

As *Mulheres da boca* e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro

Juliana Gusman*

Resumo: Em documentários sobre prostituição, costuma-se reiterar vitimizações e negligenciar a autonomia das trabalhadoras sexuais, supostamente incapazes de enfrentar suas próprias agruras. Objetiva-se investigar como filmes brasileiros dialogam com tal tendência figurativa, com destaque para o matricial *Mulheres da boca* (1981). Com aportes das teorias feministas, coteja-se como a obra – resgatada em circuitos cinematográficos atuais devido à sua relevância histórica – se enlaça com regimes de representação que estigmatizam mulheres divergentes.

Palavras-chave: prostituição; documentário brasileiro; feminismo; Boca do lixo.

Resumen: En los documentales sobre prostitución se acostumbra reiterar la victimización y el desprecio de la autonomía de las trabajadoras sexuales, supuestamente incapaces de afrontar sus propias penurias. Nuestro objetivo es investigar cómo el cine brasileño dialoga con esa tendencia figurativa, con énfasis en *Mulheres da boca* (1981). Con aportes de las teorías feministas, se compara cómo la obra – rescatada en los circuitos cinematográficos actuales por su relevancia histórica – se vincula con regímenes de representación que estigmatizan a las putas.

Palabras clave: prostitución; documental brasileño; feminismo; Boca do lixo.

Abstract: In several documentaries about prostitution, sex workers are framed as victims, incapable of dealing with their own adversities. We aim to investigate how Brazilian documentaries interact with these figurative traditions, analyzing, mainly, the iconic *Mulheres da boca* (1981). Embarking on a feminist media critique, we will problematize how this film, recently celebrated for its historical significance, dialogues with representational regimes that stigmatize sex workers.

Keywords: sex work; Brazilian documentary; feminismo; Boca do lixo.

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

Résumé: Dans les documentaires sur prostitution, il est d'usage de rappeler la victimisation des travailleuses du sexe, supposées incapables de faire face à leurs propres difficultés. L'objectif est d'étudier comment les films brésiliens dialoguent avec une telle tendance figurative, en mettant l'accent sur *Mulheres da boca* (1981). Avec des contributions de théories féministes, il est comparé comment l'œuvre – sauvée dans les circuits cinématographiques actuels en raison de sa pertinence historique – est liée à des régimes de représentation qui stigmatisent les puttes.

Mots-clés: prostitution ; documentaire brésilien ; féminisme ; Boca do lixo.

1. Introdução

Um dos principais polos do nosso cinema mais irreverente – o cinema marginal – também foi berço de agitações sociais insubmissas e desobedientes. Pouco depois do tempo áureo das produções da Boca do Lixo, na capital paulista dos anos 1970, desperta-se a fagulha do movimento organizado de prostitutas.¹ O motor da conturbação foi o assassinato de três mulheres,² uma delas travesti, por policiais que sempre as acoassavam na tradicional região do baixo-meretrício. Manifestações de repúdio e indignação resultariam no I Encontro Nacional de Prostitutas, encabeçado por figuras como Gabriela Leite e Lourdes Barreto, que se tornariam, a partir da década de 1980, duas grandes lideranças do putativismo brasileiro³ (Olivar, 2012). Quase quarenta anos se passaram e, ainda hoje, as trabalhadoras sexuais enfrentam profundas violências, que intercedem em suas vidas matáveis e não enlutáveis (Butler, 2015a). Suas agruras concretas, entretanto, não nos eximem de refletir sobre as desigualdades que as acometem no campo dos sentidos. Afinal, é por meio de representações da nossa cultura – que, na verdade, nada tem de imateriais (Williams, 2015) – que as profissionais do sexo, a despeito de uma história militante, são projetadas ideologicamente (Marx e Engels, 2007) e performativamente (Butler, 2019) como sujeitas vitimizadas ou envilecidas, quase sempre sem agência e consciência. Por meio de uma atenta regulação do aparecimento midiático, evita-se visibilizar suas estratégias próprias de resistência e luta política. Às putas, caberiam somente as emoldurações rebaixadas de uma feminilidade desviante, obscena.

Diante destas impertinências, este artigo objetiva tensionar enquadramentos da prostituição na cultura audiovisual, que arquiteta com protagonismo as dinâmicas do presente (Rodowick, 1995). Questiona-se como algumas obras cinematográficas

1. Em determinados contextos, a expressão “prostituta” é rejeitada por sua conotação pejorativa. No Brasil, entretanto, o termo está em debate. Monique Prada (2018) acredita na importância de se resignificar politicamente a categoria “prostituta” – assim como a maior das ofensas, “puta” –, mas pontua que a alcunha “trabalhadora sexual” é, também, estratégica, pois deixa clara a dimensão laboral do trabalho sexual.

2. Neste artigo, nos referimos a uma ideia ampla de “mulher”, uma vez que temos, como foco de pesquisa, a prostituição – dimensão do trabalho de reprodução social assumida não apenas por mulheres cisgêneras, mas por transmulheres e travestis.

3. Nos primeiros anos do movimento, as prostitutas exigiam, primordialmente, o reconhecimento de sua condição de cidadãs. Denunciavam, também, desigualdades de gênero e os estigmas em torno da epidemia da Aids, sem abandonar a luta democrática contra o regime militar (1964-1985).

– tão semeadas nas partilhas do cotidiano – podem engessar ou dilatar as fissuras das mediações que fabricam as trabalhadoras sexuais como vidas abjetas, monstruosas e desimportantes (Butler, 2019). Investigamos, sobretudo, as investidas do campo documental no debate sobre as relações prostitutivas. Se as produções ficcionais reiteram, majoritariamente, estereótipos difamadores das profissionais do sexo, quando não as glamourizam nos moldes hollywoodianos (Villiers, 2017), o documentário – mais aberto à experimentação, às apropriações subversivas e ao comprometimento social – tem se colocado como um pujante território de embates sobre o meretrício, mesmo que com notáveis contradições.

Explanaremos, em um primeiro momento, os principais dispositivos de linguagem utilizados por uma parcela hegemônica do cinema de não-ficção que perpetra, apesar (ou por causa) dos seus impulsos de denúncia, estigmas (Grant, 2014) sobre o trabalho sexual e as mulheres que o exercem. Depois, analisaremos, com o estio da crítica de mídia (Soares, 2015), como um dos primeiros documentários brasileiros sobre o tema, o matricial e assumidamente feminista *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1981), se confronta com essas tendências – pacificamente ou não.

