

Audiovisualidades do trabalho sexual: das possibilidades de aparição à crítica do cinema documentário

**Audiovisualities of sex work:
from the possibilities of appearance to documentary cinema criticism**

**Audiovisualidades del trabajo sexual:
de las posibilidades de aparición a la crítica del cine documental**

Juliana Gusman

Universidade de São Paulo | julianamrgusman@gmail.com

Resumo: Quando o documentário se volta para o trabalho sexual, pode-se notar práticas representativas recorrentes. Em geral, costuma-se privilegiar, em abordagens observativas, questões sobre o risco e a violência que assinalam a atividade, em detrimento de outros aspectos que a constituem. Não obstante, novas audiovisualidades vêm sendo elaboradas, inclusive pelas próprias mulheres que praticam o ofício. Pretende-se, então, destacar dois documentários inscritos nessas diferentes tendências: *Whores' Glory* (Michael Glawogger, 2011), obra de caráter etnográfico, movida por desejos de denúncia, e *Live Nude Girls Unite!* (Julia Query e Vicky Funari, 2000), cujo pendor participativo propõe enquadramentos alternativos sobre o trabalho sexual. Objetiva-se analisar, a partir de uma perspectiva feminista e *queer*, elementos internos e narrativos dos filmes, considerando, também, a circulação social dessas produções a partir da recepção da crítica jornalística especializada.

Palavras-chave: trabalho sexual; cultura audiovisual; documentário; feminismo; crítica jornalística.

Abstract: When documentary films turn to sex work, we can notice recurring representative practices. In general, the movies tend to privilege questions about the risk and the violence that mark this kind of labor through observational approaches, which currently ignore other aspects of this activity. Nevertheless, new audiovisualities of have been developed in documentary cinema, including by women identified as sex workers. We intent to highlight two documentaries inscribed in these different trends: *Whores' Glory* (Michael Glawogger, 2011), an ethnographic work, driven by denounce desires, and *Live Nude Girls Unite!* (Julia Query and Vicky Funari, 2000), with a participative approach that proposes alternative frameworks on the topic. We aim to analyze, from a feminist and queer perspective, internal and narrative elements of the films, also considering the social circulation of these productions on journalistic reviews.

Keywords: sex work; audiovisual culture; documentary; feminism; journalistic criticism.

Resumén: Cuando el documental trata del trabajo sexual, se pueden notar prácticas representativas recurrentes. Em general, se acostumbra privilegiar, en enfoques observacionales, preguntas sobre el riesgo y la violencia que marcan la actividad, em detrimento de otros aspectos que la constituyen. No obstante, en este campo se han desarrollado nuevas audiovisualidades, incluso por parte de mujeres que ejercen el oficio. Se pretende, entonces, destacar dos documentales inscritos en estas diferentes tendencias: *Whores' Glory* (Michael Glawogger, 2011), um trabalho etnográfico, movido por el afán de denuncia; y *Live Nude Girls Unite!* (Julia Query e Vicky Funari, 2000), cuyo enfoque participativo propone marcos alternativos sobre el trabajo sexual. El objetivo es analizar, desde una perspectiva feminista y *queer*, elementos internos y narrativos de las películas, considerando también la circulación social de estas producciones a partir de la recepción de la crítica periodística.

Palabras clave: trabajo sexual; cultura audiovisual; documental; feminismo; crítica periodística.

Tecnologias de gênero e a produção da abjeção

Para Stuart Hall (2016), as práticas midiáticas, longe de se afirmarem como mera reflexão especular da realidade, integram processos de constituição dos sujeitos sociais e dos acontecimentos históricos. Os sentidos fornecidos pelas mídias são articulados para sedimentar convenções que administram a vida comum; eles elaboram formações discursivas capazes de definir, historicamente, o que – e quem – será considerado adequado e verdadeiro em determinadas áreas da atividade social. Podemos afirmar, a partir de Judith Butler (2018), que as falas midiáticas têm uma força performativa, pois são capazes de gerar efeitos concretos através de suas enunciações, permeadas por relações de poder que afetam a nossa própria estabilidade ontológica.

As representações das mídias são norteadas, em grande medida, pelas normas autoritárias sobre usos do gênero e da sexualidade. Com Teresa de Lauretis (2019), sabemos que expressões da cultura agem ideologicamente¹ sobre os sujeitos, interpelando-os a partir de padrões de normalidade e rejeição generificados. As mídias operam como uma *tecnologia política* capaz de mobilizar códigos de masculinidade e de feminilidade, delineando binária e heteronormativamente identidades legítimas ou, ainda, desviantes. Afinal, se certas formas de se referir aos corpos – e, podemos dizer, de produzi-los – são tomadas como inteligíveis, é preciso, como sugere Hall, que outras sejam continuamente excluídas. Segundo Butler (2016), o ideal heteronormativo precisa evitar, com efeito, qualquer ambiguidade que o coloque em xeque. Por isso, “o campo altamente regulamentado da aparência não admite todo mundo” (BUTLER, 2018, p. 42), ou só admite com sérias restrições.

Certos grupos, que devem permanecer excluídos das esferas do aparecimento e ser impedidos de “acessar as tecnologias textuais, discursivas, corporais, etc. que os produzem e os objetivam” (PRECIADO, 2017, p. 168), serão representados apenas como uma oposição radical às vidas e aos corpos que podem ser considerados importantes. Essas existências corrompidas e excrementícias tornam-se, assim, abjetas, “ameaças à vida humana como a conhecemos” (BUTLER, 2015, p. 53). Alguns enquadramentos midiáticos, comprometidos com a manutenção das estratificações e marginalizações vigentes, tornam esses sujeitos, justamente, mais difíceis de reconhecer. Seus mecanismos de controle e expulsão são potencializados, de acordo com Rosana Soares (2015), através do estabelecimento de estigmas, marcas que balizam diferenças, assinalam características negativizadas de identidades coletivas e insurgem sempre que tentativas de superação desta organização social compulsória e desigual se manifestam.

