

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Éverton Lucas Ferreira Garcia

ANÁLISE DISCURSIVA DE NARRATIVAS DE SI DE ELKE MARAVILHA:
construção identitária, mídia e moda

Belo Horizonte
2022

Éverton Lucas Ferreira Garcia

ANÁLISE DISCURSIVA DE NARRATIVAS DE SI DE ELKE MARAVILHA:
construção identitária, mídia e moda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Humberto Lessa

Área de concentração: Tecnologia e Processos Discursivos

Belo Horizonte
CEFET- MG
2022

Garcia, Éverton Lucas Ferreira.
G216a Análise discursiva de narrativas de si de Elke Maravilha:
construção identitária, mídia e moda / Éverton Lucas Ferreira Garcia.
– 2022.
133 f. : il.
Orientador: Cláudio Humberto Lessa

Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudo de Linguagens, Belo Horizonte, 2022.
Bibliografia.

1. Maravilha, Elke, 1945-2016. 2. Ethos. 3. Imaginário. Análise do
discurso - Narrativas pessoais. I. Lessa, Cláudio Humberto. II. Título.

CDD: 401.41



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS - NS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 11/2022 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: 23062.056624/2022-76

Belo Horizonte-MG, 04 de novembro de 2022.

DISSERTAÇÃO DE Mestrado
ANÁLISE DISCURSIVA DE NARRATIVAS DE SÍ DE ELKE MARAVILHA: construção identitária, mídia e moda

Autor: Éverton Lucas Ferreira Garcia
Orientador: Prof. Dr. Cláudio Humberto Lessa

A Banca Examinadora composta pelos membros abaixo aprovou em 17 de outubro de 2022 esta Dissertação:

Prof. Dr. Cláudio Humberto Lessa (ORIENTADOR)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET/MG

Prof.ª Dr.ª Giani David Silva (EXAMINADOR INTERNO)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET/MG

Prof.ª Dr.ª Mariana Ramalho Procópio Xavier (EXAMINADORA EXTERNA)
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

(Assinado digitalmente em 24/11/2022 16:49)
CLAUDIO HUMBERTO LESSA
PROFESSOR ENS BÁSICO TECN TECNOLÓGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: ###890#4

(Assinado digitalmente em 04/11/2022 16:37)
GIANI DAVID SILVA
PROFESSOR ENS BÁSICO TECN TECNOLÓGICO
DIRGRAD (11.51)
Matrícula: ###343#1

(Assinado digitalmente em 08/11/2022 15:50)
MARIANA RAMALHO PROCOPIO XAVIER
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.776-##

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 11, ano: 2022, tipo: ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO, data de emissão: 04/11/2022 e o código de verificação: 1732c59342

A Deus.

A minha mãe, pelo exemplo de amor, retidão, força, garra, fé.

A meu pai, in memoriam, pelos ensinamentos tão caros que me deu nesta vida.

A meus irmãos, pelo amor e alegria.

A Elke Maravilha, in memoriam, por ter me proporcionado tanto conhecimento, amor, carinho e compreensão durante o tempo em que vivemos juntos.

AGRADECIMENTOS

Quem sou eu? Eu sou muitos, eu existo. (Fernando Pessoa)

Chegar para agradecer e louvar: É melhor ser alegre que ser triste. Foram meses de muitas dúvidas, cansaço, esgotamento, alegrias, noites não dormidas, desafios não antes imaginados, descobertas, conquistas, autoconhecimento. Outras formações que busquei e cursei durante esta pesquisa: a Pós-Graduação *lato sensu* em Docência para a Educação Profissional e Tecnológica, a Licenciatura em Letras, a Formação em Psicanálise e tantos outros cursos que me proporcionaram não só o conhecimento, mas a maestria e alegria de viver. Como escreveu nosso querido poeta Guimarães Rosa: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”. Mas, antes de tudo, agradeço a Deus, que me deu forças que eu desconhecia, e por ter feito coisas maravilhosas em minha vida.

Louvar o ventre que me gerou, a minha mãe Terezinha Garcia, minha maior mestra; pelo seu amor, conforto, aconchego, determinação, cuidado, paciência e fé. Você é minha alegria de viver! Minha família, irmãos, Tia Regina, por sempre acreditarem em mim. À minha segunda mãe, Zélia Araújo, *in memoriam*, e à minha madrinha Ângela Nogueira, por sempre me incentivarem a seguir o caminho da pesquisa e da educação! Minhas amigas Flávia Araújo, Gisele Santos, *in memoriam*, Olga Julieta, que me fizeram e fazem eu ser cada vez um ser humano melhor.

Agradecer os amigos que fiz nesse percurso, são tantos que não consigo citar aqui. Minha força vem deles, que mantêm a coragem de gostar de mim, apesar de mim. Ao grande amigo Henrique Perret Neto, pela força e oração. À minha mãe acadêmica, Dilma Rio Verde, poço de sabedoria que sempre me inspirou e ensinou a arte de escrever.

Ao Prof. Dr. **Cláudio Humberto Lessa**, por ter orientado, mediado e acompanhado com dedicação o meu processo de aprendizagem e por suas palavras sempre acolhedoras. Durante o tempo que tive a sorte de conviver e trabalhar com Cláudio, nada foi mais claro, nenhuma certeza mais segura do que esta: Cláudio, a pessoa, é uma grande festa, uma reunião ecumênica e democrática de todas as cabeças maiores e entendedora dos assuntos compartilhados. Pelas discussões valiosas, pela compreensão e confiança, pela amizade, pelas reuniões incansáveis. Obrigado por essa parceria! A você dedico esses versos meus:

Montar uma orquestra afinada exige a costura do tempo, perseverança para alinhar potências criativas, sensibilidade para envolver colaboradores na tessitura da trama. Por que simplificar, se podemos sofisticar, aguçar a alma, e nos emocionar?

À Prof. Dra. **Giani David**, pela amizade, confiança, pelos conselhos em momentos de desânimo, pela sua paciência, doçura e dicas valiosas que contribuíram muito para clarear os caminhos desta pesquisa, trazendo sua leitura e sua energia para a festa da Elke. Fazer uma dissertação para Elke, hoje, foi recriar essa festa e com uma das maiores pesquisadoras e professoras do POSLING/CEFET-MG. Giani foi e é minha inspiração; e, como escreveu o cantor e compositor Caetano Veloso, cito os versos de uma linda canção que dedico a ela:

Luz do sol
Que a folha traga e traduz
Em verde novo
Em folha, em graça, em vida, em força, em luz.

Às professoras Dra. Luciana Azeredo e Dra. Márcia Gorett pela atenção e amizade. Aos funcionários do Posling/CEFET-MG; a todos os colegas do grupo *Narrar-se*, que sempre me mandavam textos, ideias, e com os quais ainda tenho discussões enriquecedoras, seja sobre estudos, ou sobre a vida.

A minha grande amiga, *in memoriam*, **Elke Maravilha**, fonte da realização desta linda pesquisa. Por sempre ter me acolhido em sua casa, em sua história de vida e em seu coração. Elke, sem dúvidas, foi e continua sendo uma das pessoas mais importantes e queridas que conheci nesta vida. Presente de Deus que transformou minha forma de ver e entender o mundo; aprendi muito sobre a vida, com tantas histórias, experiências vividas, conselhos e elogios que levarei eternamente comigo: “Ton você é um tesão de pessoa, uma das últimas alegrias que estou tendo”. Ao mesmo tempo, pedia-me para ser corajoso e dizia que “Eu sempre tive vontade de dizer o que eu sou e eu não tenho o menor pudor... Solta a franga e abre a granja. [...] A vida da gente é uma obra de arte.” Axé, Elke Maravilha, meu orixá!

Especialmente aos amigos da trupe Elke Maravilha: Adriano Salhab, Breno Neves, Ed Olíver, Maurílio Domiciano, Grazi Sanches, Natasha Benzaquen e Solange Maia que, com sinceridade e participação, contribuíram para a realização das atividades.

À Diretoria e Equipe Pedagógica do **CEFET- MG**, que proporcionaram condições para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço a cada um de vocês, que de uma forma ou de outra, contribuiu para este estudo, para que eu pudesse chegar até aqui. A todos, o meu muito obrigado!

Ah, o mar. A grande fonte da vida e também do fim de tudo.

A Calunga grande! O grande cemitério.

A morte é necessária para que surja o novo, a nova vida.