2. Pode a puta aparecer?

Sabemos, com Raymond Williams (2015), que não podemos compreender a comunicação como arena secundária das nossas sociabilidades. A cultura e suas práticas não são meros reflexos das relações de produção capitalistas, predominadoras no nosso tempo. Elas são igualmente constituidoras das sociedades, sedimentando percepções comuns que são *ideologicamente* orientadas. Com isso, queremos dizer que há, na cultura, uma cristalização de valores de vigor aparentemente universal que asseguram relações concretas de dominação. A ideologia que lhe atravessa e lhe conforma, como uma consciência deformadora do real – tal como definida por Karl Marx e Friedrich Engels (2007) –, impõe as ideias de certos grupos como verdadeiras, com vistas a manter hierarquias sociais bem estabelecidas. Não se pode negligenciar, portanto, o tensionamento da “tendenciosidade não reconhecida” de textos oficiais (Zizek, 1996) como uma possível via para construir emancipações. Expor o sistema de significados que deve ser desmantelado em “longa revolução” da nossa cultura é parte indispensável das batalhas da democracia (Williams, 2015). As mídias, perfuradas e norteadas pelos rompantes da ideologia, também são lugar da luta de classe, e nossos desejos por horizontes mais auspiciosos não podem ser discutidos fora de seus termos.

Este artigo problematiza, então, representações da prostituição que protagonizam o imaginário coletivo. O ato de representar – de produzir e compartilhar significados pela linguagem (Hall, 2016) – influi diretamente nas definições daquilo, e de quem, será adequado ou relevante em enunciados correntes. As representações enrobustecem as formações discursivas que irão estabelecer as regras, historicamente situadas e politicamente erigidas, que definirão, muitas vezes com verve ideológica,

as nossas possibilidades de expressão (Soares, 2015). Os discursos são indissociáveis do poder que regula condutas e, até mesmo, identidades e subjetividades – ou seja, a nossa própria “qualidade existencial” e estabilidade ontológica (Hall, 2016).

Através das “molduras” midiáticas, ou, podemos dizer, dos enquadramentos fornecidos pelas representações, apreendemos, ou, muito frequentemente, não conseguimos apreender, certas vidas como vidas vivíveis (Butler, 2015a). A delimitação da esfera do aparecimento é capaz de escoltar nossas disposições afetivas e éticas para com o outro, quem podemos ou não compreender como pertencente ao domínio do humano. Isto posto, esses processos são profundamente alicerçados pelas normas sobre os usos do gênero e da sexualidade. Mais: as representações adquirem uma força *performativa*, se compreendermos, com Butler (2019), a performatividade como “uma modalidade específica do poder como discurso” (Butler, 2019: 313). Falamos da materialização de um conjunto de cadeias reiterativas e ritualizadas da normatividade na carne que fabricam aquilo que se qualifica como “ser” dentro de entendimentos legitimados da diferença sexual. Um enunciado é performativo quando produz aquilo que nomeia repetidamente – por exemplo, “mulher”, ou ainda, “puta”. As molduras midiáticas (simplificadoras) do feminino fornecem, justamente, um quadro de referências estável para que o paradigma hegemônico humano permaneça válido e sem questionamentos, para se consubstanciar o sexo do corpo e se afiançar os comportamentos esperados a partir dessa consolidação.

Como pondera Teresa de Lauretis (2019), as contendas da cultura agem ideologicamente sobre os sujeitos, interpelando-os a partir de mobilizações dos códigos viáveis de masculinidade e de feminilidade. As mídias operam como tecnologias de gênero que regulamentam os significados sobre os corpos – e que, segundo De Lauretis, têm priorizado os signos do feminino como um dos principais objetos de conhecimento e, portanto, de manipulações. Para a autora, por meio dessas tecnologias de teor performativo provoca-se uma distinção entre a “Mulher”, com maiúscula, a representação sintetizadora de uma identidade legítima – elaborada através de predicados como a maternidade, a domesticidade, o mistério, a sexualidade servil – e as “mulheres” reais, engendradas nas relações cotidianas (De Lauretis, 2019).

Nos interregnos da mulheridade, irrompe um dilema, pois é somente por meio de uma inserção pacífica na normatividade repressiva que se pode adquirir inteligibilidade social e reconhecimento político (Preciado, 2018). Para Butler (2015b), os termos que possibilitam o reconhecimento dependem das urdiduras dos discursos generificados, que fornecerão os pontos de referência que delimitarão, de antemão, o que de fato podemos ser e podemos nos tornar. Assim, enquanto certos sujeitos, e certas mulheres, são reconhecíveis, compatíveis, em algum nível, com as representações performativas hegemônicas – mesmo que a um alto custo – outros sujeitos, e outras mulheres, são mais difíceis de reconhecer.

Há algo que não é uma vida plena que surge do descarte e do abandono indissociável a qualquer demarcação de categorias identitárias inteligíveis, de qualquer processo de assujeitamento. Há um exterior, tão temeroso quanto necessário, que perturba os termos políticos que permitem o estabelecimento do humano, pois materializa aquilo que ele não pode, de forma alguma, aceitar. Certos grupos, que se

aglutinam em uma “multidão de não eus” (Butler, 2015a: 202) e que são impedidos de “acessar as tecnologias textuais, discursivas, corporais, etc. que os produzem e os objetivam” (Preciado, 2017: 168), serão assimilados apenas como uma oposição radical às vidas e aos corpos que podem ser considerados importantes. Essas existências corrompidas, excrementícias e destituídas de direitos tornam-se abjetas.

Proveniente do latim *ab-jicere*, que significa “rejeitar, repudiar, expulsar” (Butler, 2019: 18), o abjeto é aquilo que é obsceno, aquilo que deve ser eliminado da cena pública por assombrar fronteiras, regimentos e posições instituídas (Creed, 2007). Trata-se de uma atemorização encarnada que precisa ser expelida e dejetada para que se preserve os dignos de proteção. O abjeto, porém, deve ser paradoxalmente tolerado, pois “o que ameaça destruir a vida também ajuda a defini-la”⁴ (Creed, 2007: 9). Ele opera como um repúdio fundacional, que designa espaços inabitáveis das nossas sociabilidades, ocupados por “aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do inabitável é necessário para circunscrever o domínio do sujeito” (Butler, 2019: 18). Logo, o abjeto persiste, apesar de tudo, nas bordas da inteligibilidade, no terreno das identificações pavorosas, das quais as vidas que importam devem, sob o risco de sofrerem severas punições, se esquivar.

Nesse sentido, o corpo masculino, segundo Barbara Creed (2002) sempre foi visto como a norma e o feminino, o como desviante, abjeto. Pelo menos desde Simone de Beauvoir (2016), sabe-se que a mulher é, historicamente, o Outro do homem. Ele, o “Sujeito”, “só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto”. (Beauvoir, 2016: 14). “Mulher” é uma categoria negativa, que flerta com as sanhas da monstruosidade (Preciado, 2018). Os monstros, tal qual discutidos por Eliane Robert Moraes (2005), são os seres inacabados, aos quais falta algo essencial – e as mulheres carregariam, como eles, um princípio de incompletude:

Entre a anatomia feminina e as formas monstruosas haveria tão somente uma diferença de grau, não de essência: a produção de uma fêmea seria, desse modo, o primeiro passo — ou o primeiro desvio da natureza — no caminho da formação de criaturas imperfeitas. (Moraes, 2005: 197).