Neste artigo, pretende-se tensionar representações de uma categoria extremamente desumanizada nas suas figurações midiáticas mais frequentes, justamente por enxovalhar expectativas sexuais e de gênero consolidadas. Em diferentes narrativas e produções culturais, as trabalhadoras sexuais são enquadradas como o negativo do ideal de “mulher”, engendrando, por oposição (BUTLER, 2019), a feminilidade hegemônica, domesticada. Uma

¹ A partir de Althusser, que encara a ideologia como uma relação imaginária dos indivíduos com as relações reais em que vivem, Lauretis pensa o gênero como instância da ideologia, como uma força interpelativa que produz sujeitos como homens e mulheres, categorias que tentam se impor como naturais.

atividade laboral, ainda que certamente precária, torna-se uma identidade monstruosa, destituidora de subjetividades (GRANT, 2014). Engendra-se uma corporalidade traumática, portadora de um estigma que, na verdade, tem sido um dos mais eficazes mecanismos de controle e de afirmação de papéis sociais apreciáveis. Afinal, todas as mulheres deveriam se esquivar, a qualquer custo, da alcunha de “puta”, já que estariam sujeitas a severas punições².

Essas dinâmicas se estabelecem com protagonismo na cultura audiovisual, especialmente no cinema (CARRASCO, 2012). Trabalhadoras sexuais, não raramente, são vilanizadas por, supostamente, estimularem a objetificação de todas as mulheres, ou são vistas como vítimas alienadas, carentes de resgate e salvação, incapazes de definir, autonomamente, suas próprias estratégias de luta por direitos e por reconhecimento (PRADA, 2018). Representações e discursos audiovisuais que, conforme Paul B. Preciado (2018), arquitetam, em muito, as dinâmicas do tempo presente, ajudam a consolidar a identidade estigmatizante, abjeta e rígida da *puta imaginada*, como nomeia Monique Prada (2018), que incita e justifica discriminações e agressões contra as pessoas que a carregam.

O cinema documentário, porém, tem se afirmando como um importante terreno de disputa. Trata-se de um território filmico tradicionalmente combativo, em alguma medida engajado em transformar as condições materiais que ambiciona mediar – o que lhe implica eticamente com o sujeito da representação (COMOLLI, 2008). Ainda, com o barateamento de certos equipamentos e as possibilidades de veiculação de conteúdos pela internet, coletivos de trabalhadoras sexuais também vêm empunhando, cada vez mais, as câmeras como armas da crítica. O documentário, mais sujeito a experimentações, é um formato privilegiado nos seus enfrentamentos simbólicos, e interessa-nos debater seus diferentes usos políticos.

Retoma-se, aqui, dois filmes que tiveram ampla circulação quando de suas estreias, ensejando reflexões da crítica especializada como representativos de duas importantes tendências de enquadramento. O primeiro é *Whores' Glory* (2011), do austríaco Michael Glawogger, que dá continuidade a suas incursões no mundo do trabalho precário. O segundo é *Live Nude Girls Unite!* (2000), das americanas Julia Query e Vicky Funari, que aborda a luta de *strippers* para se sindicalizar, nos Estados Unidos, na década de 1990.

Discutiremos, a partir do aporte dos estudos de documentário, algumas estratégias narrativas que caracterizam e distinguem as duas obras, analisando, por fim, como ambas foram recebidas pela crítica jornalística³. Tratamos essa instância de recepção como uma dimensão fulcral na confirmação dos sentidos propostos pelos filmes. Afinal, como pontua Jean-Louis Comolli (2008), a crítica tonifica o debate público de uma narrativa. Percebendo

² Essa depreciação – discursiva, cultural e midiática – da trabalhadora sexual nada tem de fortuita. Com o acimentar do capitalismo – que encontraria seu ápice no século XIX – e a consolidação da estrutura familiar burguesa – cada vez mais indispensável para garantir a reprodução da força de trabalho –, a prostituta se tornou, progressivamente, uma figura estigmatizada, que deveria ser vigiada e penalizada caso ousasse evidenciar aspectos sórdidos de uma sexualidade não monogâmica e não procriativa (FEDERICI, 2017).

³ Realizaremos, dessa maneira, um exercício de *crítica da mídia*, encarando este método, a partir de Soares (2015, p. 257), como uma desconstrução não apenas dos objetos investigados, mas das “condições de possibilidade que engendram sua materialidade”. Em outras palavras, consideraremos, nas análises, as demandas externas dos filmes, sobretudo dos contextos de circulação. Ou seja, “para além de uma perspectiva estética, temos uma visada política na crítica de cultura midiática, que se torna, assim, crítica das representações e das mediações culturais nelas potencializadas de modo dinâmico e múltiplo.” (PAGANOTTI; SOARES, 2019, p. 135).

a atitude crítica, a partir de Michel Foucault (1990), como o desmantelamento das relações entre conhecimento e poder, questionaremos se a produção jornalística de fato buscou estremecer, a partir de suas considerações, noções ideológicas e redutoras do trabalho sexual.

Aparições do sofrimento: a prostituição no documentário hegemônico

Dirigido por Michael Glawogger, *Whores' Glory* (2011) é o terceiro filme de uma trilogia composta, também, por *Megacities* (1998) e *Workingman's Death* (2005), que examina a questão do trabalho em países em desenvolvimento no contexto da globalização. Na conclusão de sua saga, o realizador investiga relações prostitutivas em Bangkok (Tailândia), em Faridpur (Bangladesh) e no distrito de Reynosa (México), lançando mão de uma abordagem preponderantemente discreta, observativa e quase etnográfica. Sem qualquer comentário ou narração em *voz over*, Glawogger tenta edificar uma narrativa imparcial, sem julgamentos, inspirada na tradição do cinema direto, que visa, sobretudo, registrar o mundo tal qual ele se apresenta diante da câmera.

