



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

VOU TIRAR VOCÊ DESTE LUGAR
A PROSTITUTA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

LÍLIAN MOREIRA DE ALCÂNTARA

Orientador: Prof. Dr. Pablo Piedras

Foz do Iguaçu
2015



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)
CINEMA E AUDIOVISUAL**

VOU TIRAR VOCÊ DESTE LUGAR
A PROSTITUTA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

LÍLIAN MOREIRA DE ALCÂNTARA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Doutor Pablo Piedras

Foz do Iguaçu
2015

LILIAN MOREIRA DE ALCÂNTARA

VOU TIRAR VOCÊ DESTE LUGAR
A PROSTITUTA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Pablo Piedras
UNILA

Prof. Dr. Bruno Petzoldt
UNILA

Prof. Me. Tainá Xavier
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e minha irmã que sempre sonharam por mim. Ao meu pai por me apoiar e incentivar minhas decisões mesmo quando não as compartilhava. Aos amigos que se fizeram família nesta jornada longe das montanhas e que me ouviram chorar cada vez que sentia falta da proteção delas.

Camila, pela onipresença nas crises e nas descobertas. Leonardo que mesmo de longe nunca desistiu de nenhum de meus desafios ao relógio – incluindo ter lido, corrigido e opinado sobre este trabalho. Ao Augusto, pela ágil tradução do resumo ao inglês. Aos meus companheiros de classe, em todos estes últimos anos, por me ajudarem a pluralizar minhas visões, em especial aos que sempre estiveram envolvidos em meus sonhos utópicos, cujas conversas foram frutificadas neste trabalho: Adolfo, pela preocupação constante; Adriano, por ajudar a renovar minhas vontades; Atilon, pelas propostas do feminino no cinema e pela erva Tranquera, crucial fonte de energia para a produção deste; Lucas pelas indicações e constante influência em meu conhecimento do cinema brasileiro. À Mariana Rey e ao Martin pelo acolhimento no momento mais difícil, e especialmente à Mari Fernandez, para que, além de tudo, se incomode pelo agradecimento. À todos inumeráveis amigos que estiveram prontos para ouvir minhas catarses.

Aos meus professores, que me propuseram diversos caminhos a serem seguidos, sobretudo a Pablo pela atenciosa e bem humorada orientação e cuidados ao longo do intenso ano em que trabalhamos juntos, também a Dinaldo, pelos valiosos comentários e indicações em todo o processo. Bruno, pelos primeiros passos em busca dos sentidos do cinema. E não menos importantes, cada aventura e visão propostas por Bernardo, Eduardo, Fran, Kira, Tainá e Virgínia.

Selma Letícia e Simba Miguel, por serem minhas fiéis e melhores distrações no difícil processo de redigir estas páginas.

“Eu penso que se você considera uma pessoa vítima é porque já estabeleceu uma relação de dominação com ela. Nesse particular, prefiro os conservadores. Eles são mais claros, menos ambíguos.” **Gabriela Leite**

DE ALCANTARA, Lílian Moreira . **Vou Te Tirar Deste Lugar**: A prostituta no cinema brasileiro contemporâneo. 51 pgs. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

RESUMO

No intuito de investigar a versão contemporânea de um arquétipo feminino recorrente desde os primórdios da cinematografia latino-americana: a prostituta. A partir da análise de duas obras contemporâneas *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009) e *Baixio das Bestas* (Cláudio de Assis, 2006) este trabalho irá observar e comparar quais espaços têm sido ocupados pelo gênero feminino no cinema e que imaginários estes filmes podem revelar sobre o papel da mulher na sociedade atual, a partir da análise sistemática de personagens, divisão de espaços nos filmes e aspectos da *mise-en-scène*. Traçando um paralelo com as atividades de organização da classe desenvolvidas pelas prostitutas brasileiras desde o início da década de 1980 e a importância dos estudos feministas nas modificações graduais obtidas nas narrativas ficcionais do cinema brasileiro a partir deste mesmo momento, pretende-se observar quais modificações são estas, que visões elas propõem e quais as visões são concedidas às prostitutas neste princípio de século, ante o cenário de decadência das morais patriarcais.

Palavras-chave: Cinema brasileiro contemporâneo. Prostituição. Imaginário Social. Representação da mulher no cinema. Cinema feminino.

DE ALCANTARA, Lílian Moreira . **Vou Te Tirar Deste Lugar**: A prostituta no cinema brasileiro contemporâneo. 51 pgs. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

ABSTRACT

In the intention of investigating the contemporary version of a recurrent female archetype since beginnings of Latin-American cinematography: the prostitute. Through analysis of two contemporary works, *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009) and *Baixo das Bestas* (Cláudio de Assis, 2006), this paper shall observe and compare which rooms are being occupied for the feminine gender in cinema and what imaginaries can these movies reveal about the role of women in nowadays society through systematic character analysis, space division in movies and *mise-en-scène* aspects. Drawing a parallel between class organization activities developed by Brazilian prostitutes since the beginning of the 80's and the importance of feminist studies on gradual modifications accomplished in fictional narratives of Brazilian cinema since this same moment, it is intended to observe what are these modifications, what visions do they propose and what visions are granted to prostitutes at this beginning of century, in face of the fall of patriarchal morals scenario.

Key words: Contemporary Brazilian cinema. Prostitution. Social Imaginary. Women representation in cinema. Feminine cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	22
Figura 2	22
Figura 3	23
Figura 4	23
Figura 5	31
Figura 6	31
Figura 7	32
Figura 8	32
Figura 9	32
Figura 10	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
2 QUESTÕES SOBRE A PROSTITUTA NO CINEMA BRASILEIRO.....	15
3 A PROSTITUTA EM DUAS OBRAS CONTEMPORÂNEAS.....	20
3.1 BAIXIO DAS BESTAS – NAS ENTRANHAS DO CANAVIAL.....	20
3.2 SONHOS ROUBADOS – A PERIFERIA DAS MULHERES.....	28
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
ANEXOS.....	43
ANEXO A – Fichas técnicas.....	44
BIBLIOGRAFIA.....	46
FILMOGRAFIA.....	49

INTRODUÇÃO

Ao analisar como estiveram representadas as prostitutas a partir de dois longas-metragens brasileiros do século XXI, *Baixio das Bestas* (Cláudio de Assis, 2006) e *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009), os inserindo dentro de seu contexto histórico-social, isto é, observando os sucessos das organizações das prostitutas e outras profissionais da área em busca do reconhecimento, pelo governo brasileiro, de sua classe enquanto trabalhadoras, através de inclusões nas leis e programas dos ministérios no mesmo período, pretende-se traçar um esboço do imaginário social brasileiro com relação à temática da prostituição, dentro do possível de apreender-se a partir destas obras e suas repercussões midiáticas.

Trata-se de um momento de revisão das leis e reivindicação pelos direitos de diversas minorias no Brasil. Ainda que as prostitutas brasileiras tracem suas lutas por seus direitos desde a década de 1980, foi a partir dos anos 2000 que obtiveram seus maiores sucessos: o tema passou a ocupar importantes espaços nos debates públicos sobretudo por sua pertinência aos movimentos feministas, e data deste período, o aparecimento de políticas públicas voltadas à prostituição, como as campanhas do Ministério da Saúde em prol da prevenção de doenças entre as trabalhadoras do sexo e a inclusão da profissão na Classificação Brasileira de Ocupações em 2002.

Desde os primeiros anos do cinema latino-americano¹ há uma grande recorrência de obras que retratam as mulheres prostitutas, ou de atitudes “duvidosas”. No Brasil, filmes como *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933), no qual um homem recém-casado mata sua mulher ao descobrir que esta não é virgem, de algum modo tratam a imagem da mulher a partir de sua repressão sexual. Outro exemplo é o desejo sexual incontido, expresso em *Presença de Anita* (Ruggero Jacobbi, 1951), adaptação de livro homônimo do autor Mário Donato. A obra sustenta forte apelo erótico pela personagem principal, Anita, que embora não seja uma prostituta propriamente dita, termina representando o mesmo imaginário da mulher extraconjugal que exerce sua liberdade sexual. Supre, junto a *Ganga Bruta*, a mesma psicologia maniqueísta e machista da qual fala Al-Rifai (2003): “la compleja psicología del machismo que clasifica a las mujeres en dos categorías: madre o prostituta”.

Muitas vezes, nas obras literárias e cinematográficas brasileiras, a

1 Além dos exemplos brasileiros podemos recorrer às filmografias de México e Argentina, que também têm representações muito parecidas da mulher nesta mesma época.

liberdade sexual feminina esteve disfarçada em personagens ninfetas ou dúbias como Anita ou Capitu,² a personagem de Machado de Assis, que nunca saberemos se traiu ou não Bentinho, e exatamente por inspirar o mesmo ar de “ninfa” é que gera a necessidade da dúvida sobre sua lealdade como mulher e sua vocação maternal, expressando a angústia masculina de aceitar como sua igual aquela mulher que exerce sua sexualidade – ou pelo menos a inspira –, e que será classificada como “puta”.

Se analisarmos as produções latino-americanas desde princípios do atual século, notamos não só a permanência do interesse em produzir filmes sobre prostitutas como que, cada vez mais, as protagonistas femininas se reduzem ao universo da prostituição, tornando atrativo o estudo do tema para vários estudiosos como Hammam Al-Rifai (2003), que analisa a adaptação de duas obras do egípcio Naguib Mahfuz para o cinema mexicano, ambas protagonizadas por prostitutas. Rifai vê nestas adaptações claras projeções do desejo machista, para ele as prostitutas na cinematografia mexicana são concebidas como amantes e mulheres (donas de casa) perfeitas. Há ainda outros estudos mais específicos ao cinema brasileiro, como o trabalho de Nilton Pereira da Fé (2012), no qual analisa a obra *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini, 2011), baseada na autobiografia de Raquel Pacheco, ex-prostituta; ou um trabalho mais pertinente ao nosso estudo, a análise de Maria Alice Lucena de Gouveia (2009) do protagonismo feminino no cinema pernambucano através do entendimento dos símbolos, por vias psicanalíticas, nas construções de três obras contemporâneas.

Gradativamente houve modificações nas formas de representação reservadas às prostitutas ao longo da história do cinema brasileiro e latino-americano, modificações quanto a posição social, cultural e moral por elas ocupadas dentro das narrativas, suas motivações, e a relação *voyeurística* da câmera com o objeto filmado, convertendo essas mulheres em objetos de desejo ou não. Num determinado momento é possível observar obras que dividem as mulheres em dois extremos: as prostitutas e as damas de casa. Se são prostitutas expõem seus motivos, acertos e erros, como no caso das adaptações literárias já citadas anteriormente, ou filmes clássicos mexicanos como *La Mujer Del Puerto* (Arcady Boytler, 1933) e *Santa* (Antonio Moreno, 1931).

Desde o fim dos anos 1960 e nos 1970 o Cinema Marginal deu voz às prostitutas e outras personagens marginalizadas. Ainda que seja um pouco arriscado fazer uma análise superficial sobre este período, é importante frisar que partiam de uma

2 O livro *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis, foi adaptado em 1968 por Paulo Cesar Saraceni para o filme *Capitu* e em 2003 por Moacyr Goés o filme *Dom*.

representação baseada na naturalidade, sem a necessidade de que estas personagens passassem ao longo da trama por questionamentos morais. Ressaltando ainda que o Cinema Marginal da Boca do Lixo nasceu em meio aos prostíbulo do bairro da Luz. E a relação entre estas obras e a prostituição paulista merece ser analisada com maior profundidade.