Mas há mulheres mais monstruosas do que outras. Se a mulher é o Outro do homem, a prostituta é o Outro do Outro (Grant, 2014). A feminilidade que tensiona as identidades viris é, em seu turno, desnordeada por essa figura considerada mais imprópria, mais repugnante. Ela personifica a corporalidade traumática que engendra, por oposição, o feminino domesticado estimado, que precisa de exclusões para se edificar (Butler, 2019). A própria palavra “prostituta” é originária do latim *putidus*, que remete ao “podre, estragado, fedorento, fétido” (Moraes, 2013). Como coloca Georges Bataille (2021), a prostituta, indiferente aos “interditos” civilizatórios, aos

4. “Although the subject must exclude the abject, the abject must, nevertheless, be tolerated for that which threatens to destroy life also helps to define life” (Tradução nossa).

pactos coletivos que freiam os instintos bestiais (e sexuais), sucumbiria às atitudes animais: “ela suscita em geral um nojo semelhante àquele que a maior parte das civilizações demonstra pelas porcas”. (Bataille, 2021: 159). A prostituta é, portanto, o ser abjeto por excelência.

Essa depreciação – discursiva, cultural e midiática – nada tem de fortuita. O aviltamento das mulheres, em geral, e da meretriz, em particular, encontra lastro nas dinâmicas do capitalismo, que reorganizou ideologias patriarcais e racistas que o antecederam para criar hierarquias economicamente estratégicas. A partir do século XVI, diferenças sexuais foram reconfiguradas, sobretudo, para justificar e distinguir as tarefas produtivas e reprodutivas. Às mulheres foram impostas as últimas, os afazeres do lar, justo quando este “complexo de atividades e reações por meio das quais nossa vida e nosso trabalho são reconstruídos diariamente” (Federici, 2019: 20) estava se tornando cada vez mais desvalorizado. Silvia Federici (2019) fala de um conjunto de atribuições que envolve, entre outros deveres, limpar a casa, preparar alimentos, satisfazer os homens sexual e emocionalmente e cuidar de crianças, os trabalhadores do futuro, preparando-os para cumprir esse papel de acordo com as necessidades do sistema de poder emergente.

Esse tipo de ofício foi transformado, e aí está o truque do diabo, em um atributo natural da psique feminina – logo, não precisaria ser remunerado. Afirmou-se a suposta positividade desses serviços, tomados como um ato de amor e devoção, quando, na verdade, eles são base da acumulação capitalista. Fornecem, gratuitamente, aquilo que há de mais valioso para a prosperidade burguesa: força de trabalho em abundância.⁵ Conforme Federici (2017), o corpo se tornou para as mulheres, assim, aquilo que as fábricas eram para os homens: “o principal terreno de sua exploração e resistência”. (Federici, 2017: 34). É o corpo que se oprime, mas é dele que insurgem as possibilidades de sobreviver.

Logo, a prostituição se colocou como alternativa para sujeitos de uma classe popular pauperizada, uma vez que conseguia proporcionar certa mobilidade social e condições de vida mais alvissareiras do que as outras atividades disponibilizadas. Entretanto, na mesma medida em que se intensificava, o meretrício foi paulatinamente criminalizado. Com o acimentar do capitalismo – que encontraria seu ápice no século XIX – e a consolidação da estrutura familiar burguesa – cada vez mais indispensável para garantir a reprodução da força de trabalho – a prostituta se tornou, progressivamente, uma figura estigmatizada, “ritualmente poluída” (Goffman, 1998). Ela deveria ser vigiada e penalizada caso ousasse evidenciar aspectos sórdidos de uma sexualidade não monogâmica e não procriativa.⁶

5. Nesse sentido, a femilidade é, como pondera Federici (2019), uma função de trabalho.

6. As prostitutas foram alvo privilegiado da caça às bruxas, um dos acontecimentos mais importantes para o capitalismo ocidental (Federici, 2017). As mulheres que não se encaixavam nos padrões de domesticidade validados eram presas, torturadas e mortas. Para esse projeto de extermínio, a bruxa era a mulher que representava uma ameaça ao sistema que tentava se impor, como a prostituta, que “morreu como sujeito legal somente depois de ter morrido mil vezes na fogueira como bruxa” (Federici, 2017: 335). Esses encaixos, implacáveis, não se limitaram à Europa, capilarizando-se para o “Novo Mundo”, onde a prostituição já havia se disseminado diante das influências coloniais. Nas Américas, a caça às bruxas “constituiu-se em uma estratégia deliberada utilizada pelas autoridades com objetivo

Para se instituir, o estigma precisa se alastrar em narrativas reiteradas ao longo do tempo (Soares, 2015), tal como se deu com a prostituição, que passou a ser vista como corrompedora do caráter individual. Segundo Federici (2017), uma intensa “propaganda multimídia” – através de panfletos, da imprensa, da literatura, da dramaturgia – foi orquestrada para gerar uma psicose em massa em relação às mulheres abjetas. O estigma, midiaticamente ressoado, tornou-se, então, um dos aparelhos mais eficazes de controle normativo. Mais do que servir de amparo às hipocrisias da família burguesa – especificamente de homens pouco inclinados a acatar a abstinência sexual imposta – as prostitutas e as atemorizações vinculadas a elas garantiram, historicamente, o exército de trabalhadoras domésticas não remuneradas para o capital. Como argumenta Dolores Juliano (2005) foi preciso convencê-las de que havia algo pior. O “estigma da puta” (Grant, 2014) reúne em torno de si discursos desoladores – de vitimização ou demonização – para que as outras mulheres se contentem com suas próprias prisões. Todas nós vivemos sob a sombra desse estigma, em constante ameaça, embora sejam as trabalhadoras sexuais que carregam o peso histórico, imposto pelo poder, de viabilizá-lo.

E como combater estigmas senão pelos rearranjos das representações, pela fratura dos enquadramentos? Por meio do desafio às mídias dominantes, poderemos nos tornar aptos a modificar nossas concepções do que é ser humano, do que é ser mulher e do que é ser puta. Mas não se almeja defender, aqui, a mera entrada enobrecida de uma figura abjeta e estigmatizada na arena do simbólico. A admissão total da prostituta na tessitura dos discursos precisa mudá-los radicalmente. Quando a puta passa a reclamar a sua humanidade, ela rearranja os parâmetros daquilo “a que nos referimos quando falamos de nós” (Butler, 2018: 75). O horizonte normativo converte-se a alvo de uma abertura crítica que esgarça os limites dos regimes de verdade postos – um primeiro passo para abrandar desigualdades que transpassam as vivências na prostituição.