Todos nós aqui, de uma forma ou de outra, somos filhos das mortes e renascimentos.

Observem os povos, as civilizações em seus deslocamentos, deixarem tudo pra trás e começar vida nova, em outro lugar, outra relação, sob um novo olhar, talvez nascidos da tomada de consciência da necessidade de mudança.

(MARAVILHA, 2015).

Memória

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

(ANDRADE, 2012, p. 21).

EROS ANIKATE MAHAN... O amor é invencível
nas batalhas!

(MARAVILHA, 2015).

RESUMO

Nesta dissertação, refletimos sobre como os discursos constroem efeitos de sentidos plurais na narrativa de si da artista Elke Maravilha, tendo o corpo como lugar de manifestação da moda em diferentes esferas sociais. Com um olhar discursivo, temos o objetivo de fazer uma leitura que mescla dispositivos da ordem da língua e da ordem histórica, que determinam a produção de efeitos de sentido por meio de relatos de experiências vividas e de indumentárias usadas pela artista ao longo de sua carreira. Buscamos identificar como, nessa projeção de imagens de si, tanto na sua dimensão de indumentária, quanto no seu funcionamento enunciativo verbal, manifestam-se os posicionamentos e engajamentos da artista. Analisamos também os discursos e imaginários que atravessam as narrativas desse ícone da mídia brasileira, sob a ótica de Dominique Maingueneau (1997; 2006; 2008; 2011; 2015; 2016; 2020), Émile Benveniste (1989; 1991), Guy Debord (1997), Ida Lúcia Machado (2016), Leonor Arfuch (1995; 2010), Malcolm Barnard (2003), Patrick Charaudeau (1991; 1999; 2004; 2006; 2017; 2018), Ruth Amossy (2005; 2018), entre outros, que nos ajudaram a apontar os vários *ethé* da artista. Como diretriz para esta pesquisa, são utilizados **pressupostos da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso** com relação ao ato de linguagem como encenação, às competências de linguagem, à manipulação dos modos de organização do discurso e à Modalização (CHARAUDEAU, 1991,1999). Também são abordados aspectos linguístico-discursivos da argumentação diretamente ligados a essa teoria. O *corpus* é composto por cinco cadernos com entrevistas da artista que o autor coletou, transcreveu e dividiu em três eixos para análise: construção identitária, mídia e moda. A partir desta pesquisa podemos realizar a análise das narrativas de si da artista Elke Maravilha, o que contribuiu para a (re)construção identitária dos relatos da artista. Buscamos igualmente, a partir da análise do interdiscurso, identificar os signo-sintomas de imaginários mobilizados tanto no âmbito verbal, quanto não verbal, o que implicou analisar as projeções etóticas construídas a partir da indumentária. A análise fundamentou-se na compreensão do uso de índices de subjetividade e corporalidade, buscando, por fim, descrever as projeções etóticas mais salientes expressas nos relatos analisados. Os resultados desta pesquisa demonstram que a dinâmica empregada propiciou integração, assimilação e compartilhamento das experiências na elaboração do conhecimento entre discurso e interdiscurso, compreensão do *ethos* que a artista sempre quis mostrar na mídia e que sempre defendeu em sua estética e ética. Percebemos que não é difícil encontrar mil e duas

coisas escritas sobre Elke Maravilha, afinal, há tempos, ela faz parte de nosso imaginário e tornou-se mais que uma personalidade na moda. Desde o início, ela sempre projetou imagens de si como sendo uma pessoa irreverente, anárquica, exagerada e sem papas na língua. Para além dessas projeções etóticas, aparentemente intencionais da artista, foi-nos possível observar imaginários sociodiscursivos que revelam um posicionamento político social de valorização da igualdade, do respeito à diversidade étnico-racial e de gênero e reconhecimento de diversas manifestações religiosas e culturais.

Palavras-Chave: Elke Maravilha. *Ethos*. Imaginários. Narrativa de vida, moda e mídia.

ABSTRACT

In this dissertation, we reflect on how discourses build effects of plural meanings in the self-narrative of the artist Elke Maravilha, having the body as a place of manifestation of fashion in different social spheres. With a discursive look, we aim to make a reading that mixes devices of the order of language and of the historical order, which determine the production of meaning effects through reports of lived experiences and clothing worn by the artist throughout her career. We seek to identify how, in this projection of images of herself, both in its dimension of clothing and in its verbal enunciative functioning, the artist's positions and engagements are manifested. We also analyze the discourses and imaginaries that cross the narratives of this Brazilian media icon, from the perspective of Dominique Maingueneau (1997; 2006; 2008; 2011; 2015; 2016; 2020), Émile Benveniste (1989; 1991), Guy Debord (1997), Ida Lúcia Machado (2016), Leonor Arfuch (1995; 2010), Malcolm Barnard (2003), Patrick Charaudeau (1991; 1999; 2004; 2006; 2017; 2018), Ruth Amossy (2005; 2018), among others, who helped us to point out the various *ethé* of the artist. As a guideline for this research, assumptions from the Semiolinguistic Theory of Discourse Analysis are used in relation to the act of language as staging, to language skills, to the manipulation of the modes of discourse organization and to Modalization (CHARAUDEAU, 1991, 1999). Linguistic-discursive aspects of argumentation directly linked to this theory are also addressed. The corpus consists of five notebooks with interviews of the artist that the author collected, transcribed and divided into three axes for analysis: identity construction, media and fashion. Based on this research, we can carry out an analysis of the narratives of the artist Elke Maravilha, which contributed to the (re)construction of the identity of the artist's reports. We also sought, from the analysis of the interdiscourse, to identify the signs-symptoms of imaginaries mobilized both in the verbal and non-verbal scopes, which implied analyzing the ethic projections constructed from the clothing. The analysis was based on the understanding of the use of subjectivity and corporality indices, seeking, finally, to describe the most salient ethotic projections expressed in the analyzed reports. The results of this research demonstrate that the dynamics used provided integration, assimilation and sharing of experiences in the elaboration of knowledge between discourse and interdiscourse, understanding of the ethos that the artist always wanted to show in the media and that she always defended in her aesthetics and ethics. We realized that it is not difficult to find a thousand and two things written about Elke Maravilha, after all, she has been part of our imagination for some time

and has become more than a personality in fashion. From the beginning, she has always projected images of herself as irreverent, anarchic, over-the-top and outspoken. In addition to these apparently intentional ethotic projections by the artist, it was possible for us to observe socio-discursive imaginaries that reveal a social political position of valuing equality, respect for ethnic-racial and gender diversity and recognition of various religious and cultural manifestations.

Keywords: Elke Maravilha; *Ethos*; Imaginaries; Life narrative, fashion and media.

RESUMEN

En esta disertación, reflexionamos sobre cómo los discursos construyen efectos de significados plurales en la autonarrativa de la artista Elke Maravilha, teniendo el cuerpo como lugar de manifestación de la moda en diferentes esferas sociales. Con una mirada discursiva, pretendemos hacer una lectura que mezcle dispositivos del orden del lenguaje y del orden histórico, que determinan la producción de efectos de sentido a través de relatos de vivencias y vestimentas usadas por la artista a lo largo de su vida. Buscamos identificar cómo, en esta proyección de imágenes de sí misma, tanto en su dimensión de indumentaria como en su funcionamiento verbal enunciativo, se manifiestan las posiciones y compromisos de la artista. También analizamos los discursos e imaginarios que cruzan las narrativas de este ícono mediático brasileño, desde la perspectiva de Dominique Maingueneau (1997; 2006; 2008; 2011; 2015; 2016; 2020), Émile Benveniste (1989; 1991), Guy Debord (1997), Ida Lúcia Machado (2016), Leonor Arfuch (1995; 2010), Malcolm Barnard (2003), Patrick Charaudeau (1991; 1999; 2004; 2006; 2017; 2018), Ruth Amossy (2005; 2018), entre otros, que nos ayudaron a señalar los diversos *ethé* del artista. Como guía de esta investigación se utilizan supuestos de la Teoría Semiolingüística del Análisis del Discurso en relación al acto del lenguaje como puesta en escena, a las habilidades lingüísticas, a la manipulación de los modos de organización del discurso y a la Modalización (CHARAUDEAU, 1991, 1999). También se abordan aspectos lingüístico-discursivos de la argumentación directamente ligados a esta teoría. El corpus consta de cinco cuadernos con entrevistas a la artista que lo autor recopiló, transcribió y dividió en tres ejes de análisis: construcción de identidad, medios y moda. Con base en esta investigación, podemos realizar un análisis de las narrativas de la artista Elke Maravilha, que contribuyeron para la (re)construcción de la identidad de los relatos de la artista. También buscamos, a partir del análisis del interdiscurso, identificar los signos-síntomas de los imaginarios movilizados tanto en el ámbito verbal como no verbal, lo que implicó analizar las proyecciones éticas construidas a partir de la indumentaria. El análisis se basó en la comprensión del uso de los índices de subjetividad y corporalidad, buscando, finalmente, describir las proyecciones éticas más sobresalientes expresadas en los relatos analizados. Los resultados de esta investigación demuestran que las dinámicas utilizadas permitieron la integración, asimilación y puesta en común de experiencias en la elaboración de saberes entre discurso e interdiscurso, comprensión del *ethos* que la artista siempre quiso mostrar en los medios y que siempre defendió en su estética y ética. Nos dimos