No que tange aos seus conteúdos, *Whores' Glory* se coloca na esteira de uma tendência do documentarismo que representa o trabalho sexual como uma atividade profissional excepcional, privilegiando questões sobre o risco e a violência que assinalam o ofício. Neste filme, e em alguns de recortes semelhantes (VILLIERS, 2017), as prostitutas são apresentadas como vítimas de uma situação abominável – causada não por séculos de exploração colonial e imperialista, mas pela degradação supostamente indissociável de hábitos sexuais rebaixadores. A forma documental elegida para construir a narrativa de *Whores' Glory* – majoritariamente observativa – soma-se, então, a pressupostos apoucados e dominantes da prostituição. Há, nessa articulação, um apagamento as “intenções formadoras” (MACHADO, 2015) dos discursos da obra, que se apresentam como verdadeiros e universais.

As audiovisualidades propostas em uma narrativa que se ambiciona neutra adquirem força comprobatória praticamente inquestionável, embora ocultem os pressupostos que lhes deram origem. Falsas equivalências podem se tornar, por exemplo, legítimas. É o que acontece quando a obra opta por contrastar a prostituição com os rituais religiosos performados pelas meretrizes. Cria-se uma polarização entre o sagrado e o profano que reitera a condição pecaminosa de suas vidas. Em Bangkok, as mulheres prestam homenagem às suas divindades, em pequenos altares dispostos nas ruas, antes de chegarem ao local de trabalho; em Faridpur, a devoção a Alá regula as dinâmicas do programa – o sexo oral é proibido, pois a boca é instrumento sagrado de reza, e após o atendimento aos clientes, algumas trabalhadoras purificam seus quartos; em Reynosa, testemunhamos procedimentos de limpeza do corpo e da alma para espantar a bruxaria. Todos são atos religiosos que poderiam atravessar diferentes contextos laborais e de socialização, compondo um arcabouço cultural mais amplo dessas diferentes localidades, mas que são tomados apenas em oposição binária ao trabalho sexual, reiterando-se a diferença abissal que existe entre as duas práticas. O estranhamento provocado reitera a subordinação e a demonização das mulheres que recorrem ao sexo como modo de subsistência.

Apesar da investida observativa, *Whores' Glory* recorre a entrevistas. Porém, quando elege as entrevistadas – escolha aparentemente aleatória e que não será, em nenhum mo-

mento, problematizada –, o filme naturaliza outras concepções estigmatizantes. Principalmente em Faridpur, a obra avulta a fala de meninas sobre a prostituição, enfatizando ora sua inexperiência e sua inocência diante da violação que lhes aguarda, ora destacando a hiperssexualização daquelas que já foram corrompidas. Apesar da relevância das revelações, *Whores' Glory* ignora os discursos do putativismo⁴, que nos lembra que a prostituição é um trabalho exercido, somente, por adultos. A confusão entre prostituição e crimes sexuais contra crianças e adolescentes, amalgamadas na obra de Glawogger, sugere que a violência é elemento intrínseco ao trabalho do sexo. Ao entrevistar meninas e mulheres em contexto de relações prostitutivas, o diretor perturba a distinção entre a exploração sexual infantil e a exploração laboral, prejudicando as estratégias de enfrentamento de ambas.

As dinâmicas estabelecidas nas coletas de depoimentos, assinaladas pelo persistente desejo de neutralidade, reiteram outros estigmas de gênero. Diálogos motivados pela presença da câmera e possibilitados pelo fazer cinematográfico – ou seja, provocados pelo encontro entre realizador e atores sociais – podem ser tomados como espontâneos, como falas naturalmente circulantes no espaço investigado. Para reiterar imparcialidades, a obra oculta as perguntas que norteiam as “confissões”⁵ (VILLIERS, 2017). O diretor que permanece recluso, tanto em corpo como em voz, se apresenta como instância onisciente, não posicionada diante do tema que esmiúça, capaz de sintetizar a totalidade da realidade que propõe relatar. Isto posto, apesar de prometer investigar, com este método, uma atividade laboral, *Whores' Glory* apresenta depoimentos que, em geral, giram em torno das relações das mulheres com seus companheiros, namorados e clientes, do corpo e da beleza e de sexualidades excêntricas: “não sou frígida. Gosto de pintos, fico excitada, tenho orgasmos”, diz uma das entrevistadas em Reynosa. Há, então, uma contração temática que reduz a prostituição à luxúria e à depravação – quando se encara positivamente a dimensão sexual do ofício – ou, novamente, à vulnerabilidade. O trabalho sexual torna-se, por meio de falas parciais e conscientemente estimuladas que se negam como tal, o local privilegiado de mulheres alienadas ou desmoralizadas. A violência torna-se, mais uma vez, apanágio da prostituição.

É interessante notar que este documentário observativo pode reproduzir o mesmo gesto pornográfico que pretende criticar. Conforme Preciado (2018, p. 282), uma representação se torna pornográfica quando “transforma em público aquilo que supostamente deveria permanecer privado”. Para Nicholas de Villiers (2017), o recorte etnográfico é capaz, justamente, de proporcionar o prazer e a felicidade orgástica de se conhecer o incompreensível, o tabu e aquilo que é censurado. Para além das intimidades controversas reveladas em fala, os movimentos voyeuristas da câmera de Glawogger também reiteram a obscuridade da prostituição, com a qual se pretende jogar imgeticamente. Espia-se mulheres e seus clientes através de frestas de portas e janelas, como se houvesse uma interdição ou proibição de se figurar a radicalidade desta vida outra, obscena e abjeta.

⁴ O movimento organizado de prostitutas existe há, pelo menos, 40 anos. Em 1973, a norte-americana Margot St. James lançou, nos Estados Unidos, a primeira organização pelos direitos das prostitutas e contra a criminalização da atividade, o Call Off Your Old Tired Ethics ou COYOTE (GRANT, 2014). Nesse mesmo momento, no Brasil, as ativistas demandavam, primordialmente, o reconhecimento de sua condição de cidadãs.