Com suas exceções pode-se afirmar que o cinema brasileiro, como boa parte do cinema latino-americano, esteve por muito tempo dedicado a servir de entretenimento ao imaginário machista. Isto pode ser notado desde os clássicos que adaptaram obras literárias – como *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) – aos que discutem o fenômeno da liberdade sexual da mulher em oposição às morais vigentes, sobretudo no interior do país – como as também adaptações literárias *Tieta do Agreste* (Cacá Diegues, 1996) e *Gabriela, Cravo e Canela* (Bruno Barreto, 1983) – que representam as dificuldades e preconceitos sofridos por suas protagonistas ao tratarem de exercer a própria sexualidade – estas obras também podem ser entendidas como expoentes de um momento da representação das mulheres na literatura brasileira. Há também as obras que inserem a mulher em algum contexto social precário vitimizandoo-a e propondo a profissão de prostituta como consequência de determinados fatores sociais, como os dois filmes aqui analisados: *Baixio das Bestas e Sonhos Roubados*, ou outros do mesmo período como *Anjos do Sol* (Rudi Lagemann, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

Em seu livro *Filha, Mãe, Avó e Puta* (2008) Gabriela Leite, prostituta brasileira e uma das responsáveis pela mobilização da categoria por direitos humanos e trabalhistas desde finais da década de 1970 até sua morte em 2013, remonta sua biografia da sua infância ao trabalho como prostituta, e, por fim, suas lutas pela organização da classe. Gabriela problematiza a questão da marginalização da prostituição e da vitimização da prostituta como entraves nas discussões que poderiam levar à garantia do cumprimento dos direitos dessas mulheres, assim como lhes fornecer melhores condições de vida e trabalho a partir da aceitação pela sociedade e órgãos oficiais do governo de uma profissão tida como “a mais antiga do mundo”, e ainda não reconhecida oficialmente. Afinal, enquanto as prostitutas forem entendidas como mulheres que precisam de ajuda ou que estão cometendo um crime por trabalharem serão perseguidas como foram ao longo dos séculos.

Entendendo o audiovisual, por consequência o cinema, como uma efetiva ferramenta de explicitação das representações dos imaginários sociais (FERRO, 1992)

isto é, nos dois níveis: o cinema influencia a sociedade com suas personagens, histórias e conceitos, ao mesmo tempo que revela uma visão já consolidada antes de projetar-se no ecrã,³ – este trabalho parte da premissa de que, analisando algumas obras cinematográficas produzidas na segunda década do século XXI, cujas protagonistas são mulheres prostitutas, será possível identificar um ou mais imaginários com respeito a esta profissão e às mulheres. Afinal, por que são insistentemente representadas como prostitutas? Ou seja, por que nas poucas produções protagonizadas por mulheres, elas são prostitutas? Em suma, buscamos saber que retrato sobre a sociedade atual o cinema oferece e qual lugar a mulher ocupa nesta sociedade.

As organizações das prostitutas (ou profissionais do sexo),⁴ os movimentos e encontros nacionais serviram para levar os debates pelas buscas dos direitos humanos destas profissionais aos demais setores da sociedade e inclusive ter a profissão reconhecida e adicionada à Classificação Brasileira de Ocupações, mas ainda não foi aprovado o projeto de lei⁵ que regulamenta a profissão, visando o fim do rufianismo, garantindo o direito ao recebimento pelos serviços prestados, definindo a porcentagem máxima cobrada por agenciadores e, diferenciando o abuso e a exploração sexual da prostituição.

À medida que as discussões se massificaram, passando a fazer parte da mídia através de entrevistas para TV e rádio com as participantes dos movimentos e estudiosos do tema, por exemplo, o cinema também parece ter se proposto a repensar cada vez mais o papel dessas mulheres e suas condições. Porém há um grande interesse, em que estas protagonistas sejam prostitutas, o número de obras neste sentido é grande. Além das obras já mencionadas se podem indicar outras *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), *Anjos do Sol*, *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) e *Bruna Surfistinha*. O alto número de obras com a temática invoca algumas reflexões para os estudos feministas, como no caso de Gouveia (2009), que propõe que a recorrência de protagonistas prostitutas seja um sintoma da decadência do patriarcado, processo em meio ao qual a prostituição aparece como o destino feminino natural. Ainda que seja um avanço que as mulheres desenvolvam a história, há a persistência de uma sexualização

3 Para Marc Ferro (1992) o cinema é uma fonte e produto da história e suas obras (aquelas que são contemporâneas à sua filmagem) são representações do imaginário social de sua época. Logo, a análise dos filmes cujas protagonistas estão entregues à prostituição, nos serviria, entre outras possibilidades, para entender o imaginário social sobre o tema nas décadas estudadas.

4 Há uma grande discussão quanto a nomenclatura aceitável para a profissão e suas profissionais, como este texto fará sua análise a partir dos textos de Gabriela Leite e as organizações às quais ela pertenceu, tomaremos sua opinião de que o termo prostituta deve ser aceito e utilizado.

5 Trata-se do Projeto de Lei 4.211/2012, a lei Gabriela Leite, proposta pelo deputado Jean Wyllys.

da mulher, não é gratuito que estes filmes sigam questionando a figura da prostituta e da liberdade sexual da mulher, o que nos remete à crítica de Mulvey.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, [...] A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. (MULVEY, 1983, p. 444).

Analisaremos os filmes *Baixio das Bestas* e *Sonhos Roubados*, que foram escolhidos com base em suas diferentes abordagens estéticas, conceitos de *mise-en-scène* e pontos de vista. As obras abordam diferentes casos de prostituição, no primeiro há exploração sexual, e no segundo a prostituição voluntária de menores. Foi levado em conta que um é dirigido por um homem e outro por uma mulher. Ainda que isto não seja determinante, há o desejo de evitar a possibilidade de discursos vindos unicamente do imaginário masculino ou feminino, e garantir um debate mais amplo sobre a questão.

Baixio das Bestas trata de abuso de menores pelos próprios familiares numa pequena comunidade entranhada dentro de uma cultura secular e paralisada nos tempos da moral patriarcal, a decadente cultura latifundiária da cana-de-açúcar que persiste deste a colonização. A ambiguidade entre o moralismo do avô Heitor e os abusos exercidos sobre sua neta Auxiliadora podem nos levar a discussão da crise da masculinidade e da sociedade patriarcal como motivação para os crimes ali cometidos. Estas releituras do abuso são essenciais para o debate sobre a regulamentação da prostituição, já que servem para romper a relação entre ambas questões.

Sonhos Roubados trata da vida de três adolescentes numa comunidade do Rio de Janeiro. Jéssica, Sabrina e Daiane se prostituem ocasionalmente para ajudar a família ou satisfazer seus desejos, enquanto ainda sonham em viver grandes amores. Aos poucos perdem o controle da situação de só se prostituírem quando necessitam. Enfrentam uma variedade de abusos, gravidez precoce e problemas familiares.

Para estas análises, além das ferramentas de análise narrativa e técnicas do cinema, consideraremos a definição de “imaginários” de Wunenburger, e, a releitura feita por Salomé Sola-Morales (2014) da definição de imaginários dentro da ficção. Para Sola-Morales estes imaginários, ou seja, o conjunto de produções materializadas em

obras – no caso, em filmes – apresentam relatos de identidades hegemônicas ou dominantes que os receptores interpretam e absorvem. Poderemos assim buscar, nas duas obras analisadas, alguns traços relevantes sobre os pensamentos hegemônicos (ou hegemonzadores) em relação à prostituta, bem como que papéis elas ocupam na sociedade.

2 QUESTÕES SOBRE A PROSTITUTA NO CINEMA BRASILEIRO

Ainda que a prostituta tenha sido representada muitas vezes ao longo da história do cinema brasileiro, apenas após o período da chamada retomada, com o aumento de mulheres cineastas e as traduções das teorias cinematográficas feministas, que buscavam problematizar questões pertinentes a este gênero dentro do cinema, ou uma forma feminina de narrar, minimamente incluindo-as como motivadoras da história, é que notamos o aumento do número de filmes protagonizados por mulheres e que questões como a da prostituição passam a ser retratadas através de outros olhares, não sendo mais tomada a partir da visão extremamente moralista do cinema latino-americano de décadas anteriores, ou como objeto de incitação dos desejos como na pornochanchada.

Após anos de ditadura civil-militar e censura, seguidos pela crise econômica do final dos anos 1980 e suas medidas econômicas provisórias tomadas pelos governos do período, com ênfase na extinção das leis de incentivo à cultura e de órgãos culturais da União – Embrafilme, Cocine e Fundação do Cinema Brasileiro – a produção cinematográfica no país ficou comprometida. Na metade dos anos 1990, com as leis Rouanet e a Lei do Audiovisual é que, segundo a visão de alguns estudiosos, o cinema brasileiro foi “retomado”, entendendo-se então como período da retomada o cinema produzido entre 1995 e 2002, anos referentes aos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (FHC). Algumas características podem ser extraídas do cinema produzido neste período,⁶ como a preocupação por questões sociais e culturais em vista da não-obrigatoriedade de sucessos de bilheterias como cobrado numa produção financiada por iniciativas privadas.

Para estudar a representação das mulheres no cinema brasileiro produzido este período é crucial, a começar pelo lançamento que marca o início da retomada: o filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995) dirigido por Carla Camurati. A obra é referência para os estudos da teoria feminista no Brasil, não só por ser dirigido por uma mulher, mas por ter seu elenco composto em sua maioria por mulheres, bem como um ponto de vista feminino. O filme se passa na imaginação de Yolanda, uma menina que ouve histórias narradas por um homem. Pécora destaca a importância do período nesse sentido:

⁶ O interesse no período da retomada aqui é apenas afim de recapitular algumas questões essenciais para este projeto. Para ler mais sobre o assunto ver NAGIB (2002) e ORICCHIO (2003), entre outros.

O lançamento de "Carlota Joaquina - Princesa do Brasil", em 1995, marca o início da retomada do cinema brasileiro após anos de produção quase inexistente. Talvez não houvesse marco mais adequado: estrelado, escrito, produzido e dirigido por mulheres, o filme de Carla Camurati inaugurou a fase da indústria cinematográfica nacional que mais deu espaço ao trabalho de profissionais femininas. (PÉCORA, 2013).

É justamente desta inserção e variedade de olhares ditos femininos que passam a surgir nas produções audiovisuais brasileiras filmes que refletem temas particulares ao universo feminino. E assim o aumento de filmes que discutem a prostituição feminina em vez de apenas representar personagens prostitutas sem nenhuma espécie de problematização do tema, para além do julgamento moral cristão.

A prostituição feminina no Brasil remonta à chegada dos portugueses, mas as casas de prostituição propriamente ditas só começaram a ser organizadas no século XVIII com a descoberta de ouro, e aumentaram exponencialmente no século XIX, após a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro. Na segunda metade do século as casas de prostituição já variavam entre *music-halls*, prostituição de luxo e de baixo meretrício, localizadas cada uma delas em pontos geográficos distintos da mesma cidade. Passaram a significar uma ameaça de subversão dos códigos de comportamento estabelecidos, pois as prostitutas além de serem mulheres independentes tinham participação indireta nos aspectos sociais e políticos do país através da interlocução que promoviam entre seus clientes. Em 1890 o lenocínio (aliciamento de prostitutas) passa a ser considerado crime e a prostituição a ser associada pela medicina à disseminação de doenças venéreas como a sífilis, levando o governo a instaurar políticas higienistas, como o regulamentarismo da profissão, obrigando todas as moradoras de prostíbulos a se inscreverem como tal. Aquelas que por algum motivo decidiam não fazê-lo ou não se apresentar às visitas sanitaristas eram presas ou fugiam para cidades menores, aumentando o número de prostitutas clandestinas e sua dispersão por mais áreas do país (CAVOUR, 2011).

O número de mulheres entregues à prostituição diminuiu durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e aumentou depois dela, com a imigração de europeus. No final dos anos 1950 a atuação da polícia contra a prostituição diminuiu e, em 1960, se criou a Boca do Lixo, em São Paulo, maior zona prostibular do país. O local se prestaria, ainda na mesma década, a outras atividades, como o cinema, e neste quesito ficaria conhecido e lembrado pelos seus dois principais gêneros brindados à história do cinema brasileiro: a pornochanchada e o cinema marginal, ainda que os filmes

produzidos na região não se reduzissem a estes dois gêneros. No primeiro deles a mulher, de modo geral, é tida como objeto de desejo sexual, totalmente vulgarizada, as prostitutas são mulheres devassas sedentas de sexo e, como aponta Giselle Gubernikoff, as atrizes que interpretam estes papéis nem sequer saem do anonimato, com raras exceções.

A pornochanchada redescobre o grande potencial sexual da mulher brasileira, na década de 70, mas explora de forma agressiva e acintosa a fantasia masculina no binômio desejo/sexo. (Gubernikoff, 2009 p.11).