cuenta de que no es difícil encontrar mil y dos cosas escritas sobre Elke Maravilha, al fin y al cabo, hace tiempo que forma parte de nuestro imaginario y se ha convertido en más que una personalidad de la moda. Desde el principio, siempre ha proyectado imágenes de sí misma como irreverente, anárquica, exagerada y franca. Además de estas proyecciones éticas aparentemente intencionales de la artista, nos fue posible observar imaginarios sociodiscursivos que revelan una posición política social de valoración de la igualdad, respeto a la diversidad étnico-racial y de género y reconocimiento de diversas manifestaciones religiosas y culturales.

Palabras-clave: Elke Maravilla. *Ethos*. Imaginarios. Narrativa de la vida, la moda y los medios.

RÉSUMÉ

Dans cette thèse, nous réfléchissons sur la façon dont les discours construisent des effets de sens pluriels dans le récit de soi par l'artiste Elke Maravilha, ayant le corps comme lieu de manifestation de la mode dans différentes sphères sociales. Avec un regard discursif, nous avons en vue faire une lecture qui mêle des dispositifs de l'ordre historique, qui déterminent la production d'effets de sens à travers des récits d'expériences vécues et des vêtements portés par l'artiste tout au long de sa carrière. Nous cherchons identifier comment cette projection d'images de soi expriment les positions et les engagements de l'artiste, soit dans sa dimension vestimentaire, soit dans son fonctionnement énonciatif verbal. Nous analysons aussi les discours et les imaginaires qui traversent les récits de cette icône médiatique brésilienne, du point de vue de Dominique Mainguenu (1977; 2006; 2008; 2011; 2015; 2016; 2020), Émile Benveniste (1989; 1991), Guy Debord (1997), Ida Lucia Machado (2016), Leonor Arfuch (1995; 2010), Malcolm Barnard (2003), Patrick Charaudeau (1991; 1999; 2004; 2006; 2017; 2018), Ruth Amossy (2005; 2018), entre autres qui nous à pointer les divers éthé de l'artiste. Comme idée directrice pour cette recherche, sont utilisés des suppositions de la Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso par rapport à l'acte de langage comme mise en scène, aux compétences linguistiques, à la manifestation des modes d'organisation du discours et modalisation. (Charaudeau, 1991; 1999). Sont également abordés les aspects linguistiques-discursifs de l'argumentation liés à cette théorie. Le corpus est composé de cinq cahiers avec des entretiens de l'artiste que l'auteur a recueilli, a retranscrit, et a divisé en trois axes d'analyse: la construction identitaire, les médias et la mode. A partir de cette thèse nous pouvons procéder à l'analyse des récits de soi de l'artiste Elke Maravilha, observant la présence de la mode et des médias dans le récit de vie défendu par elle tout au long de sa trajectoire professionnelle, ce qui a contribué à la (re)construction de l'identité de l'artiste. Le thème a cherché aussi à partir de l'analyse de l'interdiscours, identifier les signes-symtômes des imaginaires mobilisés tant dans le domaine verbal que non verbal, ce qui a impliqué d'analyser des projections ethotiques contruites à partir du vêtement. L'analyse est basée sur la compréhension de l'utilisation des indices de subjectivité et du corps, cherchant enfin, décrire les projections ethotiques les plus remarquables dans les rapports analysés. Les résultats de cette recherche démontrent que la dynamique utilisée a permis l'intégration, l'assimilation et le partage d'expériences dans l'élaboration du savoir entre discours et interdiscours, compréhension de l'ethos qu'elle a toujours voulu montrer dans les médias et qu'elle a toujours

défendu dans son esthétique et éthique. Nous rendons compte que ce n'est pas difficile de trouver mille et deux choses écrites sur Elke Maravilha, après tout ça fait longtemps, qu'elle fait partie de notre imaginaire et est devenue plus qu'une personnalité de la mode. Dès le début, elle a toujours projeté des images d'elle-même comme étant une personne irrévérencieuse, anarchique, exagérée et franche. Au-delà de ces projections éthotiques, apparemment intentionnelles de l'artiste, nous avons pu observer des imaginaires social politiques de valorisation de l'égalité, du respect à la diversité ethnico-racial et du genre, et la reconnaissance de diverses manifestations religieuses et culturelles.

Mots-clés: Elke Maravilha.*Ethos*.Imaginaires. Récits de vie,mode et médias.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Folder do <i>show Elke Canta e Conta</i> , no Sesc Palladium, em Belo Horizonte.....	24
Figura 2 – Colar feito por Elke Maravilha que dizia que só estaria pronto após a sua morte ..	41
Figura 3 – Elke Maravilha na sala de seu apartamento entre seus objetos culturais	43
Figura 4 – Foto perfil de Elke presa	46
Figura 5 – Documentos policiais relatando a prisão de Elke na ditadura (p. 272).....	47
Figura 6 – Documentos policiais relatando a prisão de Elke na ditadura (p. 273).....	47
Figura 7 – Formação do <i>ethos</i> discursivo efetivo	73
Figura 8 – Elke de pernas para o ar	88
Figura 9 – Elke e o estilista Clodovil Hernandez	111
Figura 10 – Elke desfilando em escola de samba com a letra do samba enredo que a homenageou	123
Figura 11 – Capa do disco <i>Elke</i> , de Elke Maravilha	129

SUMÁRIO

1 ELKE, PRECISAMOS DIZER QUE É MARAVILHA?	19
2 POR QUE VALE A PENA OUVIR, PRESERVAR E TRANSMITIR HISTÓRIAS DE VIDA?	23
2.1 INTRODUÇÃO	23
2.2 JUSTIFICATIVA	25
2.3 DEFINIÇÃO DA PERGUNTA DE PESQUISA	28
2.3.1 Objetivo geral	28
2.3.2 Específicos	29
2.4 PROBLEMA DE PESQUISA	29
2.5 DELIMITAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	29
2.6 TRAJETÓRIA DOS CAPÍTULOS	33
3 METODOLOGIA	34
4 PROBLEMATIZAÇÃO GERAL SOBRE ESTÉTICA TELEVISUAL	39
4.1 COMO TRADUZIR ELKE MARAVILHA?	39
4.2 CONTEXTUALIZANDO A DÉCADA DE 70 E OS PROGRAMAS DE AUDITÓRIO	43
5 ANÁLISE DO DISCURSO E ARGUMENTAÇÃO	56
5.1 DISCURSO E INTERDISCURSO	56
5.2 IMAGINÁRIO SOCIODISCURSIVO E O <i>ETHOS</i>	63
5.3 ARGUMENTAÇÃO E A CATEGORIA DO <i>ETHOS</i>	67
5.4 DA SUBJETIVIDADE NA LINGUAGEM	76
6 NARRATIVAS DE SI	79
6.1 NARRATIVAS DE ANÁLISE DO DISCURSO	79
6.2 CORPORALIDADE E MODA	86
7 ANÁLISES DOS POSICIONAMENTOS, DOS IMAGINÁRIOS E DAS PROJEÇÕES ETÓTICAS NAS NARRATIVAS DE SI DE ELKE MARAVILHA	95

7.1 POSICIONAMENTOS SOBRE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA.....	96
7.1.1 Questões étnico-raciais.....	96
7.1.2 Questões de gênero	101
7.1.3 Outras questões identitárias	105
7.2 POSICIONAMENTOS SOBRE A MODA: CORPORALIDADE E INDUMENTÁRIA	108
7.3 POSICIONAMENTOS SOBRE A MÍDIA: MEIOS DE COMUNICAÇÃO E CULTURA BRASILEIRAS	113
8 PARA ALÉM DAS PERUCAS, SALTOS E BATONS: ELKE MARAVILHA UM LEGADO DE TRANSGRESSÃO.....	120
REFERÊNCIAS	125
APÊNDICE A – Reportagem sobre o CD <i>ELKE</i>	129
APÊNDICE B – Cronologia Elke Maravilha.....	131

1 ELKE, PRECISAMOS DIZER QUE É MARAVILHA?

1 *A grande arte não é viver, é conviver.* (MARAVILHA, 2015)¹.