As profissionais do sexo são, deveras, as grandes trabalhadoras ultrapaupeirizadas do capitalismo contemporâneo, “que se situam “no limiar da cidadania. E no limiar do humano”. (Preciado, 2018: 302). E por isso são elas que, com suas consciências proletárias⁷ (Eagleton, 1996), talvez consigam totalizar a ordem social. Como se encontram atadas à base da exploração capitalista – racista e patriarcal – conseguem olhar para cima com mais clareza e mirar nos olhos do opressor. O lugar de impropriedade que as trabalhadoras sexuais ocupam também pode ser o lugar da

de propagar terror, destruir resistências coletivas, silenciar comunidades inteiras e instigar o conflito entre seus membros”. (Federici, 2017: 382).

7. A ideia de “proletária” é utilizada para provocarmos outras significações em torno de uma alcunha tão utilizada pelo pensamento marxista. Em Marx e Engels (2017), o proletário é o sujeito desposuído de propriedades, “os assalariados modernos que não tendo meios próprios de produção, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver” (p. 22). A incumbência do proletariado no capitalismo seria asseverar a “prole”, ou seja, a renovação da mão de obra. Mas, como pondera Federici (2017), não são apenas os homens em suas funções assalariadas que são expropriados da sua força de trabalho; os corpos femininos também são territórios privatizados a serviço de interesses econômicos. E são eles que foram mais represados para fornecer e zelar pelos novos trabalhadores para o capital.

política de resistência, de uma política de monstro (Preciado, 2018). São as putas e os demais despossuídos de predicados e de identidades positivas que poderão alimentar as nossas insistentes utopias por um mundo mais justo. Afinal, “[...] a camada mais baixa da sociedade atual não pode erguer-se, pôr-se de pé, sem fazer saltar todos os estratos superpostos que constituem a sociedade oficial” (Marx; Engels, 2017: 31).

Quais representações “emputecidas” podem contribuir para transformar, então, a nossa cultura?

3. O submundo está sendo filmado

Para Williams (2000), o cinema e a televisão – assim como a Internet, também veiculadora de audiovisualidades – são “instituições dramáticas de maior importância” (Williams, 2000: 177) e, por causa de seu vigor e penetrabilidade na vida cotidiana, estão no centro de lutas por formas de representação contra-ideológicas. O cinema, em específico, pode ser apropriado como um “objeto das inervações humanas” (Benjamin, 2012: 188), promovedor de novas percepções sobre o mundo que nos cerca; ele é capaz de ensaiar, ludicamente, o engendramento de sociedades menos violentas. Claro, se ele se libertar das amarras do capitalismo, do culto a celebridades e do seu caráter de mercadoria, que impediriam, para Walter Benjamin (2012), as almeçadas atividades da conscientização – ou seja, que obstruiriam o direito do povo de “ver-se reproduzido” substantivamente e, por conseguinte, de voltar esse olhar, crítico, para as inconsistências de suas espoliações. Por isso, “a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado” (Benjamin, 2012: 199), e, acrescentamos, das mulheres trabalhadoras, já que a relação entre a feminilidade e o cinema ultrapassa a ordem da simples representação.

Com Preciado (2020) e De Lauretis (2019), compreendemos o cinema como uma das mais poderosas tecnologias de gênero da atualidade, que produz as diferenças sexuais que ambiciona mediar. “A indústria do cinema é a sala de montagem onde se inventa, produz e difunde a sexualidade pública como imagem visível”. (Preciado, 2020: 103). Na ilha de edição dos corpos vivos, as prostitutas vêm sendo construídas cinematograficamente como sujeitos patológicos e, em face da própria abjeção, têm proposto, assim como realizadores e realizadoras a elas aliados, contraficcões visuais para questionar os modos dominantes de se enxergar os monstros. Por diferentes fatores, o embate acontece, principalmente, no campo do documentário.

Primeiro, como propõe Marcius Freire (2005), trata-se de um terreno cinematográfico vocacionado, desde sua origem, para a alteridade. Ao se voltar para o outro, especialmente para o outro marginalizado, o documentário busca, com frequência, modificar as condições de realidades hostis, demandando também dos espectadores algum tipo de engajamento ativo com o que se almeja retratar. As produções não-ficcionais, ainda, tendem a se comprometer com uma responsabilidade ética da qual a ficção, por exemplo, pode se desobrigar. Como argumenta Marcio Serelle (2020), não se deve atenuar as reverberações concretas que um documentário – marcado, inevitavelmente, por relações de poder estabelecidas entre realizadores e sujeitos da representação – pode suscitar na vida daqueles e daquelas que aborda, lançados ao

“risco do real” (Comolli, 2013), mesmo que se ambicione instigar transformações. Somam-se a essa veia aguerrida e eticamente orientada os vários avanços tecnológicos que tornaram este território mais acessível, inclusive a grupos habitualmente apartados dos meios de produção de discursos. (Stam, 2013). Cada vez mais, por exemplo, as próprias trabalhadoras sexuais vêm empunhando câmeras como armas da crítica⁸. O documentário, portanto, consolidou-se como uma forma mais aberta à subversão das linguagens e às disputas de sentido sobre o meretrício.

Claro, falamos de promessas que, não necessariamente, irão se cumprir. As possibilidades emancipatórias do cinema não-ficcional estão postas no jogo das mediações e podemos averiguar tanto a frustração, como a consumação desse devir político em obras que não temem falar com monstros. Apesar de ser um formato audiovisual mais propenso a saqueamentos, há (muitos) documentários que, de fato, promovem abordagens estigmatizantes e ideológicas sobre a prostituição, renovando velhas abjeções. Por meio de certos dispositivos de linguagem, tendências do documentarismo hegemônico confeccionaram e ainda confeccionam narrativas vitimizadoras⁹, engordando preconceitos estabilizados em outras instâncias midiáticas. Com o suporte das proposições de Nicholas de Villiers (2017), podemos caracterizar alguns desses recursos enunciativos.¹⁰

O primeiro deles é a construção de uma *voz documental objetiva*. Procura-se estabelecer asserções aparentemente não posicionadas, com poucas intervenções evidentes dos realizadores e realizadoras envolvidos. Há, podemos sugerir, um anseio por neutralidade, quase em termos jornalísticos. Este modo documental observativo (Nichols, 2016), porém, geralmente se alinha a pressupostos apequenados da prostituição. Conforme Villiers, documentaristas usualmente dirigem-se a ela como uma atividade econômica excepcional, necessariamente atravessada por riscos, doenças e comportamentos indecentes ou moralmente questionáveis. Recusa-se do trabalho sexual como uma opção legítima, embora precarizada, de subsistência. Ávidas por imparcialidade, as imagens oferecidas por esse tipo de documentário costumam adquirir uma força comprobatória praticamente inquestionável, embora as conjecturas que lhes dão origem permaneçam ocultas.

