/IDAES.
- Escosteguy, A. (2019). Mídia e questões de gênero no Brasil: pesquisa, categorias e feminismos. *Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós*. Porto Alegre.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante.

- Federici, S. (2019). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante.
- Fiúza, P. (2019, nov. 24). Zona de prostituição mais antiga de BH é tema de filme que estreia neste domingo, na capital. *Portal G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/11/24/zona-de-prostituido-mais-antiga-de-bh-e-tema-de-filme-que-estrela-neste-domingo-na-capital.ghtml>.
- Grant, M. (2014). *Playing the Whore*. London: Verso.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Apicuri.
- Lorde, A. (2019). Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In H. Hollanda, *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (pp. 239-249). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Machado, A. (2015). *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili.
- Machado, A. (2003) O filme-ensaio. *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*. Belo Horizonte.
- Matos, C. (2017). Rosalind Gill: “não queremos só mais bolo, queremos toda a padaria!”. *MATRIZES*, 11(2): 137-160. São Paulo.
- Mattos, C. (2016). *Cinema de fato: anotações sobre documentário*. Rio de Janeiro: Jaguatirica.
- Miskolci, R. (2012). *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Mulvey, L. (2018). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (org.), *A experiência do cinema* (pp. 401-419), 1 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora.
- Pelúcio, L. (2014). Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. *Revista Acadêmica Periódicus*, 1(1): 1-14. Salvador.
- Pereira, P. (2015). *Queer decolonial: quando as teorias viajam*. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, 5(2):411-437. São Carlos.
- Prada, M. (2018). *Putafeminista*. São Paulo: Veneta.
- Preciado, P. (2018). *Texto Junkie*. São Paulo: n-1 edições.
- Preciado, P. (2020). *Um apartamento em Urano*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rodowick, D. (1995). Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge. *New Literary History*, 26(1): 111-121. Baltimore.

- Silva, G. & Soares, R. (2019). Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Revista Rumores*, 13(26).
- Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Vanoye, F. & Goliot-Leté, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.
- Vieira, M. et. Al. (org.). (2019). *Guaicurus: a voz das putas*. Belo Horizonte: Aprosmig.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

### **Filmografia**

- Brasilianas* (1955), de Humberto Mauro.
- Damas da noite* (1979), de Sandra Werneck.
- Iracema – uma transa amazônica* (1976-1981), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna.
- Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho.
- Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos.
- Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.
- Rua Guaicurus* (2019), de João Borges.
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles.
- São Paulo em festa* (1964) de Lima Barreto.
- Serras da desordem* (2006), de Andréa Tonacci.
- Simplesmente Jenny* (1977), de Helena Solberg.