A arte – apesar de suas variadas definições, meios de expressão e finalidades – traz consigo o efeito de representar a realidade com um olhar que não se restringe à sua pura apreensão, mas, em vez disso, dirige-se a uma constatação que é, ao mesmo tempo, realista e transformadora. Artistas são, portanto, espécies de elo entre a aparência imediata e concreta do cotidiano e as possibilidades que existem por trás dessa aparência, “[...] segurando o espelho para a natureza mostrar-se”, nas palavras de Shakespeare (2008). Mas, ao mesmo tempo, lembrando que: “[...] a vida só é possível reinventada”, nas palavras de Cecília Meireles (2019).

Quando falamos de uma artista como Elke Maravilha, que abraça praticamente todas as manifestações artísticas possíveis, sem se deter em preconceitos, é necessário que optemos por um conjunto de aparatos que fuja do escopo meramente didático e busque modos criativos de narrativa. Dessa maneira, poderemos possibilitar que a figura artística de Elke revele sua multidimensionalidade e sua inquestionável capacidade de interação e diálogo com todos os tipos de público.

Dessa forma, optamos por falar dela por meio de excertos, que só existem devido à amizade construída entre ela e mim, autor desta dissertação. A partir de todas essas anotações, feitas com Elke em vida - por meio de suas imagens, ao mesmo tempo carnavalescas e enigmáticas - podem ser contados momentos históricos do Brasil e do mundo, sempre com livre trânsito entre o real e o imaginário. Isso porque, a artista participou de acontecimentos culturais, políticos e sociais importantíssimos ao longo dos seus setenta anos de vida que, à época dos depoimentos, acabava de completar.

Quando nos lançamos à narrativa do mundo guiados por uma artista como Elke Maravilha, que completaria seus 77 anos de idade em fevereiro de 2022, o resultado é uma experiência estética que amplia nossos sentidos à apreensão “reinventada” da vida, numa junção de realismo e esperança, em que fatos concretos e utópicos se entrelaçam.

A partir de relatos orais, nesta dissertação, buscamos questionar o ser sujeito ativo na construção da própria verdade. Para isso, temos como ponto fundamental um debate mais denso sobre a necessidade que a grande mídia tem de construir caricaturas humanas, a fim de

¹ MARAVILHA, Elke. Entrevista concedida a Éverton Garcia. Rio de Janeiro, 2015.

produzir uma notícia e, em consequência disso, as distorções causadas por informações maximalistas que ridicularizam os sujeitos.

A proposta é mostrar, a partir das análises das narrativas de Elke, o outro lado da história e as várias formas de violência, mentais e físicas, em busca da reafirmação de ser o que se é naturalmente por dentro como por fora. Ademais, buscamos efetivar a humanização no relacionamento entre as pessoas para uma sociedade mais justa e igualitária. Em contrapartida, esperamos desconstruir o preconceito e as várias formas de exclusão social escondida por trás do véu de falso respeito e moralismo.

O medo, a desconfiança e a exclusão ainda permeiam a sociedade brasileira, e o imaginário coletivo está recheado de caricaturas de homens e mulheres. Não faltou quem quisesse tirar de Elke aquilo tudo que ela era. Sua exuberância maravilhava muitos, mas causava repulsa nos que não a entendiam. Perguntei diversas vezes a ela quando foi que seu jeito diferente de ser surgiu. Sua resposta sempre era algo como 2 “[...] já nasci de batom”. De tanto insistir, um dia ela me contou que, aos 18 anos, ficou cansada das roupas pretas que tinha no guarda-roupa, peças feitas para torná-la adequada e bonita. Então, rasgou o jeans, colocou meias roxas, desgrenhou o cabelo, passou o batom forte que nunca mais a abandonaria e saiu pelas ruas, vestida como bem queria. Logo naquele primeiro passeio, apanhou de um “grupo de *playboys*” que a acharam muito esquisita.

3 [...] ainda adolescente resolvi rasgar a roupa, desgrenhei o cabelo, exagerei na maquiagem e saí na rua... Levei até cuspidinha na cara. Mais foi bom porque entendi aquela situação como se estivessem colocando-me em teste. Talvez, se meu estilo não fosse verdadeiramente minha realidade interior, eu teria voltado atrás. Mas sabia que nunca iria recuar. Eu nunca quis agredir ninguém! O que eu quero é brincar, me mostrar, me comunicar. (MARAVILHA, 2015)².

Se, por um lado, Elke Maravilha é uma personalidade que dispensa apresentações, por outro, embora seja um dos rostos mais conhecidos do país, ela é uma figura difícil de traduzir. Atriz, intérprete musical, apresentadora, modelo, jurada de programas de televisão, madrinha das prostitutas, ela não esconde o jogo e nem tem papas na língua. Talvez, por isso mesmo, ela seja um enigma que devora quem a quer enquadrar.

Foi a amiga Nise da Silveira – renomada psiquiatra brasileira e criadora do Museu de Imagens do Inconsciente – quem afirmou que Elke é uma “[...] Sacerdotisa dionisíaca que ilumina caminhos e aquece corações”³. E é assim que ela sempre esteve no palco, como uma

² MARAVILHA, Elke. Entrevista concedida a Éverton Garcia. Rio de Janeiro, 2015.

³ Disponível em: <https://bit.ly/3bow1jC>. Acesso em: 17 jul. 2021.

entidade, uma Papisa do Tarô, um oráculo que conduziu os destinos de sua imagem através de cantos e poesias.

Elke “histórica” se explica pela figura híbrida que imprime. Tanto que até hoje tem quem pense que ela era um travesti. Talvez, pela sua estrutura física, talvez pelo uso de perucas, maquiagens e adereços, talvez pela sua forte personalidade. Fato é que suas atitudes despertam questões em torno da sexualidade, assunto cada vez mais tabu num mundo cada vez mais reacionário.

De forma não cronológica e usando uma linguagem fabular, Elke nos mostra na sua trajetória de vida pessoal como a filha de um russo com uma alemã, e neta de um azerbaijano e de uma mongol, nascida em 1945 na antiga Leningrado (hoje São Petersburgo), Rússia, foi parar num sítio em Itabira, interior de Minas Gerais. Mostra também que Elke morou em diversos países, teve oito casamentos com homens de diversas nacionalidades, sempre felizes. Na trajetória de vida profissional, sabemos que, aos 24 anos, Elke já falava nove idiomas – português, russo, alemão, italiano, espanhol, francês, inglês, grego e latim – e começou a carreira de modelo e manequim a convite de Guilherme Guimarães, o mais importante estilista da época (década de 1970).

No entanto, em sua trajetória de vida política, vemos Elke sendo presa no Aeroporto Santos Dumont, em fins de 1971, depois de rasgar, aos gritos de 4 “[...] covardes, como ousam, vocês já o assassinaram!”, cartazes com a fotografia de Stuart Angel Jones, filho de sua amiga Zuzu Angel, já então morto depois de torturas na Base Aérea do Galeão. O evento, inclusive, a fez perder a cidadania brasileira, de maneira que, até à morte, fez uso de seu passaporte alemão.

Além de Elke, uma figura emblemática sempre estará em cena: Chacrinha, o “Velho Guerreiro”. Ele responsável por torná-la nacionalmente popular na TV brasileira nos anos 70 e 80. O encontro da russa nada convencional com seu painho nordestino, um comunicador completamente pirado (“Maluco sou, maluco fui, maluco vou morrer”), juntou a fome com a vontade de comer. Foi desse encontro que nasceu Elke Maravilha, uma personalidade artística tão carismática e de tão forte impacto popular que já faz parte do imaginário brasileiro e pode perfilar com mitos contemporâneos, como os de Carmem Miranda e de Arthur Bispo do Rosário.