Um segundo elemento presente em uma parcela considerável dos filmes em questão é o que chamaremos de *olhar pornográfico*. Conforme Preciado (2018), uma filmagem se torna pornográfica quando “transforma em público aquilo que supos-

8. Uma obra notável é *Live nude girls unite!* (2000), de Julia Query e Vicky Funari, que registra a luta por sindicalização de *strippers* de uma casa de *peep show* em São Francisco, no final dos anos 1990. Podemos citar, também, dois curtas brasileiros recentes: os curtas *Filhos da Puta* (2019), produzido pelo Coletivo Rebu, de Belo Horizonte, e *Prostituição e interseccionalidades: retratos das vozes da Guaicurus* (2021), realizado pela Associação das Prostitutas de Minas Gerais (Aprosmig).

9. Recordamos, com Brian Winston (2011), que a vitimização do outro marginalizado é uma das principais tradições do campo do documentário.

10. Ilustraremos esses recursos com o cotejo de documentários estrangeiros que contaram com uma ampla distribuição (chegando, inclusive, a ser exibidos em salas de cinema) e com significativa repercussão da crítica jornalística especializada. Trata-se de obras que ocupam um lugar de destaque dentro de uma filmografia sobre o trabalho sexual e que podem nos ajudar a compreender as estratégias narrativas aqui debatidas. Obviamente, não é nosso objetivo oferecer uma análise demorada desses filmes.

tamente deveria permanecer privado” (2018: 282). Para Villiers, certos documentários são capazes, justamente, de proporcionar o prazer e a felicidade orgástica de se apreender o incompreensível, o tabu e aquilo que é censurado. Estigmas podem ser alentados por lentes pornovoyeuristas que pretendem revelar, excitadamente, abjeções. É que observamos, por exemplo, no aclamado *Whores' glory* (Michael Glawogger, 2011), que investiga relações prostitutivas em Bangkok (Tailândia), em Faridpur (Bangladesh) e no distrito de Reynosa (México). No filme, os movimentos de câmera reiteram a obscuridade da prostituição, com a qual se pretende jogar imagetivamente. Espia-se mulheres e seus clientes através de frestas de portas e janelas, como se houvesse uma interdição ou proibição de se desvelar a radicalidade desta vida outra, obscena. As dinâmicas oscilantes entre a ocultação e a exibição atingem o ápice narrativo quando o realizador opta por enquadramentos mais explícitos – uma recompensa para aplacar curiosidades estimuladas no espectador. Sob o pretexto de compreender alteridades e delatar infortúnios, secunda-se codificações do erótico objetificadoras.

O fervor da denúncia encoraja, ainda, uma *retórica do resgate*, especialmente quando os documentários voltam seus olhares para as arestas do subdesenvolvimento, como faz *Whores' glory* e, mais intensamente, outra obra de ampla circulação, *Nascidos em bordéis* (Ross Kauffman e Zana Briski, 2004)¹¹. Por meio deste mecanismo, itera-se etnocentrismos e domesticações, já que a solução para os dilemas das mulheres terceiro-mundistas é dada pelos *white westerns saviours* – os salvadores brancos do primeiro mundo (Villiers, 2017). No caso de *Nascidos em bordéis*, a salvação dos filhos e filhas de prostitutas do Distrito da Luz Vermelha, em Calcutá (Índia), é o próprio motor do filme. A fotógrafa Zana Briski se apresenta como a única via de escape para crianças condenadas ao pior dos destinos¹². A despeito de boas intencionalidades, a prostituição – e não a pobreza extrema de um país ceifado pelo imperialismo e colonialismo capitalista – é apresentada como a causa das adversidades que as afligem. Os obstáculos enfrentados pela heroína branca¹³ são o fio condutor da argumentação da obra, que pouco se atenta para as necessidades exprimidas pelas famílias dos bordéis. Afinal, separar permanentemente crianças pequenas de suas mães e avós é uma alternativa de reparação viável?

As *entrevistas do tipo confessionais*, como classificadas por Villiers,¹⁴ são um quarto dispositivo fulcral, também assentado em ímpetos de exposição e denúncia. Nelas, procura-se extrair das personagens – indiciadas em planos fechados, que buscam acessar intimidades – falas que comprovem a precariedade que abala suas vidas. Por meio de interrogatórios – nos quais o inquisidor raramente se manifesta –

11. Vencedor do Oscar de Melhor Documentário de Longa Metragem em 2005.

12. Sua participação explícita no documentário, porém, não apresenta qualquer gesto reflexivo sobre o ato da representação. Briski é uma narradora meramente descritiva da sua própria jornada, enquanto Kauffman acompanha, sem intervenções, o desenrolar dos acontecimentos.

13. O heroísmo é próprio, também, do jornalismo, em mais uma aproximação dos campos. O jornalista se portaria como “herói porque corre riscos e é atraído por assuntos dramáticos. É um viajante que não se interessa por paisagens plácidas” (Souza, 2010: 86).

14. A partir das considerações de Foucault (1988) sobre os discursos confessionais, uma das formas de governo do sexo identificadas na sociedade disciplinar erigida no século XIX.

busca-se vasculhar sintomas para propor curas, neste caso, para hábitos sexuais prejudiciais. *Whore's glory*, por exemplo, apresenta depoimentos que, em geral, giram em torno das relações – conturbadas ou não – das mulheres com seus companheiros, namorados e clientes; as personagens são conduzidas a falar, na maioria das vezes, sobre corpo, beleza e sexualidades inusitadas: “não sou frígida. Gosto de pintos, fico excitada, tenho orgasmos”, diz uma das entrevistadas em Reynosa. Há uma contração temática – estimulada também, pela abordagem pretensamente objetiva do documentário – que reduz a prostituição à luxúria e à depravação – quando se encara positivamente a dimensão sexual do ofício – ou, novamente, à vulnerabilidade, caso sejam verbalizadas insatisfações. O trabalho sexual torna-se, por meio de falas parciais e conscientemente estimuladas que se negam como tal, o local privilegiado de mulheres desmoralizadas e sem capacidade de ação.

