

Uma zona toda sua: memórias prostibulares no cinema documental¹

A red light zone of one's one: brothel memories in documentary cinema

Juliana Gusman²

Resumo: *Este artigo mapeia um conjunto de documentários brasileiros contemporâneos que, partindo de um lastro deixado pelo cinema feminista dos anos 1970-1980, buscam ressignificar tradicionais zonas de prostituição. Contra regimes discursivos estigmatizantes, estes filmes valorizam as sociabilidades e a cultura das zonas, assim como denunciam as consequências de iniciativas de invasão ou desapropriação desses territórios, que se alastraram ao longo do tempo. Trata-se, ainda, de documentários que confiam na eloquência persuasiva das mulheres que encenam, de maneiras diversas, perseveranças e oposições diante da câmera. Analisaremos, com destaque, o curta República do Manguê (2020), um filme singular na sua lida com materiais de arquivo, evocando a politicidade da memória e da história prostibular em nosso país.*

Palavras-Chave: *Documentário brasileiro. Trabalho sexual. Imagens de arquivo.*

Abstract: *This article maps a set of contemporary Brazilian documentaries that, based on a foundation left by feminist cinema from the 1970s and 1980s, seek to give new meaning to traditional red light zones in Brazil. Against stigmatizing discursive regimes, these films value their sociability and culture, as well as denouncing the consequences of initiatives to invade or expropriate these territories, which have spread over time. These documentaries also rely on the eloquent and persuasive quality of women who stage, in different ways, perseverance and opposition in front of the camera. We will analyze, with emphasis, República do Manguê (2020), a unique film in its dealing with archival materials, evoking the politicity of memory and prostitution history in our country.*

Keywords: *Brazilian documentary. Sex work. Archive images.*

1. Alianças insólitas e as putas de cinema

Manguê (1979), de Célia Resende, foi um dos primeiros documentários brasileiros a se imiscuir em uma zona de prostituição. O filme teve como ponto de partida os abusos das autoridades municipais do Rio de Janeiro: à época da realização do filme, a prefeitura pretendia extinguir a antiga Vila Mimosa, na Zona do Manguê, localizada às margens da avenida

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual no 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Universidade de São Paulo, doutora, julianamrgusman@gmail.com.

Presidente Vargas, onde hoje funcionam o Teleporto e dois centros administrativos do município, não por acaso apelidados de Piranhão e Cafetão – há faíscas de outrora que não se pode apagar. As mulheres que lá trabalhavam, escutadas em *off*, defendem sua permanência no local e até mesmo a necessidade de investimentos públicos da região, pois consideram o meretrício uma atividade essencial.

Centrado em depoimentos, o documentário favorece enunciações altivas: uma das personagens afirma que a prostituição foi uma escolha consciente e que não havia nada pior do que servir madames. As chamadas virtudes das donas do lar são ridicularizadas: casar por interesse não é tão diferente do que foder por dinheiro. Se os pormenores dos programas sempre atiçaram a curiosidade de realizares e realizadoras interessados na excentricidade dos cenários prostibulares (GUSMAN, 2024a), aqui eles não emergem para aplacá-la: as garotas exaltam o total controle que exercem em suas práticas laborais e expõem a fragilidade de seus clientes, afrontando ilusões viris.

Este filme precursor anunciou um interesse crescente de um chamado “cinema de mulheres” (VEIGA, 2019), surgido nos anos 1970, nas interseções entre sexualidade e trabalho. Não apenas no Brasil, “alianças insólitas” (GALINDO, 2021) começaram a ser firmadas entre realizadoras feministas e trabalhadoras sexuais, acareações até então largamente censuradas por atritos históricos.

Em outros artigos (GUSMAN, 2024b; 2023), detalhamos os processos de “estigmatização da puta” (GRANT, 2021), uma poderosa ferramenta discursiva que serviu à consolidação de uma feminilidade estratégica à ordem capitalista, colonial e patriarcal que começou a se impor a partir do século XVI (FEDERICI, 2017), contaminando, inclusive, os próprios movimentos de oposição a essa mesma ordem. A figura da puta ajudou a forjar donas de casa resignadas diante de suas próprias explorações, obediências cada vez mais necessárias a um sistema econômico que dependia da desvalorização do trabalho de reprodução social – das atividades de cuidado que garantem a continuidade da vida cotidiana – e de uma estrutura familiar robusta para se viabilizar (FEDERICI, 2017). Abjeta e monstruosa (CREED, 2007), a prostituta deveria encarnar o avesso obsceno das nossas falsas normalidades.

Tal depreciação – tão simbólica quanto material –, que atingiu seu ápice no século XIX com os estereótipos literários e dramáticos da prostituta doente alegadamente afetada pela sífilis, a “peste moderna” (BRAGANÇA; VIDAL, 2009), foi absorvida pela então emergente retórica feminista. Desde suas primeiras manifestações, também no século XIX, os feminismos

assumiram uma perspectiva abolicionista, que, distanciada de uma aparente “tolerância” prevalecente até então, aspirava a extinguir a prostituição, por definição violenta, a qualquer custo (BRAGANÇA; VIDAL, 2008). De acordo com Nickie Roberts (1998), não havia uma preocupação sobre o que aconteceria com as meretrizes das classes populares caso uma das suas poucas fontes de renda fosse eliminada. E nada de dialogar para propor soluções: as prostitutas eram percebidas como vítimas alienadas, incapazes de formular qualquer tipo de resistência. As feministas de classe média, embebidas de uma moral cristã e purificadora – aliando-se, inclusive, com agentes religiosos (BRAGANÇA; VIDAL, 2009) –, não hesitavam em negar qualquer tipo de solidariedade quando seus objetos de salvação recusavam esse papel.

Ao longo do século XX, as prostitutas permaneceram circunscritas à obscenidade, seja pela coerção estatal e burocrática, pela ação de movimentos de mulheres, ou pelas representações cinematográficas que, herdeiras da literatura e do teatro Oitocentista, começaram a forjar os seus próprios contos cautelares (CAMPBELL, 2006). E não foram poucos os cineastas incitados a dançar com a quimera da prostituição. Como uma tecnologia de gênero (DE LAURETIS, 2019) que produz, de forma bastante concreta, aquilo que seus discursos anunciam performativamente (BUTLER, 2016), o cinema adensou uma ordem social putafóbica (VERGÈS, 2021), na qual a remuneração de uma das dimensões do trabalho reprodutivo – o sexo – passou a ser, até mesmo, criminalizada.

Porém, a partir dos anos 1970, com o despertar de uma segunda onda feminista, do Norte ao Sul Global, empenhada em dismantellar imaginários de domesticação, e com o surgimento contemporâneo de um putativismo combativo – que teria como marco inaugural uma inesperada ocupação da Igreja de St. Nizier, em Lyon, França, tomada por mais de 200 trabalhadoras sexuais em junho de 1975 – mulheres persistentemente apartadas entre si começaram a se articular. As primeiras câmeras de vídeo se tornaram instrumentos de mediação importantes entre uma classe média branca e progressista que almejava destruir “o anjo do lar” (WOOLF, 2014) e o proletariado sexual que poderia, quem sabe, ajudá-la a provocar tais implosões.

Na França, os registros militantes de Carole Roussopoulos conseguiram documentar, em detalhes, o despertar do putativismo a nível global com *Les prostituées de Lyon parlent* (1975). Já em *Kate Millet fala com feministas sobre prostituição* (1975), do grupo VIDEA³, a

³ Filme assinado por Catherine Lahourcade, Anne-Marie Faure-Fraisse e Syn Guérin.

pensadora estadunidense debate questões ligadas ao trabalho sexual com duas importantes feministas francesas – Monique Wittig e Christine Delphy – também tendo como pano de fundo a ocupação da Igreja de St. Nizier. Em um contexto latino-americano expandido, destacaram-se filmes como *Un sueño como de colores* (1973), de Valeria Sarmiento, que traduz a irreverência das *strippers* de um dos clubes noturnos mais renomados do Chile; *Casa Particular* (1990), de Gloria Camiruaga, que apresenta as condições de vida de trabalhadoras transgêneras, “Las Yeguas del Apocalipsis”, no pós-ditadura chilena; *Luna de Almendra* (1990), de Rosamaría Álvarez Gil, um recorte biográfico da vida uma jovem corista dos cafés-teatros de Miraflores, no Peru; além de produções do coletivo mexicano *Cine Mujer*, como *No es por gusto* (1981), que aciona elementos ficcionalizantes para elucidar caminhos e escolhas que cercam a prostituição.

No Brasil, Helena Solberg (*Simplesmente Jenny*, 1977); Sandra Werneck (*Ritos de Passagem*, 1979; e *Damas da noite*, 1987); a já mencionada Célia Resende (*Mangue*, 1979); Cida Aida, Inês Castilho (*Mulheres da Boca*, 1981), Jacira Melo (*Beijo na Boca*, 1987; e *Meninas*, 1989); e Eunice Gutman (*Amores de rua*, 1994) foram algumas das primeiras cineastas que se debruçaram sobre áridos certames do meretrício – principalmente durante a ditadura militar (1964-1985), grupos aparentemente antagônicos estreitaram aproximações contra repressões mais imediatas. Em outra publicação (GUSMAN, 2024b), analisamos suas elaborações estéticas, formais e políticas, que permitiram, mesmo com certas limitações, o aparecimento mulheres capazes de contribuir com nossa ampla autonomia e transformação, apesar de insistentes e injustas vilanizações. Essas coalizões começariam a rarear justamente no período de redemocratização, tanto pela perda de um duro elo aglutinador, como pelo fortalecimento de outras vertentes de explicação do fenômeno da prostituição, não tão alinhadas às proposições do putativismo.

Contudo, em nossa pesquisa de doutoramento (GUSMAN, 2024a), identificamos que, nos últimos anos – também marcados, para o bem e para o mal, por uma profunda politização da sociedade brasileira – tais laços parecem ter sido restaurados. A partir de 2010, notou-se a constituição de pelo menos três tendências de representação da prostituição no documentário nacional que tentam se contrapor aos regimes discursivos estigmatizantes precedentes.

Num primeiro nicho, circunscrevemos estudos de personagens que retratam lideranças do putativismo a partir de uma chave melodramática humanizadora (BALTAR, 2019) que azeita, via comoção, pactos de identificação entre personagens e espectadoras – como os filmes

Um beijo para Gabriela (Laura Murray, 2013) e *Indianara* (Aude Chevalier-Beaumel e Marcelo Barbosa, 2019), que têm como centro, respectivamente, Gabriela Leite, uma das matriarcas do movimento, e Indianarae Siqueira, uma de suas mais destacadas herdeiras. Já em um segundo agrupamento, reunimos filmes realizados pelas próprias profissionais do sexo – como *Filhos da Puta* (Coletivo Rebu, 2019) e *Prostituição e intersseccionalidade: retrato das vozes da Guaicurus* (Aprosmig, 2021) – que manejam de forma singular dispositivos bastante explorados em nossas práticas documentais: o depoimento e a entrevista.

Por fim, um terceiro conjunto de obras – o mais profícuo e diverso entre eles – recorre à restituição memorialística e à uma qualidade performática os corpos em cena, reveladora de outros usos dos espaços prostibulares, para defendê-los contra persistentes ameaças higienistas. Retomando um gesto iniciado por Célia Resende em 1979, estes filmes, sobre os quais iremos nos deter, reclamam a legitimidade e a cultura das zonas.

2. Da vida rubra de bordel

As zonas de prostituição foram e são forjadas pela confluência de vetores sociais quase incompatíveis: por um lado, a ação da força repressiva do Estado, encarnada na polícia, demarcou, em diferentes contextos históricos, os espaços que deveriam ser ocupados por mulheres estigmatizadas. A restrição da livre circulação das prostitutas facilitaria seu controle e vigilância; por outro, as trabalhadoras sexuais também se apropriaram desses novos cercamentos. Como sugerem Ivan Ignácio Pimentel e Ana Carolina Santos Barbosa (2020), as zonas possibilitaram – além da conquista da independência financeira – a constituição de identidades e afinidades coletivas. Nesses espaços próprios, as prostitutas instituem relações de cumplicidade, formas de expressão e comunicação, assim como estratégias de sobrevivência comuns baseadas, tal qual descreve Federici (2023), em iniciativas de cooperação mútua.

Entretanto, “esses esforços criam um contrapoder que as autoridades não podem ignorar” (FEDERICI, 2022, p. 217). Assim, para além da “batalha” nos programas, as profissionais do sexo são obrigadas a alistar-se em outras guerras: contra a gentrificação e propostas higienistas de “revitalização urbana” – termo usado para mascarar métodos de segregação –, que almejam, acima de tudo, tornar determinados limites das cidades mais lucrativos, as prostitutas precisam defender territórios conquistados a duras penas. Equipamentos culturais e turísticos sofisticados, envernizados com poderosas campanhas de *marketing*, vêm destruindo a cultura das ruas, considerada, como as putas, “suja”, “perigosa”

e “inadequada” (CAVALCANTI et al., 2021). Esses conflitos inspiraram parte da nossa cinematografia contemporânea, que segue (conscientemente ou não) o lastro deixado pelo cinema feminista dos anos 1970 para participar, como pode, dessas lutas.

Em 2010, a realizadora Ana Paula Nogueira, cuja produção tem priorizado pautas de gênero e sexualidade, decidiu registrar uma derrota. Monumento neoclássico da boemia carioca, o Hotel Paris, construído no início do século XX no coração da Praça Tiradentes, na cidade do Rio de Janeiro, havia sido vendido para um grupo hoteleiro que pretendia transformá-lo em um cinco estrelas de luxo, a reboque dos novos investidores emergentes. Estruturado em depoimentos, *As últimas putas de Paris* (2011) reúne os testemunhos das profissionais do sexo um dia antes do encerramento das suas atividades no local. A despedida se torna ainda mais melancólica ao constatarmos, com o distanciamento de quinze anos da realização do filme, que o projeto de intervenção no Hotel Paris nunca saiu do papel. O imóvel é um dos mais de 500 em atual estado de “ruína” no centro do Rio de Janeiro.

Partindo de um mote similar, mas acionando uma linguagem audiovisual francamente distinta, a artista baiana Virgínia de Medeiros problematizaria, alguns anos mais tarde, outra área do Rio refém de apagamentos. A Praça Mauá, na Zona Portuária, desenvolveu uma pulsante economia sexual a partir da encampação do Porto, em 1934. Contudo, assim como o Hotel Paris, a praça foi alvo de uma proposta de revitalização, nesse caso, exitosa – pelo menos para o poder público. O projeto Porto Maravilha, concluído em 2015, asfixiou as atividades informais que distinguiram o cotidiano da região (Medeiros, 2015). Até o nome do museu⁴ que representa o marco dessas operações aventa que se pode asfaltar a terra fértil do passado

Medeiros, que consistentemente procura, com seu trabalho, “desconstruir representações excludentes de certos grupos sociais” (CAVALCANTI et al., 2021, p. 100), já havia se aproximado do universo da prostituição e das práticas sexuais não hegemônicas em obras expositivas como *Studio Butterfly* (2006-2013) e *Jardim das torturas* (2012-2014). *Cais do Corpo*, vídeo de 2015 criado, inicialmente, para ser projetado no antigo e imponente edifício A Noite, é uma experimentação documental que, assim como *As últimas putas de Paris*, recupera vestígios de dinâmicas sociais prestes a ser solapadas, no calor da derrocada. Como parte do projeto *Visualismo, Arte, Tecnologia e Cidade*, que convidou vinte artistas brasileiros

⁴ O Museu do Amanhã, inaugurado em 17 de dezembro de 2015, tem como propósito unir a arte e a ciência para propor reflexões sobre mudanças climáticas, a degradação ambiental e o colapso social e foi apresentado como ícone da reurbanização da zona portuária. Apesar dos propósitos nobres, pouco se discutiu sobre os impactos de sua construção na vida e no trabalho das pessoas que frequentavam a Praça Mauá para sobreviver.

a pensar sobre as então iminentes intervenções na Praça Mauá, Medeiros frequentou por um mês a Boate Flórida, a última sobrevivente às ingerências urbanísticas, denunciando os impactos do Porto Maravilha para as garotas de programa que seriam, de uma maneira ou de outra, expulsas de lá. No vídeo, a dança erótica enuncia tanta renitência quanto a fala em *off*, que descreve e lamuria perdas – sobretudo ao sopesarmos que a dança, como defende Federici (2023), consegue engrandecer a linguagem do corpo. Na obra de Medeiros, ela não é apenas sedutora, mas agremiadora, convidando-nos à conexão com essas mulheres e com aquele espaço, do qual não saímos ilesas.

Já *República do Mangue*, filme de Mateus Sanches, Julia Chacur e Priscila Serejo realizado em uma oficina de criação do festival Lanterna Mágica em 2020, investiga, como o título sugere, a mesma paisagem do filme pioneiro de Célia Resende, mas recupera acontecimentos com um hiato temporal de quase sete décadas. O curta não participa ativamente dos embates territoriais do seu tempo, na esperança de provocar algum tipo de justiça imediata, como *As últimas putas de Paris* e *Cais do Corpo*; aqui, se não é mais possível modificar aniquilamentos materiais em curso, tenta-se, ao menos, esboçar uma espécie de reparação histórica.

República do Mangue maneja um vasto acervo de imagens de arquivo que, friccionadas pelo exercício da montagem, conseguem reconstituir aspectos do “regime representativo” (como diz um dos *letterings* iniciais) que se estabeleceu na região entre 1954 e 1974 – introduzindo, portanto, um recorte temporal anterior às filmagens de Resende, do final dos anos 1970. O documentário de Sanches, Chacur e Serejo talvez nos permita acessar algumas das figurações audiovisuais mais antigas da prostituição no Brasil, já sugestivas de uma zona em hostilidade intermitente. Mesmo em uma maré de suposta “paz”, sem imposições de deslocamentos forçados, realizadoras e realizador apontam para outros desafios que estavam postos.

As imagens descobertas pelo filme deslindam violações igualmente persistentes, sobretudo por parte da polícia e da imprensa sensacionalista da época, que, na verdade, é a responsável por grande parte desse material arquivístico. Entretanto, o voyeurismo reproduzido por câmeras de reportagem, sempre alinhadas ao olhar dos homens (clientes, policiais e, claro, jornalistas), é abalado pela forma como as prostitutas lidam, em cena, com a presença do aparato – algo que será ressaltado na edição. As mulheres conjuram uma *mise-en-scène* – uma atitude ou posicionamento cênicos carregados de sentidos (RAMOS, 2012) – inesperada e

provocativa, expressando, gestualmente, sua recusa a certos contratos de aparecimento midiático e a essa forma, não menos hostil, de invasão territorial.

Uma outra via de interpelação desses espaços prostibulares é colocada por filmes como *Olympias* (2013), de Bem Medeiros, e *Rua Guaicurus* (2019), de João Borges. Nas duas obras, não se defende a preservação das zonas ou de sua memória pelo contraste com a violência higienista – como fazem *As últimas putas de Paris*, *Cais do corpo* e, em sua proposta particular, *República do Manguê*; Medeiros e Borges, com seus usos específicos da linguagem documental, parecem querer valorizar a cultura de rua em terrenos que, pelo menos momentaneamente, conservam identidades com uma boa segurança – o que também não deixa de ser um gesto de proteção a sua integridade, jamais absoluta.

Olympias é um dos poucos filmes do nosso recorte que se ocupa das vivências de transmulheres e travestis na prostituição – além de ser o único dirigido por uma pessoa trans –, percorrendo as redondezas da Avenida Augusto Severo, no bairro Glória, também no Rio, a partir da ação mediadora do artista plástico Fernando Codeço, que frequenta a noite para desenhá-las utilizando uma técnica pouco convencional, em telas de espelho. A relação valorativa que Codeço estabelece com as meninas – mesmo que uma ou outra demonstre alguma impaciência, já que não há tempo de trabalho a perder – convalida as sociabilidades ali forjadas. As personagens são pagas para serem as modelos do artista, motivado, declaradamente, pelo seu encantamento e sua vontade de aproximação e diálogo. Remunera-se um outro tipo de desempenho: a representação da hiperfeminilidade, própria do meretrício, serve aqui como inspiração criativa. Nesse filme, esses corpos não vendem ficções de gênero em seus serviços sexuais, mas dispõem dos seus produtos em uma outra vazão do gozo.

Deslocando geografias, *Rua Guaicurus* firma o interesse cinematográfico em uma das primeiras casas da lendária Hilda Furacão, a garota do maiô dourado do romance de Roberto Drummond. A rua que batiza o filme, localizada no baixo-centro de Belo Horizonte, abriga mais de 25 hotéis, mil quartos e uma estrutura comercial quase inteiramente voltada para o mercado do sexo. Mesmo assim, a região é sempre assombrada com projetos de revitalização obscuros da prefeitura.

Não obstante, essas empreitadas sofrem objeções contundentes, como o movimento Distrito Guaicurus, criado por Flávio Dornas, dono do Hotel Magnífico, em 2017, empenhado em resguardar uma tradição de quase noventa anos. O próprio Magnífico – que faz as vezes de museu com exposições de textos e fotos de Hilda Furacão e Cintura Fina, outro ícone da noite

belo-horizontina – é uma herança familiar: o “sobe e desce” fundado pela bisavó de Dornas nos anos 1940 tem sido gerenciado de geração em geração. O Distrito Guaicurus pretende enaltecer esse e outros marcos da região, estimulando, ainda, uma revitalização que genuinamente responda às expectativas das pessoas que frequentam a zona. O desejo de Dornas é reaproximar a prostituição de um meio do qual ela historicamente fez parte: do mundo do entretenimento, das artes, dos teatros e, até mesmo, do cinema⁵.

Há, ainda, uma articulação entre diversos atores da zona engajados na criação do Museu do Sexo das Putas, um projeto surgido em 2016 por iniciativa da Associação de Prostitutas de Minas Gerais (Aprosmig). A ideia é que o museu tenha sede fixa em um casarão da década de 1920, onde ficava a antiga casa de massagens de Florinda, abandonado há mais de 30 anos e recentemente tombado pela prefeitura. O conselho municipal aprovou o projeto de reforma – não sem o protesto e alarde de deputados conservadores (FONSECA, 2019) –, mas não ofereceu qualquer investimento para sua realização. A Aprosmig e outros coletivos de trabalhadoras sexuais ainda estão tentando angariar recursos. Por ora, o Museu mantém-se vivo como um projeto itinerante, fomentando atividades artísticas e culturais em diferentes pontos da cidade (AMBRÓSIO, 2023).

Uma dessas iniciativas foi o projeto fotográfico de João Borges, que firmou parceria com a Aprosmig para realizar uma residência artística nos hotéis da Guaicurus, experiência que serviu de alavanca para um projeto de mais fôlego, o seu longa-metragem, filmado nos hotéis Magnífico, de Dornas, e Stylo. Com poucos equipamentos e uma modestíssima verba de R\$90 mil, o diretor pretendia matizar o dia a dia da zona, porém, teve que contornar alguns obstáculos. Primeiro, nem as prostitutas, nem seus clientes, permitiriam ser filmados tão abertamente. Foi preciso nutrir confianças. Borges passou a frequentar os bares no entorno. Também pagava por programas sexuais para entrevistar as profissionais do sexo; a cada encontro de 20 minutos, um roteiro ficcionalizado ia, de pouco em pouco, tomando forma. Aproximou-se, no processo, de Elizabeth dos Santos e Shirley Santos Dias, que aceitaram tornar-se personagens do filme. A atriz Ariadina Paulino completaria a tríade, dando vida a uma novata do ramo.

⁵ Com 1,2 mil lugares, o Cine Art Palácio, localizado à rua Curitiba 601, era o lugar do cineclubismo em Belo Horizonte, onde se reunia o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais. O cinema foi fechado em janeiro de 1992. Hoje, no local, funciona uma loja de eletrodomésticos.

O trunfo deste filme híbrido, que transita entre o documentário e a ficção, é precisamente o embaralhamento explícito entre as várias camadas performáticas que de fato fazem parte do trabalho prostitutivo. O longa de Borges consegue restaurar a já citada relação histórica da prostituição com os artifícios da teatralidade, um gesto nada trivial ao se filmar um território que tem postulado essa herança e reclamado a legitimidade de sua cultura como tática de sobrevivência e permanência. *Rua Guaicurus* não embarca, diretamente, numa contra-historiografia da zona, mas seus planos finais – os únicos que expandem nosso campo de visão – parecem querer invocar fantasmas. A despeito de sua qualidade intimista e da sua necessária preocupação com a matéria humana, o documentário de Borges também acena, no desfecho, para a relevância daquilo que concretamente sustenta histórias e culturas e permanece, mesmo aos tropeços, com o passar dos tempos⁶.

Entre sublimar, como tática de combate, as sociabilidades e a cultura das zonas e denunciar as consequências nefastas de empreitadas violentas de invasão ou desapropriação, esses documentários confiam na qualidade eloquente e persuasiva das mulheres que encenam, de maneiras diversas, perseveranças e oposições diante da câmera. Os puteiros são apresentados como patrimônios das cidades, dos quais práticas culturais e de resistência podem emergir, do sexo e além dele – algo que o processo de abjeção e exclusão da prostituição no Brasil não nos permite perceber (CAVALCANTI et al., 2021). A defesa dos direitos das prostitutas passa, também, pela defesa discursiva e simbólica das zonas, e essa parcela do cinema brasileiro contemporâneo parece assumir sua vocação memorialística e redentora (GERVAISEAU, 2011) e estar atenta a essa condição.

Optamos, neste artigo, por nos dedicar a uma análise mais minuciada de *República do Mangue*⁷, que, diferente dos demais, não tenta reescrever, do olho do furacão, a história individual e geográfica do trabalho sexual: ele nos atrai por ser o único filme deste *corpus* a

⁶ Há um outro longa-metragem sobre a rua em vias de desenvolvimento. O projeto *Sobe Desce* está em fase de finalização de roteiro, assinado por Jéssica Lauriano e Camila Trindade, com consultoria de André Novais. O filme tem como base a dramaturgia de um espetáculo teatral realizado entre 2016 e 2017, inspirado nas vivências nos ambientes dos hotéis da região e no contato com as profissionais do sexo. Além deste filme, outros dois curtas-metragens também estão em processo de produção e finalização: *Eu Nice*, de Flávio Dornas, e uma nova produção do Coletivo Rebu, que já assinou *Filhos da Puta* (2019), sobre os comércios da região.

⁷ *República do Mangue* recebeu o prêmio de melhor filme da Mostra Panorâmica do festival Visões Periféricas em 2022. Também integrou a programação do 16º CineOP, da 3ª Mostra Internacional de Cinema e Arquitetura, do 12º Festival REC, organizado pela Facultad de Artes da Universidad Nacional de La Plata, e do DOBRA VII - Festival Int'l de Cinema Experimental, organizado pelo Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio, em 2021. Em 2024, integrou a 2ª Mostra Mulheres Mágicas: reinvenções da bruxa no cinema, nos CCBs do Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo e Brasília.

arremessar-se em uma releitura dialética de materiais arquivo, reinterpretando as lacunas deixadas pelas imagens que restam e percebendo a ousadia de uma *mise-en-scène* insubordinada que, tal qual insinuou Sylvie Lindeperg (COMOLLI; LINDEPERG, 2010), pode voltar-se contra aquele que as gravou. *República do Manguê* nos instiga, ainda, a recobrar outra provocação da teórica francesa: em que momento, e de que maneira, as imagens produzidas pelas urgências do contemporâneo – nesse caso, as imagens de *As últimas putas de Paris*, *Cais do Corpo*, *Olympias* e *Rua Guaicurus* – se tornarão, também, arquivos, memórias casmurras da zona?

3. Os arquivos desobedientes do covil das marafonas

Quando Célia Resende denunciou, nos anos 1970, as truculências que afetavam as garotas de programa na antiga Vila Mimosa, a realizadora assumiu, com *Manguê*, sua verve militante. Como propõe Thomas Waugh (1984), Resende expressou, filmicamente, suas ambições intervencionistas: ela não almejava um simples relato da realidade, mas algum nível de interposição em favor das putas. Anos depois, Julia Chacur, Mateus Sanches e Priscila Serejo lidariam, de uma maneira ou de outra, com a frustração desse ímpeto, uma vez que a Vila Mimosa original foi efetivamente extinta. Não há nada a combater, senão o esquecimento.

República do Manguê enverga, assim, uma série de documentos e imagens de arquivo para restaurar os imaginários da zona. O curta se inscreve em uma contundente tendência cinematográfica que ganhou fôlego, em um escopo mais amplo, a partir dos anos 1980 – de acordo com Henri Gervaiseau (2001), por causa da emergência de uma “cultura da memória” nas sociedades ocidentais, abaladas pela experiência do Holocausto – e, no cenário nacional, a partir dos anos 2000. Segundo Patrícia Machado (2018), com a explosão da produção documental no início do século, uma parcela considerável de filmes adotou como recurso a retomada daquilo que a autora chama de “imagens pré-existentes”: materiais variados em formato e estirpe, que vão desde registros caseiros e familiares, a gravações publicitárias e ativistas, passando por antigos cinejornais e programas de TV até os vídeos criados, mais recentemente, para as redes sociais. São os arquivos audiovisuais que Jean Louis Comolli (2017) provocativamente chamou de “lixo do mundo espetacular”. Menos do que sugerir o abandono desse acervo, Comolli nos convida a pensar formas de reciclá-lo e a estabelecer novos modos de relacionamento com aquilo que conseguimos extrair do excesso. No caso de *República do Manguê*, diretoras e diretor optaram por esmiuçar gravações em película,

fotografias e excertos de jornais que se voltaram para a principal zona do baixo-meretrício carioca entre os anos 1950 e 1970⁸.

Evidentemente, o documentário não consiste em uma simples ordenação desse conteúdo arquivístico, sobretudo ao considerarmos sua natureza e origem. Sylvie Lindeperg (2010) alerta que não se pode trabalhar com a recuperação de imagens sem interrogar o momento da tomada, sem questionar sua “história sensível” (LINDEPERG, 2013). Como pontua, em consonância, Sylvie Rollet (2014), o ato de filmar ou fotografar sempre implica um ponto de vista: devemos, pois, analisar uma imagem não como uma “simples superfície de inscrição”, mas como produto de intencionalidades que contagiam sua matéria e as nossas futuras percepções sobre o fato que a suscitou. Não basta inquirimos o resultado visível de um filme ou fotografia; é preciso considerar e perscrutar o seu “corpo a corpo com uma situação de tomada” (GERVAISEAU, 2012, p. 212). Para isso, devemos investigar, tal qual propõe Didi-Huberman (2020), sua fenomenologia, ou seja, seu “campo histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 55), sua “condição de existência” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 60) e seu valor testemunhal, aquilo que transfigura a imagem – que não é mero registro – em acontecimento.

Em *República do Mangue*, os enquadramentos iniciais confirmam filiações autorais: o balanço suave e estável da imagem, acrescido da sombra de um retrovisor que a invade no canto superior direito, implica que ela foi produzida de dentro de um carro em movimento. Um agente externo, não envolvido nas trocas prostitutivas, registra o fluxo contínuo de homens, insistentemente atiçados pelas mulheres debruçadas nas janelas das “casas de tolerância”, de uma distância supostamente “segura”. Podemos sedimentar que estamos diante de arquivos predominantemente jornalísticos alguns planos depois: o *raccord* entre uma fotografia e uma página de jornal, que a reproduz, sanciona procedências.

⁸ Os arquivos selecionados em *República do Mangue* são provenientes dos acervos do Arquivo Nacional, da Fundação Biblioteca Nacional e do Arquivo público do Estado de São Paulo.



FIGURAS 1 E 2: Um repórter filma as dinâmicas da Vila Mimosa de dentro de um carro (repare no retrovisor no canto superior direitos nas duas imagens), a uma distância segura, erigindo um ponto de vista de um sujeito não implicado diretamente nessas transações.

FONTE: Fotogramas de *República do Mangue*.



FIGURAS 3 E 4: Com o uso do *raccord*, o filme sugere, pela montagem, a procedência da maior parte do acervo com o qual trabalha: a imprensa.

FONTE: Fotogramas de *República do Mangue*.

Os *letterings* iniciais, por sua vez, precisam a relação das diretoras e diretor com esse arquivo. Sobressai-se, entre eles, o que diz: “Na intenção de normatizar o espaço, a prostituição passou a ser monitorada e as mulheres fichadas com mais intensidade pela Delegacia de Costumes e Diversões, atitude condizente com o assédio contínuo da imprensa” (REPÚBLICA DO MANGUE, 2020). O filme nos diz, portanto, que as imagens que restam da Vila Mimosa foram criadas a partir de importunações voyeuristas e do preconceito contra as prostitutas e outros trabalhadores precarizados das redondezas – não é à toa que um menino negro, possivelmente um engraxate, sai correndo da mira da câmera assim que percebe a sua presença, nos primeiros minutos do documentário. Tal constatação suscita duas perguntas: se estamos enfrentando arquivos elaborados a partir de uma mirada estigmatizante sobre o meretrício, por que é possível, ainda assim, reivindicá-los? E como é possível fazê-lo sem validar seus propósitos e sentidos primordiais?



FIGURAS 5, 6, 7, 8 9 E 10: Na primeira imagem, um menino é visto aparentemente se preparando para engraxar o sapato de um cliente; na segunda, ele percebe a presença da câmera e olha diretamente para ela; na terceira e na quarta, sai correndo; na quinta, o homem, sentado, tenta entender o que espantou o rapaz, também notando a interferência da câmera, assim como o sujeito de camisa branca que passa pela rua; na última imagem, o menino é visto se escondendo dentro de um casarão próximo para, logo depois, desaparecer.

FONTE: Fotogramas de *República do Mangue*.

Gervaiseau (2012) aponta caminhos: o autor destaca a relação necessariamente fragmentária e lacunar entre as imagens de arquivo e as ocorrências humanas que elas testemunham. Para Didi-Huberman (2020), o arquivo não é prova incontestada de um acontecimento, ou seu reflexo puro e simples – “a imagem nos dá uma centelha – como dizia Walter Benjamin –, e não uma substância” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 121); e se isso significa que as intenções do momento da tomada interferem na construção das imagens, significa também que sempre pode haver algo que irrompe do mundo que delas escapam. É tão possível quanto desejável tentar identificar os “rastros essenciais de resistência”

(GERVAISEAU, 2012) não percebidos pelos próprios sujeitos que formularam visualidades hegemônicas. Recordamos com Lindeperg que sempre pode haver algo na imagem que se volta contra quem a criou (COMOLLI; LINDEPERG, 2010). Em vista disso, Márcio Seligmann-Silva (2014) fala da necessidade de “anarquivar”, de “recoleccionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38). Ou, para usarmos as palavras de Christina Sharpe (2023), devemos vislumbrá-las “outramente”. Para ela, “o arquivo, também, é uma invenção” (SHARPE, 2021, p. 101). Contra falsas totalidades, que negligenciam a polifonia expansiva dos materiais arquivísticos, esse conjunto de autores e autoras aposta na sua ressignificação – claro, sem descolá-los inteiramente das suas circunstâncias históricas.

Pela sua natureza, o cinema consegue fornecer determinadas ferramentas que nos permitem tensionar os arquivos dialeticamente com as condições do olhar que existem no momento presente, em que as imagens se tornam novamente visíveis. Considerando essa “temporalidade dupla” (LINDEPERG, 2013), podemos, quem sabe, “entrever o novo” (Rollet, 2014, p. 2). A montagem, em particular, será um instrumento dialético fundamental que, nos termos de Didi-Huberman, permite materializar o “trabalho de imaginação” sem o qual a imagem nada mostra, nada diz. A montagem é aquilo que “abre e complexifica a nossa apreensão da história” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 174).

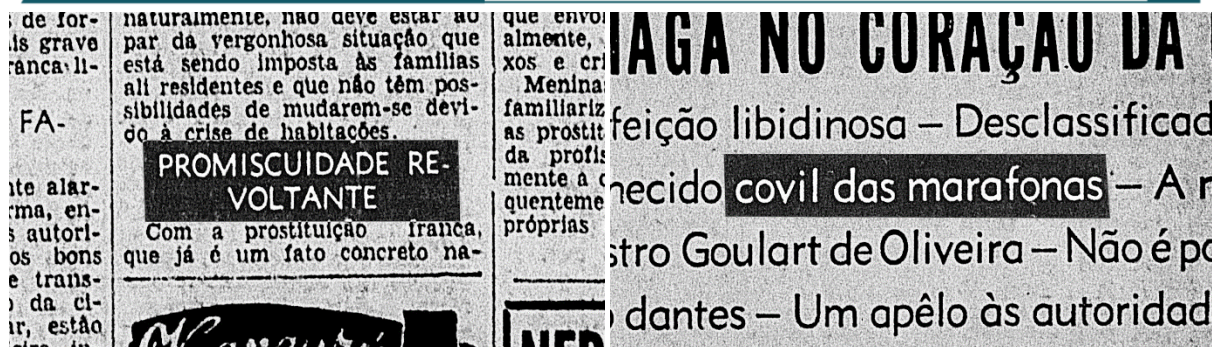
Prosseguindo nessa tradição, Machado defende que a montagem pode ser manuseada para “ênfatar sentidos congelados, para estabelecer novas relações entre sons e imagens, para aproximar o que está distante, tornar visível o invisível e experimentar novos modos de perceber, sentir e se relacionar com o mundo” (MACHADO, 2018, p. 186). O ordenamento crítico e imaginativo do arquivo pode modificá-lo: pela junção e pelo atrito, pela oposição ou semelhança, a combinação inusitada desses fragmentos produzirá, como aventa Machado, uma enunciação única e, com ela, uma nova inteligibilidade. Como, então, *República do Manguê* organiza uma série de elementos para erigir contradiscursos e, principalmente, para extrair, dessas imagens, a força performática e desobediente das putas em cena?

Primeiro, os já mencionados *letterings*, que sucedem a sequência inaugural de gravações em película, estabelecem o tom contestatório do documentário. Situam espaços geográficos – falamos da República do Manguê – temporais – a partir de documentos produzidos entre 1954 e 1974 – e sociais – por lá, as mulheres tinham que negociar dinâmicas com o “controle médico” e com a “vigilância policial”, institucionalizada na Delegacia de

Costumes e Diversões. A última cartela conclui, “A República do Manguê era palco de negociações e disputas”. O filme anuncia que irá tratar da arqueologia dos conflitos, assumindo oposições diante dos abusos do poder estatal.

Após essa introdução, o documentário se divide em três movimentos distintos. Sobre a primeira seção, podemos assumir que o filme empreende um ato de denúncia. Dispõe fotografias com uma *mise-en-scène* bastante similar às aquelas registradas em película, que trazem os homens em primeiro plano, andando nas ruas. Alguns miram a câmera, sem sinal de incômodo diante do aparato. As prostitutas ficam mais ou menos reclusas, interagindo com os prováveis clientes de dentro das casas de tolerância. Esse é o cotidiano da zona. A cada imagem, nos aproximamos dessas mulheres, até que o já citado *raccord* entre uma das fotografias e uma página de jornal nos conduz à lida com esse tipo de arquivo. O curta recorta trechos de discursos da imprensa, tão banais, como as imagens que acabamos de ver, quanto assombrosamente virulentos, ainda mais se analisados com distanciamento – e somos contundentemente convocadas a considerar a espessura entre contextos de produção e recepção por uma trilha sonora que, replicando cliques e as batidas da máquina de escrever, presentifica as imagens do passado; devemos cotejá-las, sempre, a partir da temporalidade dupla da qual fala Rollet.

Uma das manchetes anuncia que “o Manguê contamina a cidade” com uma “moléstia trazida da África pelas tropas aliadas” – um indício dos atravessamentos raciais e racistas nas percepções coletivas sobre o trabalho sexual. Segundo a publicação, “mulheres seminuas” faziam “gestos obscenos das janelas”. Repreende-se “o comércio infame à vista das crianças que brincam nas calçadas”, argumentando que esse problema “moral e higiênico” poderia prejudicar, inclusive, o turismo no Rio, já que causaria em nossos ilustres visitantes uma impressão igualmente “infame”. Outros termos estigmatizantes acionados para descrever a Zona do Manguê são colocados em relevo, como “asco”, “pocilgas imundas”, “promiscuidade revoltante” e “covil das marafonas”, traduzindo toda a abjeção a ser combatida para “fazer imperar a moralidade”. Realizadoras e realizador rasuram a integridade do arquivo para ressaltar expressões reveladoras de um senso comum putafóbico. Das notícias, pinçam apenas o suficiente para que compreendamos concepções intolerantes: evita-se, em verdade, repetir ou recitar inteiramente a violência textual e simbólica perpetrada contra as putas.



FIGURAS 11 E 12: O documentário dá destaque aos termos pejorativos utilizados pela imprensa para se referir às atividades prostibulares, mas sem reproduzir esses discursos na íntegra, o que parece ser uma estratégia de denúncia consciente, que não recai na reiteração da violência.

FONTE: Fotogramas de *República do Mangue*.

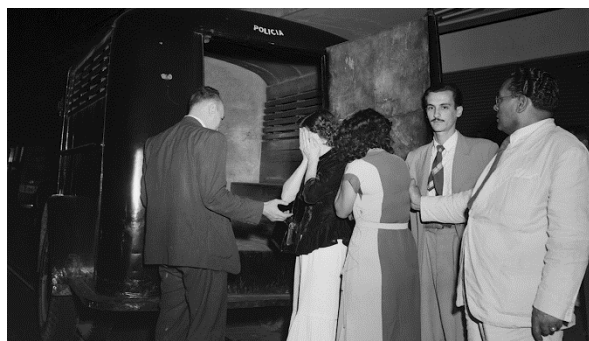
Eis que o documentário propõe uma inflexão: em um segundo bloco narrativo, o filme começa a evidenciar que as prostitutas não acataram abusos pacificamente. Uma fotografia, em particular, nos chama atenção. Nela, há três prostitutas e, aparentemente, três policiais – pelo menos dois uniformizados. Mais ao fundo, duas das mulheres parecem conversar entre si: uma é vista de perfil, enquanto a outra é camuflada por um dos homens, posicionado mais à frente. Ao contrário do colega que está, sorridente, no mesmo plano em que as duas garotas de programa, esse policial permanece sério, fitando a terceira meretriz, em destaque na imagem. Ela estabelece um jogo de olhares com o terceiro oficial, sentado, assim como ela – a *mise-en-place*, provavelmente por acidente, nivela essas duas figuras. É difícil dizer quem está no controle da situação: o homem parece estar dizendo algo, e encara a meretriz com uma expressão que transmite, simultaneamente, reprimenda e provocação; a prostituta, por sua vez, devolve o olhar. Sua face está relaxada, enquanto apoia a cabeça nos braços cruzados contra a parede: um sinal de rendição ou conforto? Inaugura-se uma energia paradoxal entre os dois. Se essa é uma cena de censura ou advertência, também estamos diante de algum tipo de indisciplina à autoridade que tenta infligi-las. A puta, visivelmente segura de si, expressa corporalmente sua agência, talvez frustrando os intentos originais daquele que, seduzido pela suposta depravação da Vila Mimosa, capturou esse instante de rebeldia.



FIGURA 13: Nessa imagem, possivelmente produzida por motivações sensacionalistas, deixa entrever a resistência de mulheres que não se curvam facilmente diante de autoridades.

FONTE: Fotograma de *República do Mangue*.

Em seguida, prolongando impertinências, o documentário seleta fotografias que revelam, explicitamente, a recusa das trabalhadoras sexuais ao tipo de aparecimento que lhes era relegado pela imprensa: em todas elas, as mulheres escondem os rostos, pois têm consciência de que as imagens dos assédios policiais não serão usadas a seu favor. Essas personagens rejeitam representações comprometidas com a cristalização de estigmas que geram vendas e rendem lucro no circuito midiático empresarial. Ao arranjá-las em sequência, o filme faz transparecer a consistência e a obstinação dessa revolta sileciosa, mas eloquente.



FIGURAS 14, 15, 16 E 17: Em uma sequência de imagens, percebemos a recusa sistemática das prostitutas em aparecer dentro dos termos propostos pela imprensa sensacionalista da época.

FONTE: Fotogramas de *República do Manguê*.

A ousadia das trabalhadoras sexuais é tonificada quando o documentário mobiliza, seguidamente, outros documentos jornalísticos – intensificando a relevância desse material com a entrada de uma faixa de música em uma trilha sonora até então discreta; são reportagens que sublinham, mesmo com feições provavelmente desfavoráveis, a combatividade dessas mulheres, como a “mundana” que, “maltratada na Delegacia de Costumes”, compareceu “à Polícia Central para queixar-se”. Novamente, não é possível acessar o texto na íntegra – o filme, mais uma vez, nos mostra apenas o essencial, seletando, predominantemente, as imagens que engrandecem as táticas de resistência empregadas pelas garotas do Manguê. E elas não foram poucas: é surpreendente constatar, a partir desse arquivo, que assim como as suas colegas de Lyon que catapultaram o movimento de prostitutas mundialmente – e talvez até antes delas –, aproximadamente 200 meretrizes brasileiras ocuparam uma igreja (a Igreja de Santana) para protestar contra abusos policiais. Para a imprensa, elas promoveram “cenas de desespero”; para nossa perspectiva acadêmico-política, elas fizeram história. Em fotografias mais abertas, posicionam-se lado a lado; conseguimos identificar possíveis representantes desse grupo que parecem bradar palavras de ordem, afrontando quem transita por ali. Nas mais fechadas, testemunhamos mulheres retidas pelas autoridades, mas sem deixar-se sucumbir. E, nesses

registros, dos quais são protagonistas, elas não se esquivam da mira da câmera – parecem, ao contrário, desafiá-la, sem vergonha de estarem sendo vistas nesses litígios.



FIGURAS 18, 19, 20 E 21: Se essas imagens foram produzidas pela imprensa para ilustrar uma revolta considerada insólita e absurda, *República do Manguê* as descola dos materiais textuais para que possamos encontrar nelas outros sentidos. FONTE: Fotogramas de *República do Manguê*.

Na última fotografia desse segundo bloco estruturante de *República do Manguê* – uma espécie de “antítese” ao *status quo* apresentado no primeiro – asseveramos, inequivocamente, tal irreverência. Nela, há um grupo de mulheres em meio à manifestação; duas, em primeiro plano. Ambas estão com as mãos erguidas no ar, como quem posa, espontânea ou sarcasticamente, para a máquina fotográfica. Mas o que chama atenção são suas expressões faciais: elas não estão simplesmente sorrindo: gargalham. No dia a dia, podem repelir o acosso da imprensa, mas não em campo de batalha. Nessa cena, insinuam querer assumir toda a carga de repugnância e estranheza que lhes é aferida e devolver o assombro à sociedade que as nega. Não importa o conteúdo da reportagem que acompanhará o retrato: com um riso quase maléfico, monstruoso, vampiresco, reivindicam sua linhagem de bruxas. Já que as “feras” do “covil das marafonas” serão sempre perseguidas, caçadas e queimadas, metaforicamente ou não, em praça pública, o melhor que fazem é desacatar aqueles que querem lhes jogar na fogueira.



Figura 22: As duas putas-bruxas, que ultrajam as prováveis intenções do fotógrafo: elas não têm medo de tornarem-se visíveis em contextos de luta.

FONTE: Fotograma de *República do Mangue*.

Por fim, o documentário, em sua última fração, retoma as gravações em película. Voltamos às imagens do cotidiano da Vila Mimosa com dezenas de homens ocupando as calçadas, enquanto as mulheres permanecem do lado de dentro dos casarões, tentando capturar clientes. Mais uma vez, elas se escondem da pontaria da câmera, levando as mãos ao rosto ou fechando, prontamente, portas e janelas. Porém, nossa disposição de olhar não é a mesma do início do filme: o desabono das representações que são oferecidas às prostitutas pela imprensa torna-se mais contundente ao termos acabado de testificar seus arrojos de luta e militância. Elas não demonstram covardia ou constrangimento, como seria plausível aferir em uma outra lógica de organização e montagem do arquivo; *República do Mangue* quer notabilizar insubordinações, acionando, ainda, a câmera lenta para dilatar átimos de revelia.



FIGURA 23: A prostituta esconde o rosto de uma câmera que se volta contra ela.
FONTE: Fotograma de *República do Manguê*.

Esse conjunto conclusivo de gravações apresenta, não obstante, uma característica peculiar: a película está extremamente danificada pelo tempo. Em vez de descartar esse material deteriorado – às vezes, ininteligível –, o documentário aposta na pluralidade de sentidos que tal efeito pode engendrar. Por um lado, esse dano também é uma rasura na hegemonia do arquivo: é uma marca concreta do tempo transcorrido, que inevitavelmente o modifica. É um sinal visível de que os seus significados e propósitos não permanecem intactos. Por outro, ele se assemelha às chamas que destruíram tantas mulheres-bruxas ao longo da História – conseguimos, inclusive, escutar o seu crepitar na faixa de som, camuflado pela música, de título sugestivo, “Glimpses of hope in trying times⁹”. Mas esse fogo, um artifício acidental, não é um fogo de morte; ainda que consuma toda a cena, o que o documentário nos propõe é que enxerguemos as putas que ainda perduram, assertivas em suas performances opostas, na imagem.

⁹ Em tradução livre, “vislumbres de esperança em tempos difíceis”. A música pertence ao projeto *The Caretaker* do músico inglês Leyland James Kirby.



FIGURAS 24, 25, 26 E 27: Das imagens que queimam, resistem as putas.
FONTE: Fotogramas de *República do Mangue*.

Se tais encenações disruptivas são o centro gravitacional de *República do Mangue*, não podemos ignorar a menção do filme a outras dimensões da teatralidade prostibular. O curta resgata alguns documentos da Delegacia de Costumes e Diversões, como a “Carteira de Identificação de Dansarina [sic]”, de uma tal Marina Brum Lopes, inscrita sob o número 1.210. O filme ordena, em sequência, algumas anotações oficiais que relatam o fichamento e a cassação das carteiras de bailarina de diferentes mulheres que, além de trabalharem no *diversiment* das noites cariocas, também exerciam o meretrício. Apesar de proibida pela administração estatal, a vinculação entre a prostituição e as artes performáticas eram claras. Assim, *República do Mangue*, com sua linguagem particular, reconhece a genealogia das atividades prostitutivas no universo do entretenimento.

Acreditamos que o documentário de Chacur, Sanches e Serejo consegue torcer a ideologia sensacionalista de discursos jornalísticos para reescrever a história do Mangue, uma missão politicamente urgente se, mantendo nossos diálogos com Federici, entendermos que

a perda da memória é a raiz da opressão, pois o esquecimento do passado tira o sentido do mundo onde nos movimentamos, priva de qualquer significado os espaços que habitamos, enquanto esquecemos o preço pago por pisar o chão em que caminhamos, cujas histórias estão inscritas nas pedras, nos campos e nos edifícios ao nosso redor. (FEDERICI, 2023, p. 145)

Por fim, o filme nos faz retomar na provocação oportuna de Sylvie Lindeperg: em que momento uma imagem se torna arquivo? Saberiam os repórteres aventureiros da imprensa carioca que estavam fabricando mais do que ilustrações triviais de um fato social? Saberiam as *videomakers* feministas dos anos 1970 e 1980 que, com seu cinema de mulheres, elas convalidavam um movimento organizado que seria tão frequentemente elipsado em sua relevância para emancipação feminina em geral? Saberiam realizadores e realizadoras contemporâneas que, para citarmos Karl Marx, plantavam poesias para o futuro?

O que sabemos, inegavelmente, é que *República do Manguê* e os demais filmes aqui convocados são documentários pensados “a título de alguma coisa que será destruída” (LINDEPERG; COMOLLI, 2010, p. 319). Para os nossos desígnios de revolução e liberdade, esses filmes sustentam, entrando nas zonas, que a indomabilidade corajosa e inventiva das putas é algo de que se deve lembrar.

Referências

BALTAR, M. **Realidade lacrimosa**: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAMPBELL, R. **Marked Women**: prostitutes and prostitution in the cinema. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

CAVALCANTI, M.; POMBO, M.; LEGEY, M.; CABRAL, N.; VILLAR, Z. “Cais do corpo”: o poder de imagens e vozes dissonantes na ressignificação da prostituição. **Eco-Pós**, v. 24, n. 3, 2021.

COMOLLI, J.L. Limpeza espetacular das imagens passadas. **Eco-pós**, v. 2, n. 2, 2017, p. 8-16.

COMOLLI, J. L.; LINDEPERG, S. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. **Catálogo do forumdoc**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG, 2010.

CREED, B. **The monstrous feminine**: film, feminism, psychoanalysis. Nova York: Routledge, 2007.

- DE LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- FEDERICI, S. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, S. **Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns**. São Paulo: Elefante, 2022.
- FEDERICI, S. **Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo**. São Paulo: Elefante, 2023.
- GALINDO, M. Cara de Puta. **Eco-pós**, v. 24, n.1, 2021.
- GERVAISEAU, H. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- GERVAISEAU, H. História de uma memória. **Novos Estudos**, n. 60, 2001, p. 185-190.
- GUSMAN, J. As mulheres da Boca e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro. **Doc-Online: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 33, p. 102-120, 2023.
- GUSMAN, J. **Putas de cinema: imagens e (contra)discursos da prostituição no documentário**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais ECA-USP. 2024a.
- GUSMAN, J. Prostitutas, feministas e as alianças insólitas no cinema de mulheres (1977-1994). **Doc-Online: Revista Digital de Cinema Documentário**, n.35, p. 59-76, 2024b.
- LINDEPERG, S. O caminho das imagens. **Est. Hist**, v. 26, n. 51, 2013 p. 9-34.
- MACHADO, P. A retomada de imagens de arquivo: de Debord ao cinema brasileiro contemporâneo. **Alceu**, v. 18, n. 36, 2018, p. 185-195.
- RAMOS, F. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca: Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual**, n. 1, 2012, p. 16-53.
- ROBERTS, N. **As prostitutas na história**. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1998.
- ROLLET, S. (Re)atualização da Imagem de Arquivo: ou como dois filmes de Harum Farocki conseguem “anarquivar” o olhar. **Eco-pós**, v. 17, n. 2, 2014, p. 1-13.

SELLIGMAN-SILVA, M. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin, **Revista Poiésis**, n. 24, 2014, p. 35-58.

SHARPE, C. **No vestígio**: Negridade e existência. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SUAREZ, J. Guaicurus: de dentro pra fora. **O Beltrano**. 2019. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/guaicurus-de-dentro-pra-fora/>. Acesso em: 10 mar. 2024.

VEIGA, A. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

VERGÈS, F. **Uma teoria feminista da violência**: por uma política antirracista da proteção. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

WAUGH, T. Why documentary filmmakers keep trying to change the world or why people changing the world keep making documentaries. In: WAUGH, Thomas. **Show us life**: toward a history and aesthetics of committed documentary. Metuchen: Scarecrow, 1984.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo: Tordesilhas, 2014.