Misturamos, nesta dissertação, projeções, de temporalidade e espacialidade, para dar conta, esteticamente, do estilo inovador, ousado e único da artista Elke. Em um mesclado de história, exotismo, misticismo, alegria e loucura, exatamente como ela ousou fazer já na

década de 1960, quando despontou como símbolo de “transgressão” e “liberação”. Visionária como só os que assumem seu delírio, Elke intuiu o movimento holístico e o exerceu tanto em suas relações pessoais, como em sua comunicação com o mundo. Com músicas cantadas especialmente para esta dissertação (resgatadas por mim e transformadas em CD físico e virtual nas plataformas de *streamings*), esta pesquisa vai mostrar que Elke Maravilha foi e continua sendo uma obra de arte em constante metamorfose e que trilhou sempre os caminhos dos que se negam a parar de sonhar.

Para resumir sua essência, utilizamos suas próprias palavras:

5 Eu me lembro do que eu sou. Eu não gosto de poder, sou filha da guerra. Me perguntaram: Por que tanto? E eu respondi: Por que tão pouco? Não me digiriram. Eu provoco por ser diferente. O que a natureza determinou está bem feito e mais importante do que viver é conviver. E eu, ao me lembrar de mim, tenho saudade do futuro. (MARAVILHA, 2015).

Os fãs da Elke sonham juntos: eles querem manter Elke no futuro para matar nossa saudade. Viva Elke!

2 POR QUE VALE A PENA OUVIR, PRESERVAR E TRANSMITIR HISTÓRIAS DE VIDA?

2.1 INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa, propomos a investigação de três esferas relacionadas à trajetória de vida de Elke: construção identitária (vida pessoal e a reconstrução da memória), a mídia (as construções de imagens de Elke por ela na televisão brasileira) e a moda (imagens de si que Elke projetava a partir de suas escolhas indumentárias e de adereços), sob a ótica das narrativas de si e do discurso (interdiscurso). Tendo em vista que não se trata de um conjunto de eventos, mas de discursivização da memória, de vivências que o sujeito considera que foram significativas e que estão presentes em sua trajetória, surgiu, nesta proposta de pesquisa, a ideia de realizar uma análise discursiva da (re)construção das memórias da artista Elke Maravilha. Isto, com o intuito de compreender os possíveis sentidos que ela atribuía à vida dela, sua relação com a mídia e com a moda, a partir de entrevistas e de cadernos que foram legados a mim⁴ por esse ícone da vida cultural brasileira.

A morte de Elke me tocou como poucas. Não só pela perda da amiga, mas porque ela era muito necessária nesses tempos áridos que estamos vivendo. No dia 16 de agosto de 2016, Elke, como ela dizia, foi brincar de outra coisa e do outro lado. Infelizmente, ainda hoje, pessoas que se dizem “moralistas” batem em quem não é como elas. Fico imaginando quem, hoje, ousa ser diferente como Elke. Quem poderia entrar numa sala vestida como si mesma e chamar a atenção de tanta gente que usa exatamente o que está na vitrine ou o que é o último grito da moda lá fora? A relação de Elke com a moda passa pela escolha dela como “*Glamour Girl*”, num concurso em Belo Horizonte, em 1962, e pela carreira de manequim, que iniciou aos 24 anos, no Rio de Janeiro. Mas vai muito além. Ela foi a modelo favorita e grande amiga da estilista Zuzu Angel. Enquanto Zuzu lutava para descobrir a verdade sobre os últimos momentos do filho Stuart Angel Jones, torturado e morto pelo regime militar, Elke acompanhava os desdobramentos do protesto solitário.

Elke foi madrinha dos presidiários, das prostitutas, dos *gays*, das causas LGBTQIA+, dos ditos loucos de hospício, dos garis, dos portadores de hanseníase, e de tanta gente que a admirava culturalmente, muitas vezes se apondo contra a imagem construída pela

⁴ Esta dissertação foi escrita na primeira pessoa do singular quando há a explicitação de ações do autor e na primeira pessoa do plural (ou mesmo na terceira pessoa) quando há ações e reflexões do autor e do orientador, ou mesmo reflexões mais impessoais.

mídia sobre sua carreira profissional. Portanto, é obrigação nossa mostrar as diversas facetas identitárias dessa pessoa, a partir da análise do dialogismo que a constitui, que determina seu discurso e faz com que possamos considerar uma pluralidade de pontos de vista, a fim de analisar as projeções etóticas que a artista deixa entrever em suas narrativas, bem como os diversos imaginários sociodiscursivos mobilizados pela enunciadora-artista. Elke se tornou apátrida no papel, mas nem por isso deixou de ser brasileira. Repetia: 6 “Eu sou o que eu quiser”.

Esta dissertação vincula-se à linha II do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling) – *Tecnologias e processos discursivos – discurso, mídia e tecnologia* –, visto que partimos do pressuposto de que o termo “análise do discurso” recobre enorme combinação de teorias diferentes, cada uma com sua particularidade.

A pesquisa adveio de minha amizade com a artista Elke Maravilha e da vontade de falar sobre ela de uma forma conceitual e diferente da ideia de uma personagem caricata, como, na maioria das vezes, o fez a mídia. Nossa amizade foi construída a partir do primeiro contato que tive com a artista, no ano de 2014. Depois desse primeiro contato, fui convidado por seus amigos a participar da produção do último espetáculo que a artista apresentou pelo Brasil: *Elke canta e conta*. Nesse espetáculo, ela cantava e contava histórias da sua vida.

Figura 1 – Folder do show *Elke Canta e Conta*, no Sesc Palladium, em Belo Horizonte



Fonte: Acervo pessoal.

Sendo assim, a facilidade de estar ao lado da artista, como produtor e amigo, fez surgir o intuito de escrever sua biografia, o que propus a ela. Mas Elke não concordara. Ela dizia que as biografias eram para os grandes e citava, por exemplo, “Alexandre, o grande” e “Simone de Beauvoir”. Diante da minha insistência, Elke permitiu que eu escrevesse o que ela me contava via telefone, em sua casa no Rio de Janeiro, ou antes e após as viagens de apresentação do referido espetáculo. Dessa forma, eu compilei em cadernos, com sua autorização, fatos que marcaram sua trajetória artística e de vida.

Elke deixou-me esse grande legado e os contatos de amigos dos quais também me tornei amigo. Ela faleceu em agosto de 2016 e deixou, aos meus cuidados, uma parte do seu acervo material e imaterial, para que eu o levasse ao conhecimento dos seus fãs, amigos e demais pessoas, contribuindo, assim, para a lembrança de sua imagem, que já estava sendo resgatada pela narrativa de si e do discurso midiático.

2.2 JUSTIFICATIVA

Nossa experiência no mundo é um grande processo dotado de alguns elementos que constituem a realidade que experimentamos. Contar histórias nos permite criar um espaço de relatos que nos ajudam a construir representações e imaginários acerca da realidade que experienciamos e a compreender os fenômenos narrativos vividos pela artista Elke Maravilha. Arfuch (2010), para referir-se a essa multiplicidade de gêneros que realizam o biográfico contemporaneamente, cunhou o conceito de “espaço biográfico”:

[...] a simples menção do “biográfico” remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência. (ARFUCH, 2010, p. 15).

Há espaços para registros biográficos, como filmes, documentários, livros e novos meios, que estão surgindo com o intuito de produzir interação social. Mas há distinções nesse espaço biográfico, como afirma a autora:

[...] a biografia, por sua vez, também um gênero em auge na nossa época, se moverá num terreno indeciso entre o testemunho, o romance e o relato histórico, o ajuste a uma cronologia e a invenção do tempo narrativo, a interpretação minuciosa de documentos e a figuração de espaços reservados que, teoricamente, só o eu poderia alcançar. (ARFUCH, 2010, p. 137-138).

O *corpus* desta pesquisa resultou de entrevistas que foram motivadas por interesses socioculturais e memorialísticos. Como já dissemos, a atriz não desejou nos legar uma biografia canônica, por isso foi sugerida a técnica da entrevista para que pudéssemos contribuir para preservar sua memória. Segundo Arfuch (2010), a entrevista possui caráter dialógico e documental, incorpora os pontos de vista tanto do entrevistador quanto do entrevistado e, na contemporaneidade, tem permitido eliciar a narrativa de si em diversas situações, tanto midiáticas tanto quanto acadêmicas.