Essas entrevistas são uma das principais ferramentas para se erigir a *prostituta como um tipo social*, o quinto artefato regular nas narrativas não-ficcionais sobre as proletárias do sexo. As individualidades e complexidades dos sujeitos filmados são minoradas para deles se seletar depoimentos que poderão comprovar idealizações já conformadas da prostituição. Em *Nascidos em bordéis*, as meretrizes são tão planificadas que acabam se tornando mais um elemento da paisagem de degradação da qual se deve fugir. Se muito, acabam validando a identidade, incontornável, da “puta imaginada” (Prada, 2018): sempre padecedora ou vilanizada. As mulheres que não se adequam a esse estereótipo – acusadas de corroborar com o patriarcado e com os cafetões, ou de sofrer de algum tipo de desequilíbrio mental – geralmente são excluídas desses tratamentos midiáticos. (Villiers, 2017).

Em alguma medida, o documentarismo brasileiro ecoa essas tendências figurativas amiudadas. Porém, identificamos nos primeiros filmes sobre prostituição produzidos no país, entre os anos 1970 e 1980 – quando Gabriela Leite, Lourdes Barreto e outras trabalhadoras do sexo começavam a insurgir e a ser organizar contra agressividades –, pontos de ruptura nada insignificantes. A começar, trata-se de obras assinadas, majoritariamente, por mulheres assumidamente feministas.

4. As mulheres do cinema

Como nos alerta Denise Tavares (2017), o protagonismo da mulher no campo do documentário ainda espelha sua condição subalternizada na sociedade. Conforme Karla Holanda (2017a), os documentários dirigidos por elas ganhariam impulso, no Brasil, somente a partir dos anos 1970, e em franca assimetria. Apesar dos impasses, algumas realizadoras pioneiras lograram persistir e, resilientes, dedicaram-se a perscrutar a prostituição, um dos temas colocados em relevo por um feminismo que também começava a germinar nos trópicos.¹⁵ Helena Solberg (*Simplesmente Jenny*,

15. Com o exílio provocado pela ditadura militar (1964-1985), muitas mulheres tiveram acesso aos feminismos que se desenvolviam da Europa. Elas trouxeram essas discussões para o Brasil através de iniciativas jornalísticas, tendo como marco inicial o jornal *Brasil Mulher*, fundado em 1975 (Cardoso, 2004).

1977); Sandra Werneck (*Ritos de Passagem*, 1979; e *Damas da noite*, 1987); Célia Resende (*Mangue*, 1979); Jacira Melo (*Beijo na Boca*, 1987; e *Meninas*, 1989); Eunice Gutman (*Amores de rua*, 1994); e Theresa Jessourun (*Alma de mulher*, 1998) foram algumas das primeiras cineastas que se debruçaram sobre áridos certames do meretrício.

Destaca-se, no entanto, o curta-documentário de Cida Aidar e Inês Castilho, *Mulheres da boca* (1981). O filme propõe uma incursão no cotidiano da Boca do Lixo, antiga região da baixa-prostituição de São Paulo, onde também fervilhava o cinema marginal¹⁶, não por acaso inclinado a dar “voz a personagens totalmente desestruturados, que se encontram à margem da sociedade” (José, 2007: 159), abjetos como as putas. A relevância que gostaríamos de aferir a esta obra, que ambiciona se imiscuir em um local de confluências já estabelecidas entre a prostituição e o cinema, justifica-se não somente pelos seus aspectos internos, da ordem da representação e das formas audiovisuais. Tomando a crítica de mídia como uma perspectiva metodológica (Soares, 2015), também consideramos, em nossas análises, as “condições de possibilidade que engendram sua materialidade” (Soares, 2015: 257), ou seja, as suas demandas externas oriundas dos contextos de produção e circulação. É na complexidade dessas mediações que poderemos compreender por que *Mulheres da boca*, a despeito de inevitáveis limitações, é um filme inarredável para reflexionarmos, ainda que brevemente, sobre os modos de aparecimento midiático (contra-ideológicos?) das prostitutas na zona do documentarismo nacional.

Primeiramente, não é desprezível o fato de que *Mulheres da boca* – ao contrário de grande parte da produção cinematográfica que aborda o trabalho sexual, sobretudo na ficção – é feito por uma equipe predominantemente feminina e feminista. Em entrevista para a revista *Geni*, Inês Castilho – à época colaboradora de um dos mais importantes e longevos jornais militantes do país, o *Mulherio* (1981-1988) – relata os sustentáculos políticos e teóricos que motivaram a feitura do documentário. Junto com Aidar, Castilho pretendia dismantlar 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 excentricidades, do que no de propor aproximações entre as mulheres da Boca e as mulheres do cinema. Embora se investigue alteridades, busca-se avistar semelhanças e possíveis vinculações entre elas.

E são precisamente essas características produtivas que fomentaram a circulação mais recente do filme. 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*

16. Para Inácio Araújo (2005), não haveria melhor simbolismo para um cinema antropofágico do que ser fomentado na zona de meretrício da cidade. Muitas obras ligadas ao cinema marginal, a começar pelo seminal *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, de fato procuraram inserir o universo da prostituição em suas narrativas.

Cinemateca sobre o cinema marginal e o cinema da Boca. Em 2018, foi exibido no *Cineclube 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 *Rosae Rosa* (1968), de Rosa Maria Antuña. Em março de 2022, foi um dos documentários escolhidos para compor a mostra novaiorquina *Mulheres: uma outra história – five films on female labour*. 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.

As (justas) celebrações que orbitam *Mulheres da Boca* o reposicionam no centro das nossas discussões sobre as representações da prostituição. Entre os primeiros documentários brasileiros sobre o tema, carregados de ânimos ativistas, o filme de Aidar e Castilho conquistou uma projeção particular, sendo, inclusive, uma das poucas obras hoje facilmente acessíveis a um público mais amplo. Por isso, nos apetece averiguar como este curta se associa com os enquadramentos mais comuns do trabalho sexual. Interessa-nos examinar, por meio dele, como o debate sobre a prostituição aporta no país pelas veredas do cinema. Trata-se de uma obra que tensiona estigmas e abjeções? Sua vocação feminista estremece as bordas das emoldurações dominantes, vitimizadoras? O documentário consegue se desenlaçar das tramas da ideologia e tumultuar discursos que edificam monstros?

5. As mulheres da boca

Mulheres da boca, como outros filmes não-ficcionais sobre prostituição, opta por uma abordagem preponderantemente observativa. Talvez pela inserção prévia das diretoras no campo jornalístico, ou pelas influências de uma tradição documental sociológica já tonificada no país (Bernardet, 2003), o curta de Aidar e Castilho raramente deixa entrever os rastros das suas mediações. Com a câmera (de Chico Botelho) na mão, percorrem os becos da noite paulistana e adentram em hotéis da região, capturando – em primeiros e primeiríssimos planos – meretrizes que tentam se esquivar do foco da imagem. Viram ou escondem os rostos, saem apressadas da mira das lentes que as escrutinam. Algumas poucas são indiferentes à presença da equipe de filmagem, mas, na maioria dos quadros, as prostitutas estão cabisbaixas, desviando olhares ou fitando, compenetradas, o chão¹⁷. Sugere-se uma espécie de constrangimento ou de receio: certas trabalhadoras sexuais parecem estar cientes dos riscos da representação.

O acanhamento das mulheres – que pode indicar tanto uma consciência sobre as armadilhas dos enquadramentos, quanto, em uma chave estigmatizante e estereotipada, suas fragilidades e inseguranças – é reiterado pelas dinâmicas das entrevistas, que não lhes oferecem espaço de fala. No filme, coleta-se os depoimentos de uma cafetina – de quem jamais sabemos o nome – e de Quinzinho, o “Rei da Boca”, título

17. Observa-se reações semelhantes em outros documentários que investigam o meretrício – desde *Mangue*, de Célia Resende, de 1979, ao recente *Rua Guaicurus* (2019), de João Borges. Não se entra impunemente com câmeras nos bordéis.

que lhe foi atribuído pela imprensa popular dos anos 1950. Como é comum em documentários do tipo, as personagens são interrogadas em planos fechados. Discorrem, principalmente, sobre suas incursões no lenocínio e sobre suas negociações – mais ou menos acomodadas – com as forças policiais que atuam no local. Deles, procura-se extrair informações sobre práticas exploratórias: Quinzinho, bebendo pinga em um cenário bastante sintetizador das masculinidades da Boca, o Bar do Bigode, diz já ter controlado 300 mulheres, enquanto a cafetina, na rua, relata as taxas que cobra das garotas de programa. Na conversa com ela, especificamente, há indagações de outra natureza, que, voyeuristicamente, tangenciam intimidades. Em tom confessional, responde a uma pergunta eclipsada pela edição: “É, a minha vida amorosa é muito boa, livre. Eu tenho um caso de muitos anos que, inclusive, ele é da polícia. É um homem que me dá todo apoio moral, inclusive é um homem que eu conto com ele pra todas as horas”, diz. Há uma marcação de gênero clara na condução das entrevistas, que diferencia tratamentos. De qualquer maneira, tanto as falas da cafetina, quanto as falas de Quinzinho, parecem ilustrar abusos que se intenta denunciar.

Se o silêncio das prostitutas, aplainadas como um tipo social pouco audacioso, serve de alegoria para a opressão que suportam no cotidiano da zona – ainda que possamos questionar se as relações frisadas pela obra são de fato as mais incômodas ou prejudiciais –, essa escolha narrativa também acaba aprofundando emudecimentos. Em um contexto em que já havia Gabriela Leite, já havia Lourdes Barreto e já havia muitas outras trabalhadoras do sexo mobilizadas na luta por direitos, inclusive na Boca do Lixo, berço do putativismo nacional, é possível ou estratégico representá-las desprovidas de autodeterminação? A ausência de suas enunciações cumpre uma função argumentativa mais importante do que aquilo que elas poderiam vir a dizer?

Há, no entanto, duas exceções a este apoucamento. A primeira delas acontece em uma digressão ficcional logo nos primeiros minutos do documentário. Encena-se – em mais um gesto metonímico da obra – uma situação de violência e injúria entre um cafetão e uma meretriz. O homem cobra colericamente da mulher – nua e vulnerável, visualmente diminuída no contraste com a figura impositiva – um dinheiro que lhe é devido. “Não adianta chorar, aqui é jogo ruim, comigo, tá sabendo?”, esbraveja. Apesar de manejar apenas defender-se dos abusos, em uma teatralização que, possivelmente, solidifica vitimizações, testemunhamos, pela primeira (e única) vez no documentário, uma prostituta que fala. Claro, trata-se de uma verbalização limitadora, reativa, que não traz reflexionamentos e que é, em última instância, artificial. Assim como outra cena de contornos fictícios¹⁸, em que assistimos simplesmente a um show de *strip-tease* na boate *La Concorde* – já que câmera se alia, pornograficamente, ao olhar masculino (Mulvey, 2018) do público¹⁹ – objetiva-se

18. Nos créditos finais, há um agradecimento aos figurantes dessa cena que embaralha distinções entre documentário e ficção.

19. A cena orienta o prazer visual de acordo com concepções masculinistas do erótico, fracionando o corpo das mulheres, nunca enquadradas inteiramente. Focaliza-se zonas erógenas estipuladas por desejos heterocentros, deixando de fora dos enquadramentos, por exemplo, o rosto das dançarinas, sem individualidades ou subjetividades. Há algumas espectadoras mulheres na plateia da boate, o que

as trabalhadoras sexuais para, paradoxalmente, expor e desafiar as próprias coisificações a que estariam sujeitas. Mesmo com essas incongruências, confrontamo-nos com a possibilidade de uma puta bradar e resistir.

A outra exceção ao silenciamento das profissionais do sexo, mais interessante, acontece ao final do documentário. Escutamos uma denúncia que, embora descorporificada – a entrevistada não aparece na imagem –, sintetiza importantes questões que já percorriam as trincheiras do putativismo emergente:

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 altivamente, longe de entonações confessionais, violências policiais e do Estado como perpetuadoras 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 que brutalizam as meretrizes. A despeito das assimetrias que assinalam as relações prostitutivas no cotidiano da zona, é fora dela que o estigma se faz valer drasticamente.

Essas não são as únicas rupturas do filme com um regime de representação hegemônico. O documentário se inicia, na verdade, contra-ideologicamente: 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) de *Mulheres da Boca*: a separação entre as “putas”, abjetas, e “as outras”, normais, se torna difusa e, eventualmente, irrelevante. Quiçá, 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 expected²⁰”.

Há um outro achegamento potente, algumas cenas adiante, dessa vez especificamente entre cineastas e prostitutas. Uma das meretrizes aparenta manipular o aparato cinematográfico enquanto dança, afrontosa e debochadamente, no meio da

pode sugerir algum tipo de subversão na espetatorialidade do espetáculo. Porém, as trabalhadoras sexuais ainda são representadas de acordo com as codificações clássicas do olhar masculino (Mulvey, 2018).

20. Da canção *It Happened*: “Isso aconteceu em um momento da minha vida em que eu menos esperava” (Tradução nossa).

rua. Ela se aproveita da presença e da cumplicidade da equipe de gravação, que acompanha seus movimentos, para 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. Quebra-se expectativas, já que é pouco comum que se permita vislumbrar uma puta que sorri.

Talvez o acontecimento que melhor sumarie as transgressões e as insuficiências que coabitam a diegese de *Mulheres da Boca* seja a já mencionada entrevista com Quinzinho. Nela, uma das realizadoras – não sabemos se Aidar ou Castilho – passa a integrar a ação, posicionando-se como uma interlocutora firme em um território extremamente masculino e virtualmente intimidador. Por mais que se constate a cordialidade do encontro, há defrontações claras que confirmam o pendor combativo e feminista do documentário. Por outro lado, em sua crítica ao lenocínio, epitomada na lida com o cafetão, a obra parece se esquecer de que as prostitutas, ausentadas dos embates fílmicos, poderiam, elas mesmas, participar desses (e de outros e mais latentes) litígios. 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. Nas pequenas fendas narrativas, esboça-se novos modos de imaginar suas experiências, tornando-as menos estranhas e aterrorizantes. *Mulheres da Boca* nos lembra que há mais afinidades entre feminilidades diversas do que podemos supor. Como monstros que todas somos, o que nos resta é nos unir.

Referências Bibliográficas

- Araújo, I. (2005). No meio da tempestade. *Portal Brasileiro de Cinema*. http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_04.php.
- Bataille, G. (2021). *O erotismo*. Autêntica.
- Beauvoir, S. (2016) *O segundo sexo: fatos e mitos*. Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (2012) *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Brasiliense.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e as imagens do povo*. Companhia das Letras.
- Butler, J. (2015a). *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2015b). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Autêntica Editora.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2019). *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. n-1 edições.
- Cardoso, E. (2004). Imprensa feminista brasileira pós-1974. *Estudos Feministas*, 12, 37-55.
- Comolli, J. L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Editora UFMG.
- Creed, B. (2002). Male masochism in the horror film. In S. Cohan & I. R. Hark (Orgs.), *Exploring masculinities in Hollywood cinema* (pp.118-133). Routledge.

- Creed, B. (2007). *The monstrous feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- De Lauretis, T. (2019). A tecnologia de gênero. In H. B. Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (pp. 121-155). Bazar do Tempo.
- Eagleton, T. (1996). A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In S. Zizek (Org.), *Um mapa da ideologia* (pp.179-226). Contraponto.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Elefante.
- Federici, S. (2019). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Elefante.
- Foucault, M. (1988). *História da Sexualidade*. Editora Graal.
- Freire, M. (2005). Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. *Famecos*, 12(28), 107-114. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2005.28.3341>.
- Goffman, E. (1988). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. LTC Editora.
- Grant, M. G. (2014). *Playing the Whore*. Verso.
- Hall, S. (2016). *Cultura e Representação*. Ed. PUC-Rio/Apicuri.
- Holanda, K. (2017). Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Famecos*, 24(1), ID2436. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361>.
- José, A. (2007). Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *Alceu*, 8(15), 155-163.
- Juliano, D. (2005). El trabajo sexual em la mira. Polémicas y estereótipos. *Cadernos Pagu*, (25), 79-106.
- Marx, K. & Engels, F. (2007). *A ideologia alemã*. Boitempo.
- Marx, K. & Engels, F. (2017). *Manifesto Comunista*. Boitempo.
- Moraes, E. (2005). A anatomia do monstro. In M. L. Bueno & A. L. Castro (Orgs.), *Corpo: Território da cultura* (pp. 11-26). Annablume.
- Moraes, E. R. (2015). Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, (15), 165-178.
- Mulvey, L. (2018). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema* (pp.406-424). Paz e Terra.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Papirus Editora.
- Olivar, J. M. N. (2012). Prostituição feminina e direitos sexuais...diálogos possíveis. *Sexualidad, salud y sociedad*, (11), 88-121.
- Paulino, A., Menegatti, C., Rosas, C., Visnadi, M., & Silva, P. (2015, 17 de setembro). Fui lá e bati na porta: entrevista com Inês Castilho. *Revista Geni*, 17. <https://revistageni.org/09/fui-la-e-bati-na-porta/>.
- Prada, M. (2018). *Putafeminista*. Veneta.
- Preciado, P. B. (2017). *Manifesto Contrassexual*. n-1 edições.
- Preciado, P. B. (2018) *Texto Junkie*. n-1 edições.
- Preciado, P. B. (2020). *Um apartamento em Urano*. Zahar.
- Rodowick, D.N. (1995). Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge. *New Literary History*, (26).

- Serelle, M. (2020). A personagem no jornalismo narrativo: empatia e ética. *Revista Mídia e Cotidiano*, 14(2), 44-64. <https://doi.org/10.22409/rmc.v14i2.42179>.
- Soares, R. (2015). *Mídias e estigmas sociais: sutileza e grosseria da exclusão*. (Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo). Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-24062016-141728/pt-br.php>.
- Souza, C. V. (2010). *Repórteres reportagens no jornalismo brasileiro*. Editora FGV.
- Stam, R. (2013). Hybrid variations on a documentary. *Rebeca*, 2(2), 25-36. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v2n2.307>.
- Tavares, D. (2017). Documentário biográfico e protagonismo feminino. In K. Holanda, & M. Tedesco. *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro* (pp.199-212). Papirus.
- Villiers, N. (2017). *Sexography: Sex Work in Documentary*. University of Minnesota Press.
- Williams, R. (2000) *Cultura*. Paz e Terra.
- Williams, R. (2015). *Recursos da esperança*. Editora Unesp.
- Winston, B. (2011). A tradição da vítima no documentário griersoniano. In M. Penafria (Org.), *Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário* (p. 58-81). Livros Labcom.
- Zizek, S. (1996). O Espectro da Ideologia. In S. Zizek (Org.), *Um mapa da ideologia* (pp.179-226). Contraponto.

Filmografia

- A Entrevista* (1966), de Helena Solberg.
- Alma de mulher* (1998), de Theresa Jessourun.
- À Margem* (1967), de Ozualdo Candeias.
- Amores de rua* (1994), de Eunice Gutman.
- Beijo na boca* (1987), de Jacira Melo
- Damas da noite* (1987), de Sandra Werneck.
- Filhos da Puta* (2019), do Coletivo Rebu.
- Live Nude Girls Unite!* (2000), de Julia Query e Vicky Funari.
- Mangue* (1979), de Célia Resende.
- Meninas* (1989), de Jacira Melo.
- Mulheres da Boca* (1981), de Cida Aidar e Inês Castilho.
- Nascidos em Bordéus* (2004), de Ross Kauffman e Zana Briski.
- Prostituição e Interseccionalidades: retrato das vozes da Guaicurus* (2021), da Aprosmig.
- Ritos de passagem* (1979), de Sandra Werneck.
- Rosae Rosa* (1968), de Rosa Maria Antuña.
- Rua Guaicurus* (2019), de João Borges.
- Simplesmente Jenny* (1977), de Helena Solberg.
- Whores' Glory* (2011), de Michael Glawogger.