⁵ As entrevistas confessionais, como classifica Villiers, geralmente pretendem extrair das prostitutas falas que comprovem uma imagem previamente instituída da “puta imaginada”.

Quando o realizador opta por enquadramentos mais explícitos, saciando a curiosidade incitada nos espectadores, a objetificação sexual se concretiza. Fragmenta-se o corpo das trabalhadoras que dançam nas vitrines do estabelecimento em Bangkok em bundas, vulvas e peitos, reproduzindo o olhar masculino dos clientes que recorrem aos seus cuidados. Glawogger implementa um modo de figuração ancorado em um prazer visual heterocentrado, como coloca Laura Mulvey (2018), através de codificações do erótico patriarcais. No único ato sexual presente na narrativa, por exemplo, é o corpo da prostituta de Reynosa que ganha relevância da composição pictórica. Em determinado momento, a câmera pornovoyeurista também se demora em uma aglomeração de cães de rua que começam a copular, em analogia à animalização e à selvageria que acredita predominar nos bordéis do terceiro mundo.

Assaltando a sala de montagem: a emergência das minorias político-visuais

A despeito do poder normatizador das tecnologias de gênero, é possível, através delas, modificar as “hierarquias visuais” (PRECIADO, 2020) que constituem sujeitos como mulheres legítimas ou monstruosas. Para Preciado (2020), os códigos da visualidade e do aparecimento, que historicamente designaram o normal e o abjeto, podem ser deslocados de seus arranjos mais comuns, de modo a oferecer narrativas capazes de questionar a forma como enxergamos corpos desviantes. Como reitera Lauretis (2019), os termos para uma construção de gênero outra existem e persistem nas margens dos discursos e das representações hegemônicas. “Assim como as normas parecem determinar quais gêneros podem aparecer e quais não podem, elas também falham no controle da esfera do aparecimento” (BUTLER, 2018, p. 46). Enquadramentos alternativos sobre o trabalho sexual podem, então, insurgir para desestabilizar regimes de visibilidade vigentes.

Essa ruptura é esboçada por obras como *Live Nude Girls Unite!* (2000), de Julia Query e Vicky Funari. O documentário registra a luta de *strippers* de uma casa de *peep show*⁶ – chamada Lusty Lady – em São Francisco, nos Estados Unidos, para se sindicalizar, no final dos anos 1990. As mulheres se revoltam contra as políticas salariais arbitrarias e a falta de direitos trabalhistas⁷. Além de narradora do filme, Julia Query é uma das dançarinas do Lusty Lady⁸ e enfrenta, em meio a esse embate, questões pessoais envolvendo o estigma e a aceitação familiar, principalmente por parte de sua mãe, Joyce Wallace, uma médica renomada por seu trabalho com o direito e a saúde de prostitutas em situação de rua.

Segundo Villiers (2017), filmes como *Live Nude Girls Unite!*, realizados pelos próprios sujeitos da representação, tendem a estar preocupados com questões diferentes daquelas colocadas por *Whores' Glory* e obras semelhantes. A centralidade do sexo, do risco e da violência é esvaziada⁹ para se reflexionar sobre aspectos como direitos humanos, con-

⁶ No *peep show*, as *strippers* ficam dentro de uma espécie de “aquário”, e os clientes ocupam cabines com visão controlada para esses espaços.

⁷ Como sugere o título da obra, clara referência ao chamado do *Manifesto comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels.

⁸ Funari também é funcionária da casa de *peep show*, mas não assume um papel participativo como Query.

⁹ É importante salientar que não se trata de um apagamento dessas dimensões, especialmente do sexo. Esse gesto seria, inclusive, conivente com discursos, conservadores e progressistas, que, conforme Preciado (2018, p. 207), negam o sexo como objeto de trabalho e de intercâmbio econômico, o que significaria, para o autor,

dições laborais, efeitos de más leis e estigmas que rondam o trabalho sexual e a prostituição. Através de narrativas como essas, profissionais excluídas dos terrenos da aparição pública por não confirmarem o imaginário da mulher vitimizada conseguem alargar as discursividades sobre as atividades com as quais se engajam cotidianamente. Query e Furnari optam, ainda, por um discurso posicionado, distante do caráter observativo de *Whores' Glory*. Query relata o desdobramento dos eventos por meio de uma primeira pessoa implicada no desenvolvimento das ações e torna suas próprias experiências – principalmente com estigmas – alegóricas, vinculadas a um amplo conjunto de mulheres. A câmera dessas realizadoras não é neutra como a de Glawogger; este aparato é reivindicado como acelerador e catalisador da realidade cinematográfica, que é explicitamente construída a partir de visões de mundo específicas. Não se almeja explicações totalitárias e totalizantes sobre o trabalho sexual, mas a amplificação dos discursos das minorias político-visuais (PRECIADO, 2020) invisibilizadas pelas representações midiáticas dominantes.

A tomada de posição reclamada por *Live Nude Girls Unite!* permite que o filme adote, inclusive, um enfoque abertamente feminista. Se Glawogger se exime de assumir um ponto de vista sobre o trabalho sexual, Query dispõe as diferentes perspectivas defendidas pelas vertentes do feminismo para, depois, afirmar a sua. Destaca-se, em *letterings*, um dos principais nomes do feminismo radical, Catharine Mackinnon, para quem a pornografia e o trabalho do sexo transformam a mulher em objeto, e a atriz pornô Nina Hartley, que acredita que o trabalho nessa indústria pode ser empoderador, para se revelar que, a partir da experiência de Query, ele pode ser, sobretudo, entediante. Ela aproxima o universo do *peep show* dos agastamentos presentes em qualquer ofício no capitalismo global. Para Query, assim como para as demais dançarinas do *Lusty Lady*, o trabalho é menos exótico pelo seu caráter sexual do que ordinário. Se há diferenças evidentes em relação a outros segmentos do mercado de trabalho, elas emergem por causa do estigma que constrange esforços na contenda por direitos, o que acaba se transformando no motor geral da obra.

A abordagem feminista, classista e combativa do documentário é perpassada, ainda, pelo humor. Como comediante, Query transporta suas performances de *stand up comedy* para a narrativa de *Live Nude Girls Unite!*, abordando, por meio delas, os desafios, possivelmente surpreendentes para espectadores, que enfrenta como *stripper*. Em suas apresentações, ironiza clientes que perguntam sobre sua profissão “real”, ignorando o caráter laboral da sua prática, ou o fato de o estigma ter tornado, para ela, mais difícil revelar à mãe que era uma trabalhadora do sexo do que uma mulher lésbica. Confessa, ainda em chave humorística, que sua maior preocupação ao procurar oportunidades no *Lusty Lady* não era a questão sexual, mas sua incapacidade de dançar. A comédia e a evocação do riso se apresentam como recursos inesperados, que subvertem a dramaticidade e as expectativas prevalecentes nas narrativas que enquadram as profissionais como vítimas condenadas, somente, à dor e ao sofrimento.

colocar em relevo “pretensos valores puritanos do espírito do capitalismo”. Trata-se de uma forma de evitar a revelação “de que não é a racionalidade e a produção, mas a *potentia gaudendi* [força orgásmica] que sustenta a economia mundial”.

A retórica debochada e insubordinada de *Live Nude Girls Unite!* opera, logo, na desconstrução de concepções cristalizadas. Talvez o dismantelamento mais significativo seja, precisamente, a quebra com noções essencialistas e estereotipadas de uma “identidade prostituída”. A categoria da trabalhadora sexual é esvaziada de sua conotação identitária para se tornar uma ocupação profissional incapaz de abarcar a totalidade das experiências dos sujeitos aos quais se refere. Logo no início da obra, observamos, por exemplo, as dançarinas do Lusty Lady se montando para performar o papel da *stripper*, que não se confunde com vivências que extrapolam o *peep show*. Maquiagens e perucas são utilizadas na construção de personagens ficcionais hiperfeminilizadas, que assumem novos nomes, cabelos, personalidades e formas de falar. Uma das companheiras de Query chega a distinguir a voz do mundo real da voz utilizada no local de trabalho, alguns *hertz* acima do normal: “É a voz que se usa com crianças”, diz, em tom de chacota. A revelação, com escárnio, do caráter fabricado desses corpos abre possibilidades desnaturalizar classificações inflexíveis sobre essas mulheres.

Outra virada narrativa está na condução das entrevistas que Query realiza com suas colegas. Longe do teor confessional presente em *Whores' Glory*, *Live Nude Girls Unite!* revela, principalmente, as motivações financeiras que levam as mulheres a exercer o trabalho sexual. A questão econômica e de classe, portanto, protagoniza depoimentos e conversas regadas de cumplicidade que pouco discorrem sobre as possíveis inclemências provocadas pelo erotismo. Muitas recorrem ao *peep show* para pagar os estudos, sustentar seus filhos ou financiar empreendimentos próprios. Consideram-se prestadoras de serviços, não objetos sexuais cedidos para usufruto alheio; e são nas condições desiguais de exercício deste serviço que encontram seus principais entraves. As mulheres têm que se impor contra as punições que sofrem em caso de atrasos, lutar contra a cobrança desregulada das “taxas de palco” – uma delas já teve que pagar 250 dólares ao dono do estabelecimento para trabalhar por quatro horas –, reivindicar o direito de licença em caso de doença e contestar discriminações raciais no local de trabalho – no Lusty Lady, as mulheres eram assimetricamente escaladas nos seus turnos por causa da cor da pele. Assim, a narrativa aproxima, novamente, a vivência das dançarinas das experiências de proletários “comuns”, que podem, muito bem, enfrentar a mesma negação de direitos por parte de seus patrões. Mesmo as dificuldades mais específicas – as *strippers* já tiveram que lidar com clientes que as filmaram, sem permissão, para produzir materiais pornográficos amadores – são compreendidas em uma chave econômica e ética, não moral. Contestam o fato de não estarem sendo pagas para exercer esse tipo de trabalho e de não haver consentimento para fazê-lo. A exploração sexual, então, deixa de ser prerrogativa desse nicho de mercado – embora possa ocorrer, como em qualquer outro contexto laboral – para se priorizar o debate em outros termos.

Por fim, ao trazer o relato para primeira pessoa, Query consegue apresentar aos espectadores seus próprios dilemas com o estigma e a aceitação familiar. Ela opta por revelar seu ofício à mãe no decorrer do documentário, não somente porque ambas foram convidadas a palestrar em uma mesma conferência internacional de prostitutas – Wallace como médica especialista e Query como líder sindical –, onde a descoberta seria inevitável, mas por compreender que a revelação seria um dispositivo de enredo fundamental para finalização da obra. A conversa, diante da câmera, é áspera e constrangedora: a mãe da

protagonista fica consternada com a revelação e reproduz o mesmo senso comum estigmatizante que norteia, inclusive, as ameaças que recebe por auxiliar trabalhadoras sexuais como profissional da saúde. Após o diálogo, fica três meses sem se comunicar com a filha e pede que ela oculte, durante a conferência, a relação de parentesco entre elas. O documentário, cujo ápice narrativo se estabelece nesse encontro, propõe, metonimicamente, que uma revelação tangenciada pelo estigma será, provavelmente, conflituosa e, ainda, um dos maiores desamparos que se poderá sofrer. Query coloca sua história particular a serviço de uma conscientização coletiva, estimulando processos de identificação e solidariedade.

Talvez a insistência de Query em registrar esse processo marcado pela discordância seja uma aposta esperançosa na capacidade transformativa do cinema, especialmente do documentário. É a realidade fílmica que a permite reivindicar, à mãe e ao mundo, seu corpo político. A câmera impulsiona ações e reconciliações no âmbito familiar e expande o espaço de aparecimento de sujeitos em luta pela sindicalização e por direitos. A visibilidade proporcionada pela feitura do documentário é capaz de constranger empregadores, conscientizar clientes, mobilizar afetos dos espectadores e revelar o efeito de marginalizações materiais e simbólicas que desumanizam trabalhadoras sexuais.

Impressões críticas?

Compreendendo que os sentidos midiaticamente produzidos são elaborados, em grande medida, também por processos simbólicos que se dão no campo da recepção, como aponta Patrick Charaudeau (2006), reclamamos a crítica especializada como um dispositivo receptivo e interpretativo fundamental na sanção ou na contestação das narrativas documentárias em debate. Tanto *Whores' Glory* quanto *Live Nude Girls Unite!* foram amplamente discutidos em veículos jornalísticos, como afirmado anteriormente, ensejando alguns pontos de reflexão comuns. A partir de um levantamento feito no site *Rotten Tomatoes*, um dos mais importantes agregadores de críticas cinematográficas da web, destacou-se 24 textos sobre o trabalho de Glawogger, sendo que 16 ainda estão disponíveis online. A obra de Query e Funari foi resenhada por 17 articulistas, embora apenas sete desses trabalhos possam ser acessados atualmente. Para cotejar esse material, propõe-se uma breve análise de alguns eixos argumentativos que se sobressaíram em sua leitura. O intuito é problematizar se esses textos exercem uma atitude crítica diante das representações propostas, modificando, como indica Foucault (1990), vinculações entre asserções e conhecimentos hegemônicos sobre o trabalho sexual e estruturas de poder que tornam essa atividade marginalizada.

Em grande parte das críticas sobre *Whores' Glory*, percebe-se o uso recorrente de termos insultuosos para se referir à prostituição, corroborando com as urdiduras fornecidas pelo documentário. Andrew Schenker (2012, online, tradução nossa), da *Slant Magazine*, afirma que a obra mergulha na “toca do coelho da degradação”, registrando “transações sórdidas” que acontecem em circunstância “adoecedoras”, como coloca de forma semelhante Simon Foster (2012), para o *Screen Space*. Stephen Holden (2012, online, tradução nossa), do *New York Times*, escreve que o filme se aventura nas “profundezas do inferno”, expressão usada também por Nicholas Bell (2012), no *Ion Cinema*. Já Jesse Cataldo (2012), da *Slant Magazine*, fala especificamente de Reynosa como um pesadelo desértico e

surreal, atravessado pelo horror; compara as mulheres a pedaços de carne, destacando, a partir de sua apreciação do filme, que seus corpos são recursos depreciáveis, uma analogia também acionada por Matthew Lucas (2012), para o site *From The Front Row*, e por Andrew O’Hehir (2012), do *Salon*. Nas perspectivas de Mark Jenkins (2012), do *NPR*, e de Pat Padua (2012), do *DCist*, Glawogger se envolve com vidas que beiram a escravidão. Scott Tobias (2012), do *Av Club*, Mick La Salle (2012), do *San Francisco Gate*, e o já citado Bell usam a palavra “*grim*” – sombrio, sinistro – para qualificar o trabalho sexual. Alguns articulistas, como V. A. Musetto (2012), do *New York Post*, e o também já citado La Salle, afirmam inclusive sentir pena das mulheres retratadas no filme, vítimas infelizes e sem agência, conforme as palavras de Bell.

Os textos procuram, com esses termos, corroborar – e não problematizar – o espanto voyeurista aspirado pelo documentário, que constitui narrativamente a prostituição como uma prática macabra e essencialmente abominável, capaz de desumanizar as mulheres que dela dependem. O trabalho sexual é entendido como a causa, inclusive, da imobilidade social que supostamente as acomete, como sublinham Andrew Schenker – que traça um paralelo entre um destino inarredável e a rigidez da câmera diante de suas personagens – e Nicholas Bell – que supõe que qualquer pessoa estaria exercendo outro ofício se tivesse a opção. A prostituição, e não as relações capitalistas vigentes, é reiterada pela crítica jornalística como uma fonte a-histórica de depredação e exploração – desconsidera-se, por exemplo, que o trabalho sexual foi, pelo menos desde o século XVI, e ainda é, hoje, uma das principais vias de autonomia financeira para mulheres e outros sujeitos das classes proletárias dentro de um leque limitado de escolhas laborais (FEDERICI, 2017). Os articulistas acabam recaindo em outros equívocos históricos ao legitimar a confusão, presente no documentário, entre trabalho sexual – uma troca consensual entre adultos que envolve a prestação de um serviço em troca de dinheiro – e crimes como a exploração sexual infantil e tráfico de mulheres, distinções advogadas pelo movimento organizado de prostitutas há pelo menos 40 anos (PRADA, 2018).

A adesão ao argumento do documentário é abonada quando a maioria dos artigos se empenha em celebrar a ambicionada objetividade da obra. Para Jesse Cataldo (2012, online tradução nossa), *Whores’ Glory* não apadrinha posições favoráveis ou contrárias à prostituição, mas nos lembra que “o sexo é um elemento fundamental da vida”. Nicholas Bell, Matthew Lucas e V. A. Musetto concordam que o diretor não faz nenhum julgamento moral, embora o último admita, como já mencionado, que o filme lhe provoca sentimentos de pena – sensação, por certo, narrativamente induzida. Simon Foster (2012, online, tradução nossa), por sua vez, avalia que Glawogger “captura as vidas como elas são”. O filme é, inclusive, desqualificado quando vislumbra um possível desvio do seu modo observativo. Mark Feeney (2012, online, tradução nossa), do *Boston Globe*, elogia que em grande parte da obra o realizador “fica fora do caminho” dos acontecimentos, mas o acusa de forjar a única cena de sexo do documentário. Preocupa-se, entretanto, mais com a falta de espontaneidade do ato – como se o cinema documentário fosse avesso a encenações, o que significaria ignorar parte de sua história (RAMOS, 2008) – do que com o olhar pornovoyeurista que aborda a prostituta como uma alteridade abjeta, prestes a ser midiaticamente escrutinada. Recursos estéticos também são rejeitados por parte dos comentaristas, como

Pat Padua e Mark Jenkins, que defendem que a trilha sonora, por exemplo, pode glamourizar um estilo de vida sórdido. Não seria ético, de acordo com o raciocínio, haver qualquer tipo de “embelezamento” diante de uma realidade que se quer afrontar, de antemão, como feia, suja e censurável.

Somente Violet Lucca (2012, online, tradução nossa), da *L Maganize* – uma das poucas críticas mulheres, cabe destacar – nos lembra que, apesar das suas virtudes, *Whores’ Glory* se inscreve em uma antiga tradição documentarista. A obra ecoa “o legado de homens europeus apontando suas câmeras para pequenas mulheres de cor”¹⁰.

Se *Whores’ Glory* é aclamado pela qualidade técnica – ainda que às vezes questionado eticamente por sua estética apurada –, *Live Nude Girls Unite!* será cobrado por seu suposto amadorismo. Robert Ebert (2001), crítico do *Chicago Sun-Times*, parecendo ignorar outra longa tradição do documentário (vigorosa, inclusive, nos Estados Unidos) de utilizar imagens caseiras e pessoais, opina, negativamente, que a obra se parece com um *home movie*. Para Mick La Salle (2000), em consonância, falta polidez ao filme. Kimberley Jones (2000), em *The Austin Chronicle*, afirma que os eventos são “mal filmados” e problematiza outro elemento de *Live Nude Girls Unite!*: ela rejeita seu alinhamento político em favor das *strippers*; ponderando que Query e Funari falham ao não abordar, na sua luta sindical, a perspectiva dos patrões. A autora parece demandar um tipo de objetividade jornalística que, em verdade, não necessariamente cabe ao documentário, principalmente se compreendermos que nesse território cinematográfico há sempre uma voz ou intenção autoral – uma subjetividade, podemos dizer – indissociável da narrativa arquitetada (RAMOS, 2008). O uso do humor também é reprovado pela articulista, que minimiza os possíveis entraves que Query enfrenta como *stripper*, já que ela opta por retratar intempéries sem dramatizações. Reduz a diretora-personagem a uma menina mimada, que almeja, tão somente, chamar a atenção de sua mãe. A infantilização de Query é uma estratégia do artigo para reduzir a validade dos seus enunciados, que não avigoram o sofrimento que presumivelmente assinala todo e qualquer trabalho sexual.

Não que a crítica especializada tenha ignorado completamente os méritos de *Live Nude Girls Unite!*. Andrea Chase (2000), da *Killer Movie Reviews*, não apenas aprova o tom humorístico do documentário como o responsabiliza por transformar suas expectativas e seus paradigmas pessoais sobre profissionais do sexo – por que apenas quando se fala de trabalho sexual, entre tantos outros ofícios precarizados no capitalismo contemporâneo, se questiona a luta por direitos? Posição semelhante é defendida por A. O. Scott (2000), do *New York Times*, que reconhece, inclusive, o teor feminista da obra. Robert Ebert (2001), embora tenha renitências estéticas ao filme, acha-o divertido e politicamente importante por retratar uma batalha sindical. Porém, a combatividade de Julia Query é, muitas vezes, tratada como uma exceção – o que pouco condiz com a história do movimento das trabalhadoras sexuais, quem mantém seu vigor desde os anos 1970. Kimberley Jones

¹⁰ No original: “the legacy of European men pointing cameras at little brown women” (LUCCA, 2012, online). Optou-se por traduzir a expressão “brown” como “de cor”, já que no português não se costuma utilizar esse tipo de classificação, ressaltando, no entanto, a dimensão racializada da identidade dessas mulheres.

(2000, online, tradução nossa) contesta, também, uma definição de profissional que “é carregada de energia, empoderamento e uma coragem admirável”, afirmando: “Ela age como se cada uma dessas mulheres faz strip-tease para provar alguma coisa”. Além disso, questiona se a mãe solteira que é *stripper* para pagar as contas médicas e de aluguel também exerce a atividade “pelo bem da sororidade”. A autora parece tornar inconciliáveis a necessidade de renda – uma realidade para toda classe trabalhadora – e a luta, ativa e criativa, contra estigmas.

Breves considerações

Ao trazer para análise dois documentários distintos, que convergem no ímpeto de problematizar as arestas do trabalho sexual, objetivou-se, ainda que brevemente, caracterizar as possibilidades de aparição que são fornecidas às mulheres que o exercem na cultura audiovisual. Apesar da relevância, obras como *Whores' Glory* acabam por calcificar as modulações que circunscrevem as figurações das prostitutas, possibilitando a emergência, sem dúvidas importante, de algumas experiências – assinaladas pela vitimização –, em vez de outras. Por isso, destacamos a relevância dos esforços de representação de produções como *Live Nude Girls Unite!*, que ampliam as formas de figurar as profissionais do sexo: o filme complexifica vivências, multiplica subjetividades, denuncia outras violências – de classe, raciais, simbólicas – inimagináveis.

A subversão das expectativas sobre a prostituição e o trabalho sexual estabelece aqui, como sugere Preciado (2011), um importante antagonismo à normalização. Os corpos abjetos, se deslocados de seus espaços de fixação simbólica, podem perturbar outras categorias que naturalizam os demais. Ao reivindicarem posicionamentos de sujeitos de discurso, as trabalhadoras sexuais conseguem inflar um imaginário comum atrofiado, ressignificando aquilo que entendemos por coletividade e humanidade. Filmes como *Live Nude Girls Unite!* colocam-se, nesse sentido, não somente como experiências que apontam para outros horizontes da produção audiovisual, mais participativos e posicionados; neste esforço de fabulação do real, esboça-se um mundo no qual, como deseja Butler (2018), corpos obscenos podem se mover mais livremente, de forma a viver uma vida mais vivível.

Na conversação pública sobre essas obras, no entanto, essas potencialidades não são avalizadas. Apesar de ambos os documentários serem discutidos a partir do que a crítica especializada considera seus pontos positivos e negativos, ela pouco desafia, em seu conjunto, discursividades hegemônicas sobre o trabalho sexual. Legitima-se as narrativas de vitimização, resgate e sofrimento ao mesmo tempo em que se elogia a aparente objetividade de *Whores' Glory* e, em parte, contesta-se iniciativas das próprias proletárias do sexo que ousam experimentar novas audiovisualidades. No cotejo de *Live Nude Girls Unite!*, cobra-se do próprio cinema documentário uma estética austera e asséptica, refratária a ruídos e rastros característicos de produções abertas ao “risco do real” (COMOLLI, 2008). Um filme orientado por urgências políticas é vilipendiado por não atender supostos padrões de neutralidade e qualidade formal que, na verdade, estão ausentes de diversas produções do gênero. As resenhas desqualificam lógicas criativas distanciadas daquilo que seus autores compreendem, equivocadamente, como trabalho sexual e como cinema de não ficção.

Ainda, encarar as experiências aguerridas retratadas em *Live Nude Girls Unite!* como atípicas, como pontos fora da curva, é ignorar universos literários, artísticos e cinematográficos já ocupados e saqueados por esses sujeitos. As deliberações jornalísticas obnubilam resistências (midiáticas) forjadas pelas profissionais do sexo, apagando a autonomia desse grupo. Se entendermos a crítica, com Foucault, como a desmontagem entre saberes e relações de poder dominantes, podemos nos perguntar se o que esses textos fazem é, de fato, criticar.

Referências

BELL, Nicholas. Sugartime: Michael Glawogger brings us a bleak look at Third World Brothel Workers. *Ion Cinema*, 20 abr. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/ff5Z5E>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. São Paulo: N-1, 2019.

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

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

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARRASCO, Pilar Aguilar. La prostitución en el cine: una historia de agitación y propaganda. *Mujeres em Red*, dez. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/PaJ6Sp>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

CATALDO, Jesse. Review: Whores' Glory. *Slant Magazine*, 16 abr. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/BGgpFB>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHASE, Andrea. Live Nude Girls Unite! *Killer Movie Reviews*, 2000. Disponível em: <<https://acortar.link/UMZXmw>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

EBERT, Robert. Live Nude Girls Unite! Movie review. *Chicago Sun Times*, 22 jun. 2001. Disponível em: <<https://acortar.link/2OP7jt>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. São Paulo: Elefante, 2017.

FEENEY, Mark. Whores' Glory: Views of prostitutes differ, all prove depressing. *The Boston Globe*, 15 jun. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/cWgdMf>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

FOSTER, Simon. Whores' Glory. *Slant Magazine*, 3 jun. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/2Jze2u>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

FOUCAULT, Michel. O que é a crítica? Crítica e Aufklärung. *Espaço Michel Foucault*, Brasília, 1990. Disponível em: <<https://acortar.link/lejXyE>>. Acesso em: 2 set. 2021.

GRANT, Melissa Gira. *Playing the Whore*. London: Verso, 2014.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HOLDEN, Stephen. 3 Settings, 3 Countries and the World of Women Who Live by Their Bodies. *The New York Times*, 26 abr. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/gBPLWf>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

JENKINS, Mark. 'Glory' Days: intimate experiences, but at a price? *NPR*, 19 abr. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/TeCLwN>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

JONES, Kimberley. Live Nude Girls Unite! *The Austin Chronicle*, 27 out. 2000. Disponível em: <<https://acortar.link/mBPwkO>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

LA SALLE, Mick. 'Whores' Glory' review: grim view of prostitution. *San Francisco Gate*, 25 maio 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/XYSw4I>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

_____. Film Clips. *San Francisco Gate*, 6 out. 2000. Disponível em: <<https://acortar.link/u5Zr1Z>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

LUCAS, Matthew. Review Whores' Glory. *From The Front Row*, 14 maio 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/Vc9h2V>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

LUCCA, Violet. Girls Working: Whores' Glory. *The L. Magazine*, 25 abr. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/1v0IvR>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 401-419.

MUSETTO, V. A. Whores' Glory. *New York Post*, 27 abr. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/Af3Syl>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

O'HEHIR, Andrew. Whores' Glory: a riveting humane prostitution documentary. *Salon*, 27 abr. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/fjJUOa>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

PADUA, Pat. Out of frame: Whores' Glory. *Dcist*, 6 jul. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/T6LaIw>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

PAGANOTTI, Ivan; SOARES, Rosana de Lima. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 131-153, maio/ago. 2019.

PRADA, Monique. *Putafeminista*. São Paulo: Veneta, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1, 2018.

_____. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1, 2017.

_____. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

SCHENKER, Andrew. Film Comment Selects 2012: Michael Glawogger's Whores' Glory. *Slant Magazine*, 14 fev. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/9WPklE>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

SCOTT, A. O. Throw off the yoke, but keep the g-string. *The New York Times*, 20 out. 2000. Disponível em: <<https://acortar.link/TMhTcM>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

SOARES, Rosana de Lima. *Mídias e estigmas sociais: sutileza e grosseria da exclusão*. 2015. 286 f. Tese (Livro-Docência em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

TOBIAS, Scott. Whores' Glory. *Av Club*, 26 abr. 2012. Disponível em: <<https://acortar.link/lhmaKc>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

VILLIERS, Nicholas de. *Sexography: Sex Work in Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

Juliana Gusman

Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Comunicação Social e bacharel em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).