No livro *La Entrevista, una invención dialógica*, de Leonor Arfuch (1995), a teórica reflete sobre a entrevista como um processo performativo, no qual ocorrem as encenações das personalidades do entrevistado e do entrevistador para um público específico, virtual ou real, enfatizando aspectos contextuais, comunicacionais, institucionais, hierárquicos e de poder envolvidos nessa específica situação comunicacional (ARFUCH, 1995). Sendo assim, é a partir dessas lentes teóricas que buscaremos analisar a narrativa de si da artista Elke Maravilha, bem como os elementos da situação comunicativa que determinaram tal interação.

O tema desta pesquisa tem grande relevância para os Estudos do Texto e do Discurso e da Comunicação, uma vez que pode contribuir para o entendimento de conceitos tanto da AD, quanto dos Estudos de Comunicação. Esse traço fundante diz respeito ao fato de que a abordagem do discurso não pode se dar somente a partir de um ponto de vista interno, ou de uma perspectiva exclusivamente externa. Excluir um dos polos é destruir o ponto de vista dialógico, proposto e explicitado pela teoria e pela análise, e dado como constitutivo da linguagem.

Os relatos de Elke tornam-se ainda mais relevantes por propiciarem estudos transversais sobre moda, música, artes e mídia. A artista foi um ícone em sua época e sua presença foi um exemplo para muitos, ou um contraexemplo para os mais moralistas. Sua forma extrovertida marcou, por exemplo, o mundo da moda. Ela se expressava não só por palavras, mas com o corpo, adornos e indumentária. É relevante lembrarmos aqui de Barnard (2003) no livro *Moda e comunicação*, especificamente quando ele fala de revolução e resistência:

[...] conceber a indumentária revolucionária em termos de uma mudança completa e definitiva das condições e circunstâncias é não entender a natureza dos problemas. A ideia de que desigualdades de classe e gênero se fazem aceitáveis às pessoas por parecerem naturais e, assim legítimas [...] Consequentemente, o que era chocante e escandaloso tornar-se normalmente aceito. O sistema que estava sendo supostamente contrariado logo se recupera e pode até se beneficiar do choque. Ao pensar na maneira pela qual as roupas *punk* podem agora ser adquiridas em qualquer avenida que se conheça, Fox-Genovese ressalta a ‘dolorosa ironia para os rebeldes sociais’, a de ver signos de sua rebelião exportados e confeccionados em materiais sofisticados por aqueles contra os quais, pensavam, eles estavam se rebelando (BARNARD, 2003, p.182-183).

Muito antes do que uma forma de expressão, adorno ou proteção, a vestimenta, desde os primórdios, é uma das principais ferramentas de convívio, poder, comunicação e aceitação social. A contribuição de Barnard para esta pesquisa, assim como os demais aspectos históricos, pode, nesse contexto, mostrar que a roupa, ao encadear o corpo biológico com o ser social, permite uma compreensão composta por simbologias, linguagens, gêneros, ideologias, etnias e, até mesmo, classes sociais. Aponta Barnard (2003) que

[...] diariamente tomamos decisões sobre o status e o papel social das pessoas que encontramos, baseados no que elas estão vestindo: tratamos suas roupas como “hieróglifos sociais”, para usar o termo de Marx, que escondem, mesmo quando comunicam, a posição social daqueles que as vestem. (BARNARD, 2003, p. 24).

A espetacularização do corpo, no contexto estudado, tanto pela AD, quanto pela Comunicação, produz a crença de pertencimento, de legitimidade da diferença e do que é específico, diferente e transgressor, como foi Elke com suas indumentárias. A década de 1970 foi importante no Brasil e no mundo, período que trouxe à tona a sociedade do espetáculo. Nessa época, aconteceram grandes transformações sociais, fazendo emergir discussões acerca da indústria cultural e da tecnologia. Também foi uma década de grandes conquistas feministas, como a liberação do corpo. No entanto, esse corpo inserido na cultura tem aspectos paradoxais. Isso porque, a espetacularização midiática da imagem de um corpo entendido como diferente na sociedade ajudou na década de 70 a reforçar ainda mais sua definição grotesca (termo usado por alguns autores da época). Essa tendência, por um lado, é fortalecida à medida que se alia a uma lógica mercadológica para lucrar e atingir grandes massas, como foi e é típico de alguns meios de comunicação, como a televisão e os programas de massa nos anos 70. Por outro lado, como precisa atender aos anseios contemporâneos de mutação constante, é importante mapear diferentes instâncias em que as representações do corpo nas mídias e artes não deixam de reconhecer o próprio corpo como corpo-mídia.

Para os estudos discursivos, vemos a oportunidade, nessa dissertação, de observarmos os imaginários discursivos que perpassam as falas de Elke e percebermos, para além do que vemos na mídia, como, por meio delas, podem ser suscitados diferentes *ethé*, contribuindo, assim, para uma compreensão mais ampla dessa personagem multifacetada que foi Elke.

Pesquisar a vida de uma personalidade como Elke é muito rico, pois a irreverência dela no modo de ser é o maior motivador para trazer um bom debate à sociedade brasileira. Trata-se ainda de uma busca estendida pela memória para impedir o esquecimento de fatos e pessoas relevantes, como a artista, trazendo mais uma grande contribuição não só acadêmica, mas parte da vivência de muitos brasileiros.

Além disso, e não menos importante, acreditamos que essa pesquisa possa contribuir para a preservação da memória imaterial de Elke, presente no imaginário de muitos espectadores que estavam habituados a vê-la todo domingo em sua televisão. A artista merece um acervo consolidado, esperamos que esses relatos, aqui analisados, assim como essa dissertação, sejam parte de um projeto maior, que ainda está por vir.

2.3 DEFINIÇÃO DA PERGUNTA DE PESQUISA

Na investigação científica aqui proposta, pretendemos analisar quais imagens e imaginários sociodiscursivos são projetados nas narrativas de si da artista Elke Maravilha, a partir do exame do processo de reconstrução da memória e dos interdiscursos que atravessam essas narrativas.

Tais ideias dialogam com algumas inquietações sobre como essa narrativa pode responder ao seguinte questionamento: como se dão os processos de construção de imagens projetadas pela artista, na cultura midiática brasileira, e os posicionamentos políticos e estéticos assumidos por ela?

2.3.1 Objetivo geral

Analisar de que maneira Elke Maravilha (re) constrói a memória, em suas narrativas de si, projetando imagens de si e imaginários sociodiscursivos a partir dos extratos semióticos verbal e não verbal.

2.3.2 Específicos

- a) Compreender as dimensões sociais e históricas subjacentes à trajetória da artista e sua inserção na história da TV e na cultura brasileira.
- b) Analisar como as projeções imagético-discursivas da artista constituem estratégias para desestabilizar padrões estéticos normativos.
- c) Analisar as projeções etóticas encenadas nas narrativas a partir das relações entre a encenação do corpo e da moda.

2.4 PROBLEMA DE PESQUISA

Nossa proposta, portanto, é analisar representações e imaginários sociodiscursivos que, projetados pela atriz em suas narrativas, ainda têm o potencial de influenciar seus admiradores na sociedade. Mas, antes de tudo, é preciso entender de que forma a análise da dimensão não verbal da encenação de Elke, tais como, as indumentárias, as perucas e demais adereços que ela usava para as projeções de imagens, podem ser analisados dentro do espaço acadêmico.

Nesse sentido, acreditamos que haja um fio condutor que não é importante somente em textos fictícios, mas num texto científico. Ou seja, podemos ter esse eixo de interpelações dos fatos que vai garantindo a tessitura do texto e levantando informações acerca de como são representados sujeitos inovadores e extravagantes numa sociedade que preza pelo padrão estético e ideológico hegemônico e demonstrar as variadas formas de intervenção por parte da mídia sobre algumas personalidades.

2.5 DELIMITAÇÃO DO *CORPUS*

Nesta pesquisa, dialogaremos com autores dos campos dos Estudos da Comunicação, da Análise do Discurso e da Semiótica. A fundamentação aqui apresentada é, portanto, apenas uma das possibilidades, dentre tantas formas de tratamentos possíveis. Resultado de oito anos de pesquisa e cinco cadernos de bate-papos exclusivos, trata-se de uma

história a partir do ponto de vista do sujeito, o que constitui uma aposta das pesquisas com histórias de vida, história oral, para trazer à luz visibilidade às vozes não hegemônicas, subalternizadas, por meio dos relatos de uma das mais relevantes personalidades artísticas do Brasil de nosso tempo.