Já no cinema marginal, como mencionado anteriormente, a prostituta não tem grandes estereótipos, sua profissão não é discutida e não lhe concede características que sejam homogêneas a todas personagens da mesma estirpe dentro dos filmes que trazem esta estética.

Nesta mesma época, o filme *Iracema: Uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975), retomava a personagem Iracema de José de Alencar num contexto completamente crítico. Se para Alencar a representação da nacionalidade brasileira era a relação do índio com a natureza, os dois cineastas propõem uma Iracema do mundo moderno (COIMBRA; COUTINHO, 2009), em que a índia é explorada sexualmente em um bordel e viaja por um Brasil problemático no caminhão de Tião, onde conhecerá apenas desmatamento e violência. O filme termina por inaugurar um modo de representar a prostituta que está mais ligado a uma discussão sobre prostituição, em seu amplo contexto, em vez da prostituta enquanto uma personagem envolvida por problemáticas individuais. Não se busca, como na pornochanchada, afirmar que a mulher que exerce esta função é uma devassa, mas aqui há o reconhecimento da exploração sexual que ronda os caminhos de uma menor prostituta, e da violência policial contra quem cumpre estas atividades, sobretudo à época do filme.

Há uma cena em que a menina é expulsa de um bordel por policiais, sem motivos declarados; trata-se de uma denúncia à violência policial durante a ditadura contra as casas de prostituição. Leite (2008) explica que foi preciso organizar uma manifestação em São Paulo, dois anos depois do filme, em 1979, pois as prostitutas não podiam sair após as 10 horas da noite em segurança, nem sequer para jantar. Os policiais haviam instaurado um toque de recolher e a situação já estava bastante inviável quando desapareceram duas colegas de trabalho, uma delas grávida, e então várias delas decidiram se organizar e manifestar, com apoio da imprensa e alguns artistas. A

manifestação foi um sucesso, mas a repressão policial aumentou e alguns prédios foram fechados. A atriz de teatro Ruth Escobar ofereceu o teatro que leva seu nome para uma plenária entre as prostitutas e a imprensa. Os policiais negavam o desaparecimento das duas garotas que não voltaram a aparecer, mas um delegado foi afastado e tudo voltou ao normal na Boca.

A luta pelo fim da violência policial contra a prostituição não termina assim. Em 1983 algumas prostitutas, entre elas Gabriela Leite, foram convidadas para participar do *I Encontro de Mulheres de Favela e Periferia*. A participação do movimento no evento além de indicar uma continuidade da organização, manteve as prostitutas no centro de atenções da imprensa. Gabriela passou a ser convidada para entrevistas na rádio e TV e a protagonizar o movimento que ficou conhecido pelo seu nome. Por fim, em 1987, foi organizado o *I Encontro Nacional de Prostitutas*, com a participação de 2.000 pessoas, no qual foi criada a *Rede Nacional de Prostitutas*, que lançou anos mais tarde o jornal *Beijo da Rua*, e ajudou a formular outros encontros nacionais e regionais de prostitutas, e fundou a DASPU, grife de roupas que tem como objetivo arrecadar fundos para as organizações das “putas”, como sugere o nome.

No cinema já em crise da década de 1980 as mulheres não ganhavam espaços muito notáveis, na maioria dos filmes, como resume Borges.

No Brasil, nesse período, embora o sujeito feminino fosse, geralmente, representado em papéis secundários e, muitas vezes, desveladamente coisificado, alguns filmes procuraram ser uma exceção: como *Feminismo Plural* (1983) de Vera Figueiredo, *A hora da Estrela* (1985) de Suzana Amaral, *Vera* (1986) de Sérgio Toledo ou *Romance da Empregada*, de Bruno Barreto (1988). (BORGES, 2007, p. 21).

Um filme, de interesse a este trabalho, extraível do período seria *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (Héctor Babenco, 1981)⁷, que narra a vida de meninos de rua do Rio de Janeiro, mas também tem sua passagem por prostíbulos, onde primeiro conhecem Cristal (Eike Batista), que os trapaceia em uma negociação de venda de drogas, mais à frente conhecem Sueli (Marília Pêra), com quem passam a armar um plano para roubar seus clientes. Neste tipo de filme a prostituta tem um caráter ruim, são mulheres maliciosas e perigosas, como todo o universo do crime ao qual elas pertencem.

Por fim, após a Lei do Audiovisual de 1993 e a Lei Rouanet de 1995, o cinema brasileiro passa a contemplar uma diversidade temática e estética, advinda dos

7 Adaptação do livro *Pixote - Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, 1977).

novos cineastas que cursaram a universidade nos anos 1980, e/ou, produziram seus primeiros curtas na década. Antigos cineastas também passam a contar com a lei e retomam suas produções através de editais.

A nova fase do cinema brasileiro é também marcante pelo número de diretoras mulheres⁸, ainda que isto não signifique necessariamente que estas mulheres proponham visões, temáticas e estéticas feministas em seus filmes, porém, de fato há um aumento marcante no número de filmes – inclusive dirigido por homens – que passam a narrar histórias pertinentes às mulheres ou questões sociais inerentes ao mundo feminino. Não estamos propondo que a chegada de mulheres na direção dos filmes trazem tais temáticas à tona, e sim observamos que, a partir da década de 1990 tanto a presença da mulher, como dos temas que dizem respeito ao seu universo, se fazem notáveis. Para apontar alguns fatores relevantes a estas mudanças podemos citar as escolas de cinema e o amadurecimento das teorias feministas do cinema. Estas entram em voga a partir do artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey, e, embora sirvam de base para produções cinematográficas em todo o mundo na década de 1980, só serão aproveitadas aqui após as leis de incentivo.⁹

Em 2001, depois de intensa movimentação no cenário do cinema brasileiro em todos seus âmbitos – produção, distribuição e exibição –, o então presidente FHC aprovou a criação da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), que passaria a regulamentar o mercado cinematográfico no país, além da FUNCINE e da CONDECINE.

Já reconhecida a importância do incentivo estatal na produção de filmes ao se observar os dados das décadas anteriores, chega ao governo Luiz Inácio Lula da Silva, e é dada visibilidade às diversas minorias nos planos políticos. No caso das prostitutas é aprovado um projeto de lei de 2000, de Fernando Gabeira, que inclui as “profissionais do sexo” na Classificação Brasileira de Ocupações. Neste mesmo contexto surgem repetidos filmes sobre – entre outras questões sociais – a prostituição e o abuso sexual.¹⁰ Tais obras relatavam os demais problemas sociais envolvidos na prostituição, através de variados pontos de vista, inclusive utilizando-se de espaços (geográficos) e temporalidades (histórica) muito distintas, como nossos exemplos, *Baixio das Bestas* e *Sonhos Roubados*.

8 Entre 1981 e 1990 as mulheres dirigiram apenas 3,27% dos longa metragens produzidos no Brasil, entre 1991 e 2000 11,35%, entre 2001 e 2010 15,37%. (Pécora, 2013).

9 Embora o artigo de Mulvey seja de 1973 sua primeira publicação no Brasil, em português, está em XAVIER (1983), o que explica o atraso para a popularização da obra e seus reflexos no cinema local.

10 O combate à exploração sexual de menores era parte das principais preocupações do governo Lula, através do Programa Combate ao Abuso e à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes.

3 A PROSTITUTA EM DUAS OBRAS CONTEMPORÂNEAS

São de nosso interesse as obras do cinema brasileiro a partir da segunda década do século XXI, cujas protagonistas exerçam atividades referentes à prostituição. Os filmes aqui escolhidos para nos servir de exemplos tratam da prostituição de baixo meretrício e envolvem crimes como: tráfico de mulheres, abuso sexual e prostituição infantil, não abarcam, portanto, a prostituição “de luxo”, à qual caberiam outras obras como *Bruna Surfistinha*. Buscaremos neste capítulo fazer uma análise separada de dois destes filmes, *Baixio das Bestas* e *Sonhos Roubados*, selecionados especialmente por suas diferentes formas de representações da temática. O primeiro, uma visão masculina do tema da prostituição, numa espacialidade não-urbana cuja localidade e tempo não são precisamente identificáveis. O segundo, dirigido, produzido e protagonizado apenas por mulheres, traz a visão feminina do mesmo tema, transposta para uma grande cidade (Rio de Janeiro), no início dos anos 2000.¹¹

Os filmes serão aqui comparados através das formas de representações contidas em suas mise-en-scène: composição dos espaços, do sistema de personagens, seus simbolismos e argumentos narrativos, além das análises das formas de representação do feminino escolhidas pela direção de cada obra.

3.1 BAIXIO DAS BESTAS – NAS ENTRANHAS DO CANAVIAL

“Outrora, aqui, os engenhos
recortavam a campina.
Veio o tempo e os engoliu
e ao tempo engoliu a usina.
Um ou outro ainda há que diga
que o tempo vence no fim:
um dia ele engole a usina
como engole a ti e a mim,
pois foi essa mesma fera
que engole moça e criança,
que fez o barão, gerente,
e a baronesa, lembrança.”
Carlos Pena Filho (1959)

O filme *Baixio das Bestas*, segundo da carreira do diretor Cláudio de

11 É importante salientar que um filme não necessariamente carrega uma visão masculina ou feminina em relação direta com o gênero de seu(s) autor(es), ainda que seja uma coincidência observável nas obras escolhidas. Inclusive as teorias cinematográficas feministas poderiam minimamente serem divididas em dois grupos: as que analisam o olhar feminino através da desconstrução dos estigmas outrora construídos das mulheres e outro que busca por linguagens femininas.

Assis, nos leva a conhecer as atrocidades humanas de um pequeno lugarejo abandonado pelos engenhos de cana, no interior da Zona da Mata pernambucana. As fotos dos antigos engenhos exibidas junto à narração de um trecho do poema “O regresso de quem, estando no mundo, volta ao sertão” (1959) de Carlos Pena Filho servem, não gratuitamente, de prólogo à história de um lugar abandonado no tempo junto aos engenhos desativados. Ali persistem tradições da moral machista, que convivem comodamente com os pequenos símbolos da modernidade que visitam o local, sempre de passagem, como os caminhoneiros e os estudantes universitários.¹² As imagens nos servem para identificar o fim de um outro momento, aquele dos engenhos; há um passado fortemente preso ao filme. A produção da cana-de-açúcar é uma atividade do Brasil colonial, e o modelo patriarcal a ser apresentado no filme está exatamente baseado neste atraso temporal que fica marcado por aquelas imagens.

Antes do enredo do filme, ou das personagens serem apresentadas – sempre sob o mesmo amarelado do canavial – o espectador é colocado em desconforto por sua posição *voyeurística*, já adiantando que o outro lado da tela também pertencerá à diegese. Num lugar abandonado e vazio (Figura 1) chegam uma menina arrastada por um senhor de idade, quem começa a despi-la numa calçada mais alta que o resto do espaço (Figura 2), simulando um palco, ou um altar. Então a câmera se afasta e percebemos a presença de uma plateia que se masturba ante a nudez da personagem (Figura 3), que três sequências depois descobriremos que se chama Maria Auxiliadora. A câmera se distancia até apresentar o primeiro rosto nítido ao espectador, do ator Caio Blat (Figura 4), cujo nome ainda não nos foi dito, mas por reconhecer seu rosto, já sabemos que será mais uma personagem do filme, que nos guiará adiante no enredo. O espectador volta a perceber-se em uma ficção, e não mais em uma cena de violação. Desde aqui a relação espectador e diegese se firmará de tal modo que o ato de observar (*voyeurismo*) torna-o (ao espectador) cúmplice de todos os abusos cometidos (*escopofilia*) na tela, servindo assim de denúncia¹³ ao silêncio sobre uma realidade que não é vista. Melhor explicado por Mulvey:

O cinema oferece um número de prazeres possíveis. Um deles é a *escopofilia*. [...] Freud isolou a *escopofilia* como um dos instintos componentes da

12 A níveis historiográficos talvez seja interessante notar como muitos filmes que passam pela temática da prostituição estão inseridos nos mesmos cenários que os caminhoneiros ou estradas: *Iracema: Uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), *Viajo Por Que Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009).

13 Para o diretor o filme é de denúncia, segundo algumas entrevistas (ASSIS, 2007b)

sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objeto. [...] o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeurísticas. (MULVEY, 1983, p. 441, grifos do original).

O espectador do filme, colocado junto aos homens que a observam, passa a ser cúmplice do ato, ao pagar o ingresso do filme também está pagando por ver Auxiliadora nua. E é deste recurso de inquietação e perturbação do espectador que se constrói todo o filme, diferenciando no seu uso do nudismo de algum possível “apelo sexual”, de modo a discutir o papel do próprio cinema em sua possibilidade de conscientização do público com respeito a uma temática. Por outro lado, ao criar um mundo ilhado de todas as demais realidades, inclusive da realidade do espectador que passa a ser parte da diegese, Assis propõe tal rendimento do espectador ao filme, que a única realidade que passa a existir é o Baixio. Assim se faz válida a crítica de Leonardo Levis (2006), de que ao invés do diretor se entregar à realidade que pretende representar, os personagens estão fadados a pertencer ao mundo dele.

Há ainda uma direta referência aos simbolismos católicos, como a virgem exposta em seu altar, o sacerdote que a protege tanto quanto a exhibe e seus fiéis que a admiram. A ação termina com a redundância de apresentar a cruz sobre a torre da igreja próxima à cena – ou a cena ocorre atrás da igreja, em sua calçada –, observada por aquele que será no fim do filme o violador da santidade de Auxiliadora. Completa-se assim o ciclo do filme, ou a narração da trajetória de uma virgem Maria Auxiliadora a uma Maria Madalena, cujo impulso a este caminho é apontado pelo próprio avô e demonstra-se incontornável ao restrito mundo cercado pelos canaviais.

Figura 1



Fonte: *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007)

Figura 2



Fonte: *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007)

Figura 3



Fonte: *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007)

Figura 4



Fonte: *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007)

Na segunda vez que voltamos a ver Auxiliadora neste mesmo altar, exibindo-se a seu público, há a apresentação do espaço em um contexto maior. Agora sabemos que a igreja abandonada está próxima a um bar na beira da estrada, que serve de parada aos caminhoneiros.

Inclusive o plano da cena da menina desnuda calculadamente começa atrás de um caminhão, demarcando seu público, e cumpre o movimento contrário de câmera da primeira sequência, saindo de trás de um caminhão até seu “altar”. O momento em que a câmera a alcança é sincronizado ao que o avô a manda se vestir, canonizando, assim, mais uma vez a intocabilidade da virgem.

A apresentação das personagens se desenrola, o mesmo velho que prostitui a imagem da virgem menina defende uma posição moralista e reclama da “safadeza desse mundo”. Ele é seu avô e ela mora com ele, exercendo uma complexa relação de mulher e empregada da casa mas, indignada, quase não lhe dirige a palavra ou o olhar. O silêncio de Auxiliadora é uma de suas marcas durante todo o filme. Suas únicas e poucas frases são trocadas com Maninho, que não por acaso, é o único homem que trabalha durante o filme, ainda que na construção de uma fossa para ele mesmo. Auxiliadora lava roupas de outras famílias para sustentar o avô, além de seu serviço extra no posto em algumas noites. Estamos muito de acordo com a análise de Gouveia sobre esta característica da personagem:

Desse modo, esse filme parece fomentar a imposição de uma imagem feminina silenciosa, passiva e submissa que permanecerá no imaginário coletivo apenas como portadora e não produtora de significado. Dessa forma o olhar do espectador identifica-se com o olhar masculino construído sobre o filme, estabelecendo uma cumplicidade entre o “narrador-Deus” e o “espectador-Deus”, descrito por Metz. (GOUVEIA, 2009, p. 110).

Cícero (Caio Blat) é um jovem universitário de classe média que passa a

semana em Recife e retorna aos fins de semana para o Baixo, onde frequenta festas e orgias que ocorrem no decadente cinema da cidade, organizadas por um amigo mais velho, Everardo (Mateo Nachtergale). Quando não está com os amigos passa o dia deitado no sofá, de ressaca. Everardo exerce a figura de alter ego do diretor ou autor do filme, ao de fato guiar parte da história dentro dele e ser o “dono do cinema”, que não é dele e atualmente só exhibe filmes pornográficos. A confirmação disso se dá com a quebra da quarta parede, quando Everardo olha para a câmera e afirma: “Sabe o que é o melhor do cinema? É que no cinema tu pode fazer o que tu quer”.

O último dos espaços é uma casa de prostituição, onde conhecemos quatro prostitutas e mais tarde uma cafetina. As primeiras sofrem vários abusos recorrentes na profissão, dentro e fora do prostíbulo. Ceixa (dona do bar), Auxiliadora e as prostitutas representam o núcleo feminino do filme. Todas elas trabalham, enquanto não vemos nenhum homem trabalhar. É certo que os caminhoneiros estão à trabalho, mas seu trabalho não é representado. Também aparecem os trabalhadores do canavial, que vemos passar pontuadamente entre uma sequência e outra, mas sequer contam como personagens da trama. Ceixa e a cafetina não sofrem exploração, e sim exploram outras mulheres. A cafetina representa também a dona da casa, como Heitor, e por isto ambos exigem a ordem e que as demais moradoras exerçam as tarefas domésticas, e assim se representa a ordem do respeito inquestionável aos mais velhos ou aos donos das casas, outra moral baseada no que está arraigado a esta cultura.

Ainda que as personagens sejam bastante estáticas e não desenvolvam muito suas personalidades ao longo da trama ou modifiquem seus objetivos, seus atos se agravam sucessivamente ao longo da história. Os *playboys* cometem um estupro a uma das prostitutas, sob os aplausos de “vai comer, vai comer” de seus amigos e de algumas colegas do prostíbulo: o próximo estupro será coletivo. Descobrimos que Heitor não é só o avô, mas também pai de Auxiliadora, sobre sua mãe não há informações, apenas é referida pelo avô como uma “puta”.

Há, então, três núcleos no filme. O de Maria Auxiliadora, única mulher entre vários homens: seu avô, que a explora de diversas formas, Maninho, o vizinho que está construindo uma fossa em frente à sua casa e com quem flerta rapidamente, censurada pelo avô, e o bar onde se expõe a noite, cuja dona é uma mulher, Ceixa. Auxiliadora se torna a representação da pureza, virgindade e santidade. O segundo núcleo é o dos *playboys*, composto apenas por homens, e que faz a ligação entre os outros dois núcleos “femininos”. Nenhum deles trabalha, não há respeito por nenhuma

das mulheres, nem mesmo por suas próprias mães, e todo contato que exercem com o sexo feminino é pautado pelo menosprezo. Por fim o das prostitutas, representação do pecado e da devassidão. Vivem em uma casa de prostituição, sob o comando de uma cafetina que lhes oferece casa e comida em troca de seus trabalhos sexuais e de limpeza. É ao não cumprir esta última função que Dora é expulsa e terá seu fim trágico, fora da proteção do prostíbulo.

Ainda restam outros espaços de menor aparição, que pontuam e situam toda a história: o Maracatu Rural e canavial. Aparecem como pano de fundo do filme e, marcam a passagem do tempo, sua estagnação, além de, definirem o espaço geográfico da história (interior de Pernambuco, Zona da Mata).

Os núcleos de Auxiliadora e o das prostitutas nunca se encontram, e representam dois opostos. De um lado a virgem Auxiliadora e, do outro, a desordem desencadeada pelo livre exercício da sexualidade feminina (GOUVEIA, 2009, p. 21). Auxiliadora veste saias e vestidos simples, de cores pastéis, é representada a certa distância, em planos médios e conjuntos. Quando exibida no posto, sua postura é a de uma santa, colocada por seu avô em um altar. Ele a vigia como um deus ou um sacerdote. Sobre a cabeça da menina é posta uma luz zenital, modelo muito utilizado para iluminar criaturas celestiais. (GOUVEIA, 2009, p. 106) A diferença – entre a iluminação do filme e a utilizada nas igrejas – fica por conta da cor, ao contrário de uma luz branca ou azulada o amarelo traz a sensação de sujeira, a virgem exposta na imundice. A virgindade da menina é motivo de discussão dos homens nos bares, pois é exatamente este fato que torna sua imagem pura para eles e justifica a relação de admiração que exercem sobre sua imagem. Assim, Auxiliadora revela ser uma metáfora da adoração católica e cinematográfica pela imagem.

Voltamos a vê-la nua tomando banho no rio, agora vemos seu rosto com clareza à luz do dia. Ao contrário das cenas do posto ela está usando calcinha, uma calcinha infantil. Não há sexualização de seu corpo, é uma cena de purificação. A metáfora – como em todo o filme – é uma repetição de si mesma: “Maria” no rio, como num batismo, purificando-se sob a luz do entardecer. Esta cena pode ser colocada em oposição à outra parecida, de Cícero e Everardo tomando banho de cachoeira, nus, vistos de cima, em um dos vários planos zenitais do filme. Enquanto fumam maconha e conversam sobre qualquer banalidade, não deixam de tocar-se a si mesmos, a imposição do falo. As águas aqui não são calmas e estreitas, ocupam toda a tela e têm mais importância e movimento que as personagens. Este tipo de comparação é o que pesa a

diferença entre as mulheres e os homens durante todo o filme, Auxiliadora lava a roupa (trabalha) e se purifica, Everardo e Cícero estão ali a entretenimento, usam drogas, atiram contra o ar, apostando o dinheiro que Cícero roubou da mãe. Aliás, todo o dinheiro do filme parece prover das mulheres.

A exploração e a liberdade da sexualidade feminina terminam por significar o mesmo no Baixio, e estão fadadas a fins trágicos. Seja Dora, a prostituta que pensa em sair da profissão e tem nojo “das coisas que Everardo gosta de fazer”, que termina estuprada e desaparecida, ou Bela, que afirma “gostar de safadeza” e, mesmo seguindo os mandos de Everardo no cinema, termina estuprada e some da cidade.¹⁴ As prostitutas ainda sofrem a exploração de seu trabalho pela cafetina, relação não muito frisada, que aparece em poucas cenas. Em uma delas a cafetina exerce sua força e briga com Bela para que limpe a casa. A cena termina com a expulsão da prostituta, fato que antecede o estupro no cinema. Do outro lado está Auxiliadora, que ainda virgem é exibida nua pelo avô e, na primeira vez que sai sem a sua proteção, é estuprada e termina trabalhando como prostituta, também sob os cuidados de uma cafetina, a dona do bar onde antes se exibia. De um modo ou outro na sociedade de bestas do Baixio todas as mulheres estão condenadas a servir os homens vagos que rondam a região, e todas aquelas que assumem algum poder estão masculinizadas.

Todos os espaços no filme estão em decadência. Como a própria cultura e cidade, a igreja e o canalial, já não representam o que foram em outro momento. O próprio Baixio já não é o que foi, afastado no tempo e perdido no mapa não tem nenhuma referência do Estado, da Igreja ou qualquer outra instituição, é dominado apenas pela “podridão do mundo”. O Cine Atlântico, que não escapa à regra, é um cinema abandonado, móveis entulhados e a tela rasgada, agora se destina aos filmes pornográficos e a festas rodeadas de prostitutas. Ali “tudo é possível” e é no palco deste cinema que vemos Bela ser estuprada. Em realidade, vemos apenas a sombra do ocorrido na tela de projeção, a realidade é um filme. E é exatamente aqui que está o jogo de ideias do filme, há um cinema dentro do cinema. No filme o sexo ocorre dentro da sala de projeção, e não se pagam às prostitutas, enquanto se paga para assistir Maria Auxiliadora, pelada nos fundos da igreja, sem poder tocá-la. Quando se quebra esta

14 Devemos notar com atenção a repetição dos desaparecimentos no filme, nenhum dos fins são claros. Há os desaparecimentos de Dora e Bela, após serem violentadas, não sabemos que fim teve o avô Heitor, nem o homem atropelado em uma das cenas. Nunca se cita onde está a mãe de Auxiliadora, que provavelmente também tenha desaparecido depois de alguma violência sofrida, o que podemos supor através das acusações de Heitor, de que era uma puta. Talvez aqui esteja expressa a ideia de impunidade que o diretor do filme afirma em uma de suas entrevistas. (ASSIS, 2007)

barreira e a virgem é tocada, todas as linhas do filme são transpostas e a história inevitavelmente chega a seu fim, o fim de um ciclo. O cinema é demolido, a lavoura é queimada e Auxiliadora se torna de fato uma prostituta, cujo papel de um dos fregueses, aliás, é atuado pelo próprio Cláudio de Assis, diretor do filme. No banco onde se sentava Mário e Heitor, agora se sentarão Mário e Maninho. Um homem chupa o caldo da cana, o ciclo da cana-de-açúcar se completa para recomeçar, como a vida no Baixio, mas tudo segue igual.

Sobre as cuidadosas posições de câmera, há uma tendência em todo o filme de a câmera representar um terceiro personagem, ou mostrá-los olhando para algum lugar, como se fossem espectadores: as conversas no banco da roça; ou é um terceiro personagem na mesa: conversa das prostitutas. Estas escolhas também se referem mais uma vez às reflexões com relação ao voyeurismo que o filme apresenta. Por mais que conversem, as personagens nunca estão postas de frente umas para as outras, olham sempre para o além, para a televisão, ou alguma espécie de palco, dos vários criados ao longo do filme, tendem a estar ao lado umas das outras olhando adiante. Como em todas as cenas feitas no banco onde conversam Heitor e Mário, e no final do filme Mário e Maninho, ou na cachoeira quando conversam Everardo e Cícero, mesmo quando Maria lava a roupa junto a outra lavadeira, ou quando as prostitutas conversam na mesa do prostíbulo.

Em relação aos diálogos poderíamos fazer uma breve observação, as únicas vezes que vemos mulheres conversando sem a presença de um homem são: quando as prostitutas conversam sobre o trabalho (homens) e quando Maria Auxiliadora e Ceixa conversam também sobre o trabalho (homens). Serve o filme assim como um clássico exemplo entre os reprovados para o teste de Bechdel¹⁵, um teste simples baseado em três perguntas básicas que nos levam a refletir o estreito papel da mulher na ficção. Proposto em 1985, infelizmente segue servindo perfeitamente para análises das ficções atuais. As três perguntas a se fazer a uma ficção são: Há mais de uma mulher no filme? Elas conversam entre si? Sobre algo que não é um homem? Se a resposta para uma destas perguntas é “não”, então estamos diante de uma obra ficcional onde a mulher é mero objeto a serviço dos desejos masculinos, quem age, quem locomove a história são os homens, como também observam Mulvey (1983) e Woolf:

15 O teste em realidade é baseado na fala de uma personagem da história em quadrinhos *Dykes To Watch Out For*, uma das personagens diz a outra que só assiste a filmes que correspondam a estes três requisitos.

Agora, tudo isso, é claro, teve de ser deixado de fora, e assim o esplêndido retrato da mulher fictícia é excessivamente simples e demasiadamente monótono. Suponhamos, por exemplo, que os homens só fossem representados na literatura como apaixonados pelas mulheres, e nunca fossem amigos de homens, soldados, pensadores, sonhadores; que pequena quantidade de papéis nas peças de Shakespeare lhes poderiam ser atribuídos, como sofreria a literatura! (WOOLF, 1928, p. 99).

É bastante preocupante pensar que mesmo filmes que tratam de questões femininas, como o abuso sexual, a prostituição infantil e o estupro são tomados pelo ponto de vista de homens. O retrato é dos violadores e não das violadas, a câmera não mostra, em momento algum, o rosto dos “fiéis” de Auxiliadora, não sabemos o que ela vê, o que ela sente.

A temporalidade do filme é definida pelas sequências dos canaviais. Se colocarmos todas as sequências justapostas, percebemos que no início do filme estão as folhas verdes da plantação de cana, ao longo da história aparecem imagens de trabalhadores chegando em caminhão para a colheita, seguidos de tratores e colheitadeiras e da colheita manual feita pelos trabalhadores que vimos no caminhão. Então Mário chupa uma cana enquanto conversa com Heitor e, ao final, há a queima dos canaviais – poderia ser a queima da palha da cana colhida, como ocorre em muitos canaviais, mas a queima dos canaviais em si, embora também signifique o fim da colheita pode levar ao entendimento de um fim definitivo para aquele ciclo. Em seguida temos a imagem de um dos trabalhadores do canavial que torce uma cana em sua metade, extraíndo seu caldo, ou o que restou do Baixio.

Uma breve análise dos nomes escolhidos para as personagens remete a simbologias que redundam com outras pistas dadas pelo filme. Heitor (avô) é o nome do príncipe de Troia cuja mitologia afirma que enquanto vivesse a cidade não cairia. De fato, a figura do avô representa a permanência de certa ordem durante o filme, e justamente quando ele desaparece esta ordem se modifica. Maria Auxiliadora é o nome de uma das formas de adoração à “Nossa Senhora” na Igreja Católica, uma virgem, protetora do lar. Ainda há o nome do cinema, “Atlântico”, referência à companhia cinematográfica Atlântida, cujos principais sucessos são do gênero chanchada.

3.2 SONHOS ROUBADOS – A PERIFERIA DAS MULHERES

Sandra Werneck adapta em *Sonhos Roubados* histórias do livro *As Meninas da esquina – Diário dos sonhos, dores e aventuras de seis adolescentes no*

Brasil, além de abastecer-se das experiências obtidas na filmagem de seu documentário *Meninas* (2006), no qual acompanhou a vida de quatro adolescentes grávidas ao longo de um ano. Direcionado a um público adolescente juvenil o filme aborda através de um âmbito feminino as favelas cariocas. Já muitas vezes representadas sob diversas óticas pelo audiovisual brasileiro, as favelas recebem aqui a novidade do protagonismo dado às mulheres, discutindo os relacionamentos, a família, a adolescência desde as perspectivas de problemáticas exclusivas ao gênero feminino, como a gravidez indesejada, o abuso sexual por parte de membros da família e a prostituição.

Três amigas adolescentes Jéssica, Sabrina e Daiane, todas menores de idade, vivem em uma favela carioca e estudam na mesma escola. As três pertencem a famílias disfuncionais (de acordo com os parâmetros burgueses tradicionais de família, mas em sintonia com uma grande quantidade de famílias contemporâneas) e se sentem sozinhas na busca por seus sonhos, terminam por encontrar na prostituição um meio de vida. Jéssica vive com o avô e tem uma filha pequena, Britney. Desde o princípio do filme já se prostitui ocasionalmente como sua única fonte de renda além da pensão paga por Anderson, o pai de sua filha, e da renda de seu avô que não é citada, mas ele conserta bicicletas. Sabrina saiu da casa da mãe e mora sozinha em um quarto alugado, também se mantém de pequenos trabalhos como prostituta, sempre em dupla com Jéssica. Daiane sofre abuso sexual do tio e busca o reconhecimento de seu pai biológico, Germano. Nos três casos há a figura materna completamente ausente: a mãe de Jéssica foi prostituta e morreu de AIDS, a mãe de Sabrina não a quer de volta em casa e Daiane não conhece a própria mãe que é dita como uma “louca” que passou de manicômio em manicômio e está desaparecida. Como figura paterna Jéssica tem seu avô, Daiane tem o tio Peri e seu verdadeiro pai, ainda que suas relações sejam conflitivas, e Sabrina não tem ninguém, justamente daí parte sua busca afetiva ao longo da história, como seu apego a Wesley, que lhe dá uma casa, e para ela significa a formação de uma família.

A busca pela figura materna guia as meninas durante todo o filme, e acabam por encontrar na amizade da outra a figura que lhes falta. Daiane encontra em Dolores o apoio que necessita, Jéssica e Sabrina terminam por encontrar em si mesmas a maternidade, através de seus filhos. De modo algum suas gravidezes precoces são retratadas como um problema, é opção assumida delas. Jéssica exige sua filha de volta quando a sogra tenta tirá-la e Sabrina opta por ter o filho, mesmo que Wesley proponha pagar um aborto. A maternidade é uma possibilidade só das mulheres e em determinadas situações, como nas duas do filme, ela pode significar o empoderamento destas meninas,

algo que ninguém pode tirá-las, no caso de Jéssica ter uma filha é ter o poder, ter algo seu e ser mulher, no caso de Sabrina é ter uma família para a qual rumar seus esforços.

Derivados de seus problemas familiares estão os problemas financeiros, Sabrina precisa de pagar o aluguel, Jéssica de sustentar sua filha e Daiane busca a independência de seus tios. Assim vão juntas fazer programas, a prostituição talvez seja, nestas condições, o emprego de maior renda que três menores de idade, sem estudos completos possam alcançar, e reafirma as condições de marginalidade dos moradores da periferia. Ainda que retratar a realidade das moradoras de favela, menores de idade, que optam por este caminho seja parte do enredo principal do filme o filme não se reduz a isto, tampouco as cenas das garotas trabalhando são enfatizadas em relação às demais problemáticas de seus cotidianos. Ressalta-se ainda que suas realidades – a parte da prostituição – estão próximas da de qualquer garota de mesma idade da classe média, como a necessidade de adquirir um celular novo, um *mp3 player*, comprar uma calça, fazer uma festa de 15 anos, encontrar o amor de suas vidas e sair para festas e bares.

Desde o desenvolvimento do roteiro a proposta do filme é de simplesmente acompanhar as trajetórias de vida destas adolescentes, ao invés de julgá-las. “Este não é um filme de denúncia. Claro que há situações que demandam reflexão, mas o filme passa por vários caminhos, e é construído por relações afetivas, amizades e a decisão de se ter ou não um filho”, avalia a diretora Sandra Werneck. (PRESS-RELEASE, 2009, p. 4).

Os espaços frequentados pelas personagens são divididos em masculinos e femininos. Entre os masculinos estão os bares, onde vão procurar seus clientes, a serralheria de Germano, pai de Daiane, a penitenciária em que Jéssica vai visitar Ricardo. Os espaços femininos seriam a loja de roupas, o salão de Dolores, o quarto de Daiane. Em determinado momento o presídio, a casa que Sabrina passa a morar e o salão de Dolores representam o refúgio sentimental das personagens. Este último representa um espaço “tradicional” da feminilidade, em oposição à serralheria, próxima dali, onde vai visitar seu pai e seria exatamente o mesmo em relação à masculinidade.

A cadeia a princípio é um espaço de trabalho para Jéssica, onde ela se encontra com Ricardo (M.V. Bill), um cliente que a pagará 200 reais por visita, ao longo de suas visitas ele se demonstra compreensivo e se torna um amigo com quem ela compartilha seus segredos,. Ele a pede em casamento e passa a demonstrar ciúmes, confundindo as relações e trata de se portar como dono dela. O quarto de visita conjugal,

onde eles se encontram, é decorado com recortes de revistas de mulheres nuas e seminuas, além de rabiscos na parede. As fotos demarcam o desejo pelo corpo feminino e sua objetificação, reafirmando a função de um quarto conjugal num presídio masculino.

A oficina de seu pai, Germano, é outro local totalmente masculino, pouco convidativo para Daiane, a disposição dos objetos não permite que os personagens estejam de frente um para o outro, tornando pouco apto para o diálogo. A serralheria é um espaço obscuro, bruto, essa ideia é reforçada através da violência das faíscas de fogo e a força do martelo sobre o ferro (Figura 5), brutalidade que não por coincidência é parte da personalidade desta personagem. Características totalmente opostas, por exemplo, da delicadeza do trabalho de seu Horácio na oficina de bicicletas, de características manuais diferente da industrialidade da serralheria.

Figura 5



Fonte: *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009)

Figura 6



Fonte: *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009)

As cenas violentas são marcadas pela presença de carros, símbolos fálicos por excelência, e também de outro modelo de modernidade, em contraponto às bicicletas e à serralheria, alguns carros aparecem perdidos em segundo plano quando as personagens estão desconfortáveis (Figura 5), quando estão bem, dançando ou caminhando pelas ruas aparecem bicicletas em movimento (Figura 6). As bicicletas podem ser entendidas no filme como símbolo do feminino, se por um lado tendem a representar a emancipação para se locomover, ou a liberdade perante aos domínios dos carros, no filme elas confrontam diretamente com a paisagem urbana dos carros que buscam estas prostitutas e que em dois momentos servem de espaço para a violação sexual.

Estes dois objetos aparecem de modo implícito durante todo o filme: na primeira cena, a personagem Jéssica é apresentada e a conhecemos em sua bicicleta, a qual pedala expressando a liberdade de locomoção, a câmera se movimenta suavemente acompanhando seus movimentos, a música cantada por Maria Gadú e MV Bill termina de

introduzir o sentido do filme e da personagem:

Eu não sei onde eu deixei ou se alguém veio roubar aquele sonho que sonhei já não sei onde andará. Prefiro nem dormir me esquecer de sonhar, eu quero, quero muito, quero agora sem demora o meu desejo ninguém vai roubar.

Jéssica para em uma quadra onde um grupo dança *hip hop*. Dança que também é expressiva por sua liberdade e equilíbrio corporal e por haver surgido nas classes periféricas e negras de Nova Iorque, no Brasil também sempre ligado aos espaços periféricos urbanos, às favelas, como no caso do filme. Assim a bicicleta passa a simbolizar durante todo o filme as questões femininas, os problemas, as qualidades e ambientes deste gênero no filme, o movimento, o equilíbrio e a emancipação. Na oficina de Seu Horácio, mais que as demais peças as rodas sempre expostas por todo o cenário remetem ao paradoxal movimento cíclico e estático da bicicleta e por sua vez da vida, a possibilidade do traslado de um lugar a outro sem sair do mesmo lugar.

Figura 7



Fonte: *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009)

Figura 8



Fonte: *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009)

Figura 9



Fonte: *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009)

Figura 10



Fonte: *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009)

Como podemos ver nas imagens acima as bicicletas não aparecem apenas com referência a Jéssica (Figuras 7 e 9), mas também permeia a realidade das

outras personagens, no caso de Sabrina (Figura 8) vemos a máquina de caldo de cana que expressa a mesma ideia que a bicicleta e do mesmo modo serve de metáfora aos ciclos e à necessidade da força humana para realizar o movimento, o extraível aqui é o funcionamento em cadeia, uma roda que move a outra através de uma corrente empurrada pela força humana, é como a relação das três meninas que se baseia na amizade para ajudarem-se mutuamente, e é como todo o enredo onde todas as ações estão interligadas. Na figura 10, Daiane abandona o creme que havia roubado no salão de beleza livrando-se do pequeno furto que havia cometido, também há o sentido de liberdade. Na Figura 9 a imagem dividida em dois espelhos remete aos dois lados que compõem a mesma vida, ou o corpo e a personalidade – o uso deste recurso (de dois espelhos) é recorrente em todo o filme –, ao lado deste desmembramento da personagem há outra vez o cuidado de indicar uma bicicleta e incorporar seus significados à personalidade de Jéssica.

A nível metonímico a relação entre as três protagonistas sugere a relação de todas as mulheres e a necessidade de vínculo e cumplicidade entre elas para alcançarem juntas seu espaço na sociedade, o próprio filme nos faz notar que a imposição de uma única mulher não pode vencer toda dominação masculina na sociedade. Aliás, Daiane e Jéssica são estupradas quando vão trabalhar sem as outras.

O uso de dois espelhos para dividir a menina e a mulher, ou a adolescente e a prostituta, que há em cada uma das protagonistas repete-se pelo menos três vezes no filme. Quando Jéssica dança na laje de sua casa e vemos seus movimentos divididos entre dois espelhos, um que foca seus passos no chão e outro seu rosto (Figura 9). Na primeira sequência de Daiane em seu quarto ela se maquia em um espelho sobre uma mesa, atravessa o cômodo e confere sua roupa em um espelho vertical. Outra cena é na loja de roupas quando Jéssica experimenta uma calça e se olha em um espelho que não vemos, mas vemos às suas costas no reflexo de um segundo espelho, que traz dentro de sua imagem o primeiro. Estas divisões entre dois espelhos e a constante presença deles no filme revela estas identidades em crise, a formação das personalidades destas personagens que se dá ao longo da história, e que remetem ao processo de identificação do próprio ego, ou desenvolvimento psicosssexual decorrente da adolescência.

Voltando aos símbolos, as duas principais cenas de violência sexual ocorrem dentro de carros. A primeira do tio Peri quando aceita pagar para ter sexo com Daiane, pela janela do carro apenas vemos as expressões faciais dos dois, enquanto ele

se satisfaz e ela é violentada por uma última vez pelo tio. E, mais enfática neste sentido da representação violenta dos carros é a cena do estupro de Jéssica, o estupro não só ocorre dentro de um carro como em um ferro-velho cheio de carros abandonados, quando os dois violadores se vão Jéssica se encontra sozinha entre várias carcaças de carros, de algum modo também lhe resta apenas o próprio casco depois da violação.

Se num primeiro momento elas obtêm da prostituição o retorno esperado, terminam por dar-se de frente a uma realidade onde os homens dominam e tratam de dominá-las, seja no trabalho como no caso de Daiane que não recebe por um serviço (“E o meu dinheiro, moço?” “Eu não falei que ia te dar dinheiro, garota”), ou no de Jéssica onde sua realidade familiar e seu trabalho, que a princípio eram coisas distintas, passam a se confundir. Ricardo passa a tratá-la como sua mulher e ela a princípio resiste, mas o filme deixa a questão em aberto quando ela o visita pela última vez, leva a filha para conhecê-lo e diz que verá o que acontece quando ele sair de lá, antes disso ela quase perde a guarda da filha por conta dos preconceitos com sua profissão e recebe ajuda dele. Sabrina se apaixona por um traficante e deixa a prostituição para viver às custas dele, depois que ela engravida ele a rejeita e ela vai trabalhar panfletando nas ruas, após o fim da gravidez volta para a prostituição.

As personagens em constante conflito com as figuras masculinas vivenciam problemas restritos ao universo feminino, como a gravidez, o aborto, o abuso sexual e o estupro, neste universo de problemáticas a prostituição apenas soma-se como outro dos paradoxais problemas femininos, ainda que surja em suas vidas como um empoderamento de seus corpos, uma opção de emprego autogestionado, termina por ser uma forma de se entregar a tudo àquilo que estão fugindo, o poder de outro sobre suas escolhas.

Apesar de “Sonhos Roubados” apresentar uma cena de estupro que repete o padrão coercitivo ratificador do poder masculino em diferentes obras no cinema – propagadoras do pânico social que limita a autonomia das mulheres – ele pode ser pensado aqui por outra perspectiva. O estupro na obra de Werneck, se analisado na perspectiva de Guillaumin (1978:11), intencionalmente lembra que a maioria das mulheres, nas sociedades patriarcais, não encontram um lugar totalmente isento das apropriações - individual ou coletivamente. Nesse sentido, a saída (política) de Jéssica acabou por recair na escolha pela apropriação individual (aceitando a proposta de segurança oferecida por Ricardo), mantendo, assim certa proteção contra a apropriação coletiva nas ruas, radicalizada por meio do estupro. (SELEM, 2011, p. 9).

Se *Baixio das Bestas* expõe certo pessimismo quanto ao destino das personagens mulheres, num universo cujas saídas não são apresentadas e no qual

sempre terminam violadas, *Sonhos Roubados* propõe uma reflexão sobre o domínio violento dos homens sobre as mulheres. As únicas boas relações entre um homem e uma mulher no filme é a de Jéssica e seu avô, onde não há uma tentativa de imposição de um sobre o outro, e também a de Jéssica com seu amante preso, as demais relações são conflitivas: o tio Peri, que cumpre o papel de padrasto, viola Daiane, que também tem uma péssima relação com Seu Germano, seu pai, que não a assume como filha, quando se prostitui termina por não receber um de seus programas. Jéssica tem má relação com o pai de sua filha, por intermédio de sua sogra, em pelo menos uma cena diz que Jéssica é sua mulher, ainda que já não tenham nenhuma relação a não ser a tutela da criança.

A relação com Ricardo passa por seus momentos de oscilações, desde o princípio as relações de trabalho e afetiva se confundem. Nesta personagem está contido o esforço da quebra do domínio da mulher. O equilíbrio entre os personagens se dá justamente por que ele está privado de sua liberdade, em uma prisão, enquanto ela é socialmente privada de tantas liberdades por se mulher, uma breve menção a isto: “Tu tá é certa mesmo, eu tô aqui preso nesta porra, tu tá la fora soltinha no mundão, pega teus bagulho e rala”.

E Sabrina tem má relação com seu patrão, China, e depois com Wesley, de quem tem um filho, e é a única que ao decorrer do filme não sofre abusos na profissão de prostituta e ao fim do filme segue trabalhando como tal, e justamente é quem busca por um afeto e não necessariamente pela própria liberdade, ainda que saiba se impor quando diminuída em suas decisões pelo namorado. A possessão masculina do corpo feminino não é negada em nenhum momento do filme. A cena de estupro ocorre exatamente com Jéssica, a personagem que mais impõe o próprio espaço dentro deste universo machista que as rodeia, e termina sendo estuprada no que a princípio seria um programa a mais. Claro que este fim de Jéssica poderia remeter aos mesmos discursos do cinema clássico de “moral da história” para as mulheres que tratam de driblar a dominação masculina, porém, ao propor que Sabrina siga neste trabalho, como outras tantas meninas (o que é apresentado com a personagem que aparece depois que Sabrina entra em um carro), mostrar a superação de Jéssica e já estar inserido em todos problemas já apresentados ao longo da história, fica explícito que há uma espécie de necessidade de tornar visível a forma como a mulher é perseguida por estigmas e não pode tomar frente das próprias decisões, inclusive quando se é uma “livre” prostituta. Ou seja, ao invés de servir de lição para que outras não tentem a “vida fácil”, serve de reflexão sobre os limites que estão impostos.

Como observa Orlato Selem (2011, p. 10) a presença do Estado aparece em forma de repressão, nunca de modo favorável às personagens, a escola onde as meninas deveriam estudar passa dois meses em greve, Jéssica não pode entrar no Conselho Tutelar por não estar vestida adequadamente, a personagem revida que “só tem roupas assim e não teria como vir de outro modo” e a resposta é para que se vista “igual gente”. Na cadeia também sofre dois tipos de violação, o humilhante ritual de revista para conseguir visitar Ricardo e o desaparecimento de sua bicicleta quando vai presa por brigar com sua sogra, ainda que a bicicleta volte a aparecer ao final do filme. Por outro lado os aparatos do Estado se mostram distantes quando Wesley não assume sua paternidade, quando Jéssica é estuprada ou Daiane não recebe por um serviço, buscar a polícia nestes casos é uma opção difícil, representa a insuficiência do Estado nos casos de estupro e abuso sexual, ainda que o tio Peri termine preso pelos abusos a Daiane, talvez a única boa aparição do Estado no filme, que em realidade não aparece, ouvimos o relato.

Fotograficamente o filme é marcado por planos conjuntos que sempre apresentam o entorno desorganizado dos personagens, muitos objetos os rodeiam, há a metáfora direta à opressão que estas personagens sofrem pelos ambientes que frequentam, o único espaço do filme em que as personagens não concorrem com estes objetos é quando estão sozinhas e juntas, nestes casos sim podem se impor sobre o espaço que as entorna. Alguns exemplos é quando estão na praia e o quadro em volta delas é preenchido pela areia, ou em cima de uma passarela de pedestres observando os carros, dos quais já falamos, mas aqui eles estão abaixo delas, representando outra relação, agora de superioridade a eles, por um breve momento, no qual não estão a passeio e não vivendo as próprias vidas.

Ainda que as três personagens tratem de tentar, de todas as formas, escapar do domínio masculino em suas vidas, terminam perseguidas pelos preconceitos e abusos em torno da profissão. Jéssica se recusa a receber “esmola” do pai da criança, e mais adiante, por discussões com a sogra, perde a guarda da filha. A paternidade do filho de Sabrina é colocada em dúvida. E o próprio tio de Daiane que comete abuso sexual exerce o preconceito tratando de tentar proibir sua amizade com Jéssica por ouvir dizer que ela faz programa. Sabrina em dado momento do filme reclama da sogra de Jéssica “essa crente tá é com falta de macho”, tampouco estão elas mesmas livres do próprio preconceito que as oprime.

O filme termina como começou, Jéssica passeia de bicicleta e assiste a

outro ensaio do grupo de *hip hop*, agora cada uma das três tem um novo emprego e Sabrina tem um filho ou “alguma família”, o final, assim como toda estética da obra, é bastante melodramático e também propõe um ciclo, como em *Baixio*, mas aqui com algumas pequenas mudanças se vai avançando, não é que tudo esteja por repetir 500 anos da história da exploração.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes representam aqui dois distintos olhares com relação às origens e rumos da prostituição na vida de suas personagens e por paralelismo da prostituição como um todo. A partir de modelos de produção e estéticas totalmente distintos, os filmes propõem suas reflexões acerca da sexualidade feminina, do papel da mulher na sociedade e de suas possibilidades de mudança de perspectiva. Assim terminam por revelar mais de um imaginário possível da relação da mulher prostituta com o seu entorno.

Em *Baixio das Bestas* as mulheres são dominadas pelos homens – e todas direta ou indiretamente ligadas à prostituição –, vivem para eles e não têm histórias próprias para além da servidão sexual aos prazeres masculinos. Sendo virgens ou prostitutas, estão fadadas a servi-los. Estas mulheres não têm voz alguma no filme, não reclamam do papel que exercem, estão condenadas a uma cultura patriarcal que sobreviveu à chegada e o fim dos engenhos, e que não apresenta nenhum sinal de que será superada, apesar de fazer parte de um mundo decadente onde, aos poucos, se deterioram todas as instituições, como a Igreja, o cinema e a família. Auxiliadora, a personagem principal quase não tem falas, nos é apresentado o ponto de vista dos homens que a contemplam, mas nunca a câmera se posiciona do seu lado e apresenta o rosto destes homens, nunca chegamos a saber sequer o ela pensa ou sente. Seu mundo é apresentado, ela não. Utilizando-se da moral cristã, o filme divide as mulheres em dois extremos, a santa, pura e virgem e a devassa e impura. De qualquer modo, ambas estão predestinadas aos males de uma humanidade impiedosa e cruel, à “podridão do mundo”. O filme termina com o reinício do ciclo: agora a que era virgem se torna puta e seguirá os mesmos passos das outras prostitutas da cidade e de sua mãe.

A versão de *Sonhos Roubados* é mais otimista. Apesar de sofrerem cotidianamente com a repressão masculina, as três personagens buscam uma na outra forças para encontrar saídas rumo a liberdade. A prostituição significa para elas um meio passageiro para alcançar a autonomia financeira – ou seja, é um trabalho – e de não dependerem de nenhum homem. Se por um lado as próprias condições físicas favorecem os homens, o que fica evidenciado com a possibilidade de estupro de um sexo sobre o outro, por outro o filme aponta a amizade, a solidariedade e o companheirismo entre as mulheres como forma de vencer a dominação masculina. É dada voz às personagens mulheres, mas também apresenta uma linha decrescente na narrativa em que todas as

três sofrem com a sociedade machista. No entanto, há a superação das meninas, através da amizade e do coletivo, deixando abertas as possibilidades de conquistas relativas à igualdade de gêneros, apontando a necessidade de união para isto.

No primeiro filme há a exploração sexual por parte de um familiar, Auxiliadora é obrigada a despir-se ante seu público, e naturalmente, como todos ciclos do filme, será uma prostituta, está predestinada a sê-lo, mesmo que a opinião e ação de seu avô sejam contraditórias e que ele espere que ela não se prostitua, mas no final o ciclo se confirma, ela se torna prostituta, sem surpresas. No segundo as personagens decidem se prostituir, é uma opção condicionada por serem menores de idade e que não haver muitas oportunidades legalmente aceitas para menores, de estudo incompleto e moradoras da periferia. Nota-se que estas meninas não são prostitutas “profissionais”, não trabalham todos os dias, não têm um “ponto” ou trabalham em uma casa especializada e, como parte das decisões de suas adolescências, estão optando pelo caminho a ser seguido, que pode persistir ou não, dando tempo para intervenções que rompam com este caminho, como de fato ocorre para duas delas até o final do filme.

Em um caso há o retrato da normalização de um ato, cumprindo-se de um papel cíclico, onde a mulher que perde a virgindade já não tem nenhum valor e lhe resta o denegrado caminho da prostituição, e não há nenhuma solução para romper com estes ciclos, pois estão enraizados em uma cultura secular e “arcaica”; no segundo há um apontamento às possibilidades de modificar estas realidades, através do Estado e suas novas normas e leis, em maior sintonia com o pensamento da Rede Nacional de Prostitutas, inclusive.

Ambos filmes apresentam pelo menos uma situação em que ao se expor à prostituição, sem ter o reconhecimento trabalhista e garantia mínima de seus direitos humanos, estas mulheres sofrem abusos. Em *Baixio*, Dora é estuprada, dentro da casa em que trabalha, sob o incentivo das próprias companheiras prostitutas, ao recursar-se a um cliente (Everardo). Esta cena deixa evidente outra diferença entre os filmes, aqui as mulheres não estão aliadas, competem entre si e se colocam ainda mais longe de ao menos uma ambição pela igualdade de gêneros. Ainda no mesmo filme há outra cena em que a falta de amparo judicial, ou regulamentação da atividade das “profissionais do sexo”, poderia intervir a favor destas mulheres: quando o mesmo violador Everardo, após Bela anunciar que o preço do serviço será alto, a estupra com um pedaço de pau. Depois de ambas cenas quem desaparece são as prostitutas e não os verdadeiros criminosos. Intencionalmente ou não, os filmes trazem essas duas formas de prostituição mais

vigentes: dentro de um prostíbulo ou de modo independente, nas ruas, e demonstram que de nenhuma das duas formas estão protegidos seus direitos trabalhistas ou humanos. Estupradas, violentadas e exploradas por suas próprias companheiras, ou familiares (e pela cafetina, que em troca sequer as protege), não há nenhuma lei que as ampare.

O mesmo ocorre, também duas vezes, em *Sonhos Roubados*. A primeira vez quando Daiane não recebe por um serviço, o cliente afirma que não combinaram que ele iria pagá-la. A segunda quando Jéssica se recusa a um trabalho e é estuprada por dois homens. Ainda que seja um filme no qual a presença de órgãos estatais como a polícia esteja presente, a realidade é que dificilmente duas menores de idade que se identificam como prostitutas teriam algum respaldo da lei nestas situações. Elas sequer procuram essas instituições. No *Baixio* as instituições inexistem, em *Sonhos Roubados* são ineficazes e burocráticas.

Estes filmes respondem às críticas feministas do cinema se considerarmos a busca pelo espaço das mulheres como locomotoras das histórias de ficções, e que estas narrativas estejam também a serviço dos interesses femininos. Ambos filmes representam um momento do cinema brasileiro de maior atenção a estas problemáticas. Mesmo que do ponto de vista masculino, o filme de Cláudio de Assis reflete a sociedade através dos papéis exercidos pelas mulheres em seu enredo, ou seja, apesar de algumas considerações a mulher ainda é tema central. Sandra Werneck traz o olhar e o protagonismo feminino, para expressar a realidade das mulheres como seres dominados e sujeitos à opressão masculina, mas já cientes do espaço a ser alcançado.

Ao não se reconhecer a prostituição como meio de trabalho legal, através do qual vivem centenas de milhares de mulheres (ou famílias) no país, se está negando o direito ao gênero feminino de decidir sobre si mesmo, marginalizando as mulheres que optam por um ou outro motivo por esta profissão. Se aprovado na íntegra o projeto de lei Gabriela Leite, os personagens Heitor, Everardo, Cícero e seus amigos, o tio Peri, a cafetina do Baixio e todos os homens que contratam as três menores de idade ao longo de *Sonhos Roubados* seriam criminosos e restaria à prostituição apenas a prestação direta de serviços, sem violação da identidade das personagens.

Não podemos cair mais uma vez na velha canção de Odair José, que considera o prostíbulo um lugar indigno e promete que “Vou tirar você deste lugar”. A letra da música é sobre um homem se apaixona por uma prostituta e quer se casar com ela. Claro, que se uma mulher resolve deixar o emprego de prostituta, ou não deixá-lo, e passar a viver com algum homem (cliente ou não) pelo qual se apaixona, não há

problema nenhum, mas enquanto o cinema, a música e a sociedade apenas acusarem a própria prostituição de ser o problema da prostituta, e honrar a um homem como a solução de “tirá-la deste lugar” estaremos fechando nossos olhos para perceber que todas as violências sofridas por essas mulheres na sociedade são advindas da mesma moral que diz que a mulher é de pertencimento de seu marido, que preza pela virgindade das mocinhas não casadas ou que afirma que quando uma mulher é violentada a culpa é dela, que todos os problemas que a prostituta sofre são inerentes à prostituição, ou à mulher que busca pela própria liberdade.

Os direitos negados às prostitutas estão diretamente ligados aos direitos negados a todas as mulheres, algumas vezes até mesmo pelo discurso feminista – de que a prostituta é a confirmação do corpo feminino como objeto de desejo sexual masculino e a sua redução a mero produto, o que não deixa de ser uma verdade. Muito além, a prostituição é de fato um trabalho não menos digno ou menos exploratório que outros trabalhos da contemporaneidade, e tem sido combatido desde as políticas sanitárias do século XVIII, porém nunca se extinguiu. De algum modo, pelo menos os direitos humanos mais básicos destas mulheres deveriam estar garantidos, separando a exploração sexual do trabalho da profissional do sexo.

Embora haja uma insistência em definir o cinema “feminino” dentro do cinema autoral, considerando o “olhar feminino” como uma forma pessoal de cada diretor ver o filme – o olhar masculino fica sendo o padrão –, o filme de Sandra Werneck pode facilmente ser enquadrado dentro do contexto de cinema comercial, sua estética é televisiva. Isto é bastante relevante para se pensar que o cinema feminino não é exclusivo de um público cinéfilo, ou seja, a proposta de uma visão feminina dos fatos não diz respeito necessariamente a um cinema da “alta arte”. E é parte do processo de emancipação da mulher que o cinema entretenimento ou comercial também seja feminino e atinja um público heterogêneo, levando estas ideias a todos os demais gêneros.

Estamos em um momento do cinema nacional no qual a mulher, quando protagonista, é retratada a partir de sua opressão pelo machismo. À medida que forem desconstruídas as opressões de gênero na sociedade o cinema não precisará cumprir o papel de escancaramento da realidade, sendo livre para criar personagens femininas que vão além, e para descobrir os papéis negados às mulheres ao longo da história da ficção, como imaginado por Virginia Woolf.

A prostituta é uma mulher tão livre como as outras, mas sua imagem é escancaradamente retorcida, talvez o que assuste ao pensamento machista seja

justamente a igualdade de liberdade sexual que a figura da prostituta expressa, mas isto se considerarmos que ela seja aceita pela sociedade, enquanto isto é apenas uma “puta”. Assim um dos possíveis caminhos para refletir sobre a liberdade sexual da mulher é justamente a partir da reflexão destes papéis. Há que se discutir sobre o significado desta profissão, se ser uma prostituta é exercer a sua liberdade sexual, ou de que é sujeitar-se à opressão do próprio ser em função da comercialização do corpo, o mesmo lado erótico ao qual as mulheres foram muitas vezes reduzidas no cinema.

Quando em *Baixio das Bestas* nenhuma das mulheres abusadas revidam contra seus abusadores ou buscam qualquer tipo de justiça, ou em *Sonhos Roubados*, que elas só procuram a justiça para resolver o lado de suas vidas que não está ligado à prostituição – Jéssica não denuncia pelo estupro que sofre, nem sequer conversa com as amigas ou reage de qualquer maneira à esta situação – o que ocorre é a não discussão dos Direitos da Mulher no caso desta ser prostituta. Termina-se assim por cair perigosamente no discurso de “se não quer que te passe isto, não seja uma prostituta”.

No cumprimento de seus possíveis papéis políticos o cinema brasileiro há muito que evoluir quanto à representação das mulheres, a possibilidade de apresentá-la em determinados contextos coletivos, como o trio de Werneck é uma boa saída para não seguir havendo o julgamento moral e individual de uma personagem. A diversificação de personalidades e a busca coletiva pela dissolução da sociedade patriarcal de fato reflete algumas características dos movimentos feministas contemporâneos, a necessidade de união para combater as velhas raízes “bestiais” do patriarcado.

Podemos apontar que para a superação de certos imaginários ainda arraigados na cultura brasileira, os quais apontam o filme de Assis, e cujas consequências expõem Werneck, é preciso haver a superação das estigmatizações da mulher na sociedade, entre elas, a não vitimização das mulheres, sejam elas prostitutas ou não. Como a epígrafe de Gabriela Leite que introduz esta pesquisa “se você considera uma pessoa vítima é porque já estabeleceu uma relação de dominação com ela”. Às mulheres lhes sejam dadas as oportunidades de revidar e de ao menos falar “mais que sobre homens”.

Se os verdadeiros problemas não forem expostos nas pequenas e grandes telas, então estamos falando de uma produção audiovisual cujas intenções sociais estão difusas e não se podem afirmar claramente. Os avanços sociais dependem das exposições dos problemas de sua sociedade. Não proponho aqui um cinema panfletário dos direitos das mulheres, mas entre tantas ficções de prostituição é difícil

encontrar relatos tão sinceros como a biografia de Gabriela Leite, que aponta a polícia e alguns mandatários do mundo da prostituição como os maiores vilões no mundo da zona, denúncias que se refletem diretamente no projeto de lei de Jean Wyllys, ainda não aprovado. Também expressa, em seu livro, que há amizade, alegria e, por que não, inocência naquele mundo. Não há por que temê-lo, ou horrorizá-lo, vendendo a imagem dos crimes que o rondam como inerentes à prostituição.

Me guardo ao direito de algum último apontamento para futuros trabalhos, meus e de outros pesquisadores que por acaso me leiam. Ao longo do recorrido bibliográfico para dar aportes a este trabalho quase não pude encontrar estudos que relacionassem a imagem da mulher no cinema brasileiro ao cinema latino-americano, ou melhor, que insiram a filmografia brasileira na filmografia da região. Reservo-me ao direito de sugerir a inclusão de obras dos países vizinhos e acercar o entendimento do cinema brasileiro num panorama um pouco maior, podendo assim entender mais profundamente as origens destes papéis e imaginários que não se reduzem a imaginários locais, portanto devem ser pensados globalmente, incluindo ainda, o impacto das produções estado-unidense e europeias nos imaginários locais.

Aponta-se ainda por muitos temas interessantes a serem pesquisados, como a relação das prostitutas e dos cinemas da Boca do Lixo, não só como personagens, mas as possíveis relações entre os prostíbulos e as produtoras; carece-se urgente de extensas pesquisas com respeito às cineastas mulheres dos primeiros cinemas, que nem sequer costumam ser incluídas na filmografia obrigatória dos livros e cursos de cinema; também seria possível uma análise quantitativa com respeito às funções ocupadas pelas mulheres por trás das câmeras, entre outros vários.

ANEXOS

ANEXO A – FICHAS TÉCNICAS

BAIXIO DAS BESTAS

(Baixio das Bestas, Brasil, 2007)

Gênero: Drama .

Duração: 80 min/ Longa-metragem.

Cor: Colorido .

Direção: Cláudio Assis .

Direção de Arte : Renata Pinheiro .

Figurista : Joana Gatis .

Fotografia: Walter Carvalho.

Maquiagem : Marcos Freire .

Montagem: Karen Harley .

Roteiro: Hilton Lacerda.

Elenco

Caio Blat Cícero
 Conceição Camaroti Dona Margarida
 Marcélia Cartaxo Ceixa
 Hermilla Guedes Dora
 Matheus Nachtergaele ... Everardo
 Dira Paes Bela
 Fernando Teixeira (1)Seu Heitor
 Samuel Vieira Esdras
 Mariah Teixeira Auxiliadora
 João Ferreira (1) Mestre Mário

Produção: Cláudio Assis, João Vieira Jr e Walter Carvalho (produtor associado).

Distribuição: Imovision .

Produtoras: Parabólica Brasil, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Rec ,
 Produtores Associados Ltda.

SONHOS ROUBADOS

(Sonhos Roubados, Brasil, 2009)

Gênero: Drama .

Duração: 85 min/ Longa-metragem.

Cor: Colorido .

Direção: Sandra Werneck.

Direção de Arte : José Joaquim .

Figurista : Kika Lopes.

Fotografia: Walter Carvalho.

Maquiagem : Sidnei Oliveira .

Montagem: Mair Tavares .

Roteiro: Sandra Werneck.

Elenco

Ângelo Antônio Seu Germano

Amanda Diniz Daiane

Daniel Dantas Tio Peri

Guilherme Duarte .. Wesley

Kika Farias Sabrina

Lorena da Silva Tia Socorro

Nanda Costa Jéssica

Nelson Xavier Seu Horácio

Marieta Severo Dolores

M.V. Bill Ricardo

Silvio Guindane Anderson

Zeze Barbosa Dona Jandira

Produção: Sandra Werneck, Elisa Tolomelli (prod. executiva), Thais Mello (assistente) e Júlia Abreu (produtora associada).

Distribuição: Europa Filmes.

Produtoras: Cineluz. Estúdios Mega e Labocine.

BIBLIOGRAFIA

- AL-RIFAI, , Hammam. **La imagen de la prostituta entre la literatura y el cine:** dos novelas de Mahfuz vistas por el cine mexicano. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31691805>> . 2003. Data de acesso: 18 abr. 2015.
- ASSIS, Cláudio. '**O filme é forte, não violento**', diz Cláudio Assis sobre '**Baixio das Bestas**': depoimento.[10 de Maio de 2007] *Portal G1, São Paulo*. Entrevista concedida a Débora Miranda. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL34076-7086,00-O+FILME+E+FORTE+NAO+VIOLENTO+DIZ+CLAUDIO+ASSIS+SOBRE+BAIXIO+DA+S+BESTAS.html>. Data de acesso: 13 abr 2015.
- ASSIS, Cláudio. **Sei que peguei pesado:** depoimento. [2007b]. *Criativa*. Entrevista concedida a Gabriela Salomão. Disponível em: <<http://revistacriativa.globo.com/Criativa/0,19125,ETT1526411-5464,00.html>>. Data de acesso: 17 mai. 2015.
- ASSIS M. **Dom Casmurro**. (1899). In: Obras Completas de Machado de Assis, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994
- BLANCO, Jorge Ayala. Aventura del Cine Mexicano. Ayala Blanco, Jorge, **La aventura del cine mexicano**, México, UNAM, 1968. Capítulo: “La prostituta”.
- BORGES, Danielle dos Santos. **A retomada do cinema brasileiro:** uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona. 2007.
- CAVOUR, Renata Casemiro. **Mulheres de família:** papéis e identidades da prostituta no contexto familiar. 2011. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Departamento de Psicologia, Pontífice Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2011.
- COIMBRA, M. da S.; COUTINHO, E. de F.; **Do livro ao filme: uma trajetória de Iracema**. IPOTESI, Juiz de Fora, v.13, n.1, p.89 – 101, jan./jul. 2009.
- DONATO, Mário. **Presença de Anita**. 1948. Edições Autores Reunidos Ltda. Digitalizado e corrigido por J. Martins e Mary Baumann. Grupo Organizado de Leitura. Disponível em: < www.portaldetonando.com.br >. Acesso em: 28 mai. 2015.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992.
- GOUVEIA, M. A. L. de. **A construção do protagonismo feminino no cinema pernambucano na contemporaneidade:** Uma análise sobre o Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

- GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: a representação da mulher no cinema**. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.8, n. 15, jan./jun. 2009.
- LEVIS, Leonardo. Crítica cinematográfica “Baixio das Bestas”. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/86/critbaixiodasbestas.htm>, consultado em 17 de junho de 2015. 2006.
- LEITE, Gabriela. **Filha, mãe, avó e puta**. Editora Objetiva Ltda. Rio de Janeiro, 2008.
- LIMA, Sumaya Machado. **Lugar de mulher é no cinema... uma reflexão sobre a retomada no Brasil**. In: Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. 2010.
- LOUZEIRO, JOSÉ. **Pixote - Infância dos Mortos** (1977). Editora Ediouro, 1998.
- MULVEY, Laura. (1973) **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org). A Experiência do Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p.437-453.
- NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. Editora 34, 2002.
- SELEM, Maria Célia Orlato. **A crítica feminista de fronteira em “Que tan lejos”, “Entre nós” e “Sonhos Roubados”**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: São Paulo, julho 2011.
- SOLA-MORALES, Salomé. **Imaginarios sociales, procesos de identificación y comunicación mediática**. 2014.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo, um balanço crítico da retomada**. Estação Liberdade, 2003.
- PENA FILHO, Carlos. **O regresso de quem, estando no mundo, volta ao sertão**. (1959) In: Livro Geral. Recife, Editora Linceu. 1999.
- PEREIRA DA FÉ, Nilton. Sentidos da prostituição no cinema brasileiro contemporâneo e na historiografia: as permanências e as mudanças na figura da prostituta dentro do espaço urbano e cinematográfico (Marcos Balbini 2010 – Bruna Surfistinha) In: História e Diversidade Cultural, III, 2012, Jataí. Anais Do III Congresso Internacional De História Da UFG.
- PÉCORA, Luísa. **Retomada amplia espaço, mas mulheres ainda são minoria no cinema brasileiro**. Último Segundo – IG. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-08-14/retomada-amplia-espaco-mas-mulheres-ainda-sao-minoria-no-cinema-brasileiro.html>.> Data de acesso: 20 jun. 2015.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Edição integral. São Paulo, Brasil. Círculo do Livro. 1928.
- BRASILIA. Congresso Nacional. **Projeto de Lei Gabriela Leite PL 4.211/2012**.

Regulamenta a atividade dos profissionais do sexo. <Disponível em:
http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1012829>
Data de acesso: 21 abr. 2015.

PRESS-RELEASE. **Sonhos Roubados**. Um Filme de Sandra Werneck. Disponível em:
<<http://www.cineluz.com.br/sonhosroubados/>>. 2009. Data de acesso: 15 jun. 2015.

FILMOGRAFIA

- ANJOS DO SOL. Direção de Rudi Lagemann. Rio de Janeiro. 2006. (91 min.) Son. Color.
- BAIXIO DAS BESTAS. Direção de Cláudio de Assis. Pernambuco. 2006. (80 min.) Son., Color.
- BRUNA SURFISTINHA. Direção de Marcos Baldini, 2011. (109 min.) Son. Color.
- CAPITU. Direção de Paulo César Saraceni, 1968. (105 min.) Son. Color.
- CARLOTA JOAQUINA – Princesa do Brasil. Direção de Carla Camurati, 1995. (100 min.) Son. Color.
- CIDADE BAIXA. Direção de Sérgio Machado, 2005. (100 min.) Son. Color.
- DESERTO FELIZ. Direção de Paulo Caldas, 2007. (92 min.) Son. Color.
- DOM. Direção de Moacyr Goés. 2003. (91 min.) Son. Color.
- GABRIELA, CRAVO E CANELA. Direção de Bruno Barreto, 1983. (102 min.) Son. Color.
- GANGA BRUTA. Direção: Humberto Mauro, 1933. (82 min.) Preto e Branco.
- IRACEMA: UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. 1975. (91 min.) Son. Color.
- LA MUJER DEL PUERTO. Direção de Arcady Boytler, 1933. (76 min.) Son. Preto e Branco.
- MENINAS. Direção de Sandra Werneck. 2006. (71 min.) Son. Color.
- NOITE VAZIA. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo. 1964. (93 min.) Son. Preto e Branco.
- O CÉU DE SUELY . Direção: Karim Aïnouz. Iguatu. 2006. (90 min.). Son. Color.
- PIXOTE – A LEI DO MAIS FRACO. Direção de Héctor Babenco. 1981. (128 min.) Son. Color.
- PRESENÇA DE ANITA. Direção: Ruggero Jacobbi. 1951. (88 min.) Son. Color.
- SANTA. Direção de Antonio Moreno. 1931. (81 min.) Son. Preto e Branco.

SONHOS ROUBADOS. Direção: Sandra Werneck, Rio de Janeiro. 2011. (85 min.) Son. Color.

TIETA DO AGRESTE. Direção de Cacá Diegues. 1996. (115 min.) Son. Color.