Várias entrevistas minhas, diretamente com a artista, geraram um *corpus* primário de cinco cadernos com anotações vindas diretamente dela, de histórias da sua vida profissional e pessoal. Vídeos, áudios e até mesmo conversas via telefone e *e-mails* estão preservados em meu acervo, que construí em minha casa. Tais aspectos foram elaborados ao longo dos anos de 2014 até 2016.

Posteriormente, com a morte da artista, em agosto de 2016, foram pensadas diversas formas de levar ao conhecimento do público os temas mais relevantes que estão escritos nesses cadernos, gravados em DVDs, bem como a troca de *e-mails*. Para isso, fizemos recortes temáticos, que foram transcritos para o computador e colocados em pastas e subpastas; questões que serão mais bem detalhadas na metodologia.

O potencial analítico da proposta apontará caminhos para se entender essa personalidade multifacetada que foi a Elke Maravilha. Durante as análises, buscamos demonstrar a noção de autoria, indo além da identificação/descrição no texto, debatendo suas relações e efeitos discursivos e sociais. É, contudo, nossa obrigação aqui tentar contribuir para a pavimentação de caminhos que, ainda que não nos levem às respostas, ao menos nos garantam acesso a tais indagações.

Para entendermos o contexto socioeconômico, histórico, ideológico e midiático da época em que Elke teve sua ascensão na carreira artística, dialogamos com os seguintes autores (as): i) Guy Debord (1997) e seus estudos sobre a sociedade de consumo e do espetáculo; ii) Malcolm Barnard (2003) e seu estudo sobre sistema da moda, em que ele aborda o uso de indumentárias nas interfaces entre moda e comunicação e, iii) Muniz Sodré (1972; 2010) e sua crítica sobre o grotesco nos programas de auditórios a partir dos discursos que constroem memória na mídia e na cultura, entre outros citados ao longo desta dissertação

No que se refere aos referenciais dos estudos do texto e do discurso (*corpus* teórico-prático), utilizamos os referenciais teórico-práticos a partir dos principais autores: i) Leonor Arfuch (1995; 2010), seu conceito de espaço biográfico e suas reflexões sobre a memória; ii) Ida Lúcia Machado (2016) e as reflexões da Análise do discurso e sua aplicação nas narrativas de vida; iii) Patrick Charaudeau (1999; 2006; 2017), com o conceito de

imaginário sociodiscursivo; iv) Dominique Maingueneau (1997; 2011) e Ruth Amossy (2005; 2018), com os estudos em torno do *ethos*.

Queremos deixar claro que o diálogo com todos esses autores visa entender os contextos social, histórico e midiático dos momentos vividos por Elke. Os gestos interpretativos apontados nesta pesquisa são fundamentados a partir da materialidade linguística, mas nela não se encerram, pois a materialidade discursiva, a partir das noções de pré-construído e de interdiscurso, dá a ver as camadas discursivas que dão conta da espessura histórica do próprio discurso.

Ao abordar a artista Elke Maravilha nesta pesquisa, devemos considerar que, mesmo que ela tenha exercido esse grande papel na mídia, até o momento não há pesquisas dedicadas somente a ela no meio acadêmico. Encontramos, no Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)⁵, alguns registros de textos, gênero artigo, que apenas fazem menção ao nome da artista⁶.

O primeiro artigo foi publicado na *Revista Estudos Feministas*, em 2015, de autoria de Ana Maria Veiga, com o título *Uma história de cinema e censura durante a ditadura brasileira: entrevista com Tereza Trautman*. Trata-se de um artigo que abre espaço para uma narrativa que é também um desabafo de uma geração de mulheres que buscaram estratégias de sobrevivência profissional e de expressão durante os anos de ditadura. Nesse contexto, a artista Elke Maravilha é mencionada em um filme de que ela participou: “Elke, acho ela uma maravilha, mas esse filme tem horas que é um drama light, como é que eu vou fazer? A Elke é solar feito a Leila, mas como é que eu vou [...]” (VEIGA, 2015). Elke Maravilha é mencionada neste artigo porque, na década de 70, ela começou o seu trabalho de atriz de cinema, participando de vários filmes. Contudo, este em questão não foi identificado.

O segundo artigo, com o título *Acervo de materiais educativos sobre hanseníase: um dispositivo da memória e das práticas comunicativas*, das autoras Adriana Kelly Santos, Simone Souza Monteiro e Ana Paula Goulart Ribeiro, foi publicado na *Revista Interface: Comunicação, Saúde, Educação*, em 2010. Nele, o nome da artista Elke Maravilha é mencionado com o de outros artistas: “[...] hanseníase, entre eles: Ney Matogrosso, Elke Maravilha, Nelson Freitas, Patrícia Pilar. Esta estratégia adota a mediação ‘cultura’, com vistas a construir [...]” (MONTEIRO; RIBEIRO; SANTOS, 2010). Elke é mencionada devido

⁵ Disponível em: <https://bit.ly/3HZkMup>. Acesso em: 03 jun. 2021.

⁶ Todas as citações dos artigos encontrados estão como apresentadas no texto, incompletas e sem o número da página.

ao fato de ter se dedicado anos a campanhas na luta contra a hanseníase, doença popularmente conhecida como “lepra”.

O terceiro artigo, cujo título é *Torches of freedom: mulheres, cigarros e consumo*, de autoria de João Freire Filho, Tatiane Leal e Everaldo Rocha, é um artigo publicado na *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, em 2016. O nome de Elke aparece na seguinte passagem: “[...] Diniz, Elke Maravilha and Danuza Leao were chosen to feature in the launch campaign, representing, in the view of consumers, the emancipated side of women [...]”. Elke Maravilha participou, nas décadas de 70, 80 e 90, de várias campanhas publicitárias sobre mulheres que fumavam.

O quarto e último artigo, com o título *Clodovis, Bornays e Deners: uma análise da “cruzada moral” contra os mannerismo e a coquetesnese no Brasil televisão da ditadura*, do autor Tiago Barcelos Soliva, publicado na *Revista Artemis*, em 2017, faz menção a Elke Maravilha no seguinte trecho: “No júri, nomes como Consuelo Leandro, Aracy de Almeida, Pedro de Lara, Elke Maravilha, entre outros, revelavam a sua [...]”. O autor diz, em uma parte que aparece destacada de seu artigo:

[...] procuro analisar a relação instável desses sujeitos com essa tecnologia, que, no contexto da ditadura, contribuiu para a produção de sentidos ambivalentes dessas performances: consideradas exóticas, tão estimuladas pelo mercado de bens culturais e, ao mesmo tempo, perigosas, com base em alegados efeitos tóxicos para a moral que isso possa acarretar. (SOLIVA, 2017, p. 13-14).

Soliva (2017) faz menção à artista por ela ter exercido a profissão de manequim e trabalhado para os estilistas citados no título do referido artigo e com a participação dela como jurada nos programas de calouro da televisão brasileira.

Vemos que os artigos citados apresentam temas diferentes do proposto nesta dissertação e, apesar de fazerem menção à artista Elke Maravilha, não são dedicados, exclusivamente, a ela. Além disso, essas pesquisas não se inscrevem na Análise do Discurso e não abordam questões relacionadas à mídia, à moda e à narrativa de vida, sobre as quais refletimos nesta dissertação. Por esse motivo, Elke Maravilha é o objeto de pesquisa primordial nesta proposta.

Reconstruir a imagem midiática da artista Elke Maravilha, no contexto histórico em que ela apareceu na mídia como manequim, artista, jurada de programas de auditório e como mulher “inovadora e transgressora”, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, faz-se urgente e necessário nesta pesquisa.

2.6 TRAJETÓRIA DOS CAPÍTULOS

Feitas essas considerações iniciais sobre a presente dissertação e seus aspectos teórico-metodológicos mais gerais, apresentamos um panorama global de como esta pesquisa encontra-se distribuída.

Esta dissertação está dividida em oito capítulos e apêndices. O primeiro, já apresentado, *Elke, precisamos dizer que é Maravilha?*, o autor mostrou a sua visão da relação da artista com a pesquisa e, de forma mais ampla, a originalidade e a inovação do tema abordado. No segundo capítulo, nominado *Introdução*, abordamos os principais processos para a construção de uma dissertação, apresentando ao leitor os motivos necessários para entender por que vale a pena ouvir, preservar e transmitir histórias de vida. Isto, sempre norteados pelo caminho e importância de como trabalhar os autores selecionados para empreender o estudo sobre a narrativa de si de Elke Maravilha.

No capítulo 3, explicamos a metodologia desta pesquisa. Já no capítulo 4, *Problematização geral sobre estética televisual*, optamos para falar de forma não cronológica sobre Elke Maravilha, tentando traduzi-la por meio de uma minibiografia. Em seguida, construímos um panorama contextualizando a década de 1970 e os programas de auditório. Para isso, buscamos contribuições de autores como Sodré (1972; 2010) e Guy Debord (1997) para completarmos o estudo comunicacional com a noção de “espetacularização do corpo”.

No capítulo 5, *Análise do discurso e argumentação*, fundamentamos os estudos da AD e o postulado enunciativo-discursivo de Maingueneau. Analisamos ainda Elke sob a ótica dos imaginários sociodiscursivos definidos por Charaudeau e das projeções etóticas a partir de Maingueneau; por fim, refletimos sobre a subjetividade na linguagem de Émile Benveniste.

No capítulo 6, *Narrativas de si*, trouxemos as reflexões teóricas e os conceitos de Leonor Arfuch e Ida Lúcia Machado, para uma análise mais detalhada dos relatos da artista Elke Maravilha.

No capítulo 7, *Análises dos posicionamentos, dos imaginários e das projeções etóticas nas narrativas de si de Elke Maravilha*, apresentamos as análises do que foi proposto nesta pesquisa – e buscamos responder às perguntas iniciais e objetivos elencados por meio das análises dos excertos da artista Elke Maravilha, relacionados com os três eixos temáticos desta pesquisa: construção identitária, mídia e moda.

Nas *Considerações finais*, capítulo 8, refletimos sobre os pontos principais da pesquisa, apresentamos as conclusões que as análises nos permitem postular e buscamos mostrar o potencial do *corpus* para constituir outras investigações.

3 METODOLOGIA

O estudo aqui proposto é de natureza qualitativa e, para tanto, será utilizada a pesquisa com base documental e exploratória, que tem como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições. Ao trabalhar com o conceito de imaginários sociodiscursivos, Charaudeau (1999) orienta para essa metodologia, definindo que sua abordagem é de natureza representacional interpretativa, partindo do exame de signos-sintomas de imaginários que são recorrentes em um *corpus*.

Para o desenvolvimento da pesquisa, tendo em vista o tempo de realização de uma dissertação, estamos analisando um *corpus* que se constitui de cinco cadernos com narrativas de vida da artista Elke Maravilha, legados a mim, autor desta pesquisa. Esses cadernos foram analisados a partir de recorrências temáticas, a partir das quais buscamos identificar os processos possíveis de (re) configuração identitária encenados na narrativa. Os diversos temas que perpassam as entrevistas foram abstraídos em forma de recortes para o desenvolvimento de aspectos atinentes à rede de interseções dos relatos de narrativa de vida, a qual possui traços de uma autoficcionalização do “eu” por parte do narrador que evoca imagens de si idealizadas.

O levantamento do *corpus* não se baseou em discursos midiáticos sobre Elke, mas, sim, de narrativas de vida, as quais são oriundas de outra relação de contrato comunicacional⁷, considerando a informalidade das conversas fonte dos relatos que compõem o *corpus* desta pesquisa, conforme já detalhado na introdução desta dissertação.

Em qualquer interação comunicacional há implicitamente um contrato entre os interlocutores. Dito de outro modo, ambos precisam, para se relacionarem, de se engajar no contrato comunicacional que é regido pelo postulado de intencionalidade, que, por sua vez, se constitui por meio de quatro princípios, de acordo com Charaudeau (1991, p. 10), que apresentamos a seguir:

⁷ “Conceito sistematizado por Patrick Charaudeau que busca contemplar, de forma estruturada e relacional, os limites dentro dos quais um discurso pode existir. Para que um discurso aconteça, os interlocutores devem reconhecer as permissões e as restrições dos sistemas de formação daquele discurso, sendo capazes de identificar e compartilhar os elementos que o conformam.” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 89).

1. O princípio de interação: define o ato de linguagem como um fenômeno de troca entre parceiros que se encontram em uma relação interativa, não simétrica, pelo fato de estarem engajados, cada um por sua vez, em dois tipos de comportamentos cognitivos, que dão lugar a um duplo processo de intercompreensão: por um lado, verifica-se um processo de emissão-produção do discurso, por outro lado, um processo de recepção-interpretação do discurso. Correlativamente, eles estão ligados pelo reconhecimento recíproco desses dois papéis de base, que somente podem existir a partir do momento em que o outro, o interlocutor, engaja-se no processo de interpretação. Com efeito, não é suficiente que ele represente o papel de um simples receptáculo mecânico, como nas teorias “behavioristas” da comunicação. É mostrando que, para além da recepção, ele está engajado em um processo de interpretação, que esse outro se fará existir como parceiro-interlocutor (ou leitor) e, ao mesmo tempo, fará o emissor existir como parceiro-locutor.
2. O princípio de pertinência: implica que haja da parte dos parceiros desse ato um reconhecimento recíproco de atividades-competências para sermos “oportunos” e termos “direito à palavra”.
3. O princípio de influência: que postula que a motivação da intencionalidade do sujeito falante se inscreva numa finalidade acionada que leva os parceiros da comunicação a satisfazer o princípio do controle das expectativas.
4. O princípio de regulação: constitui, ao mesmo tempo, a condição para que os parceiros se engajem nos processos de reconhecimento do contrato de comunicação e a condição para se perseguir e se realizar a troca comunicativa.

Esses princípios, ou melhor, essas condições que asseguram o “postulado de intencionalidade” garantem o direito à fala e nos levam a três tipos de reconhecimento:

1. o reconhecimento do saber: um domínio em termos de discurso sobre o mundo;
2. o reconhecimento do poder: mede o “grau de adequação” que se estabelece entre a identidade psicossocial do sujeito e seu comportamento como ser linguageiro;
3. o reconhecimento do saber-fazer: permite julgar o sujeito competente em sua ação de sujeito que comunica.

A entrevista de narrativa de vida tem peculiaridades específicas que são geradas pelo próprio gênero e que precisam ser contempladas, para que se produza uma relação entre a história que se conta e o contexto sócio-histórico. A discursivização da experiência como ação sobre si mesmo expõe um modo artesanal e cotidiano de comunicação. O processo de coleta de histórias é também parte da narrativização e, como tal, necessita de tanta atenção quanto o momento de análise. Em se tratando de narrativas de vida, o encontro de duas singularidades exige comprometimento e reciprocidade para a criação de um discurso de identidade.

O percurso da análise apresenta-se sobre a perspectiva de temas que tratam os depoimentos da própria artista, que foram contextualizados/delimitados e contados ao autor durante sua convivência com a artista de 2014 a 2016, como já explicado nesta dissertação. Elke se mostrou verdadeira na maneira de dizer e contar acontecimentos e também particularidades de suas vidas social e artística. Não tenho dúvidas que as palavras confidenciais a mim podem ser transmitidas ao público com a mesma certeza que ela me confiou. Foram momentos de alegria, risos e, às vezes, de estranheza, como serão relatados nos próximos capítulos. Mas não me canso de contar e recontar suas histórias e nossos diálogos, que permeiam para sempre na minha memória. Todas as falas, ideias e entrevistas anotadas e gravadas que tenho dela são importantes e se encaixam em diversos momentos da história cultural e midiática no Brasil. Além dessas leituras que proponho no *corpus* desta pesquisa, também podemos encontrar Elke em revistas, jornais, entrevistas no *Youtube*, *sites* de notícias, filmes e novelas. Selecionei, aqui, o que ela mesma me contou, as partes mais relevantes para a área acadêmica, na minha concepção, isso não me limita a utilizar outra parte do *corpus* que construí a partir de minhas interações com ela em artigos e projetos futuros.

Elke, atravessada por inúmeras vozes que transformaram a artista em criadora de um estilo único e inovador no Brasil, utiliza estrategicamente do seu corpo para desestabilizar padrões normativos. Como ela mesma dizia, 31 “*Procuro fazer de mim uma obra de arte*” (MARAVILHA, 2015). Tal declaração é uma evidência de sua relação estética com o mundo e denota uma sintonia com o pensamento, categorias e marcas a serem analisadas nesta pesquisa. Os excertos analisados estão ligados a aspectos que auxiliam no entendimento da projeção de sentidos das narrativas de vida profissional da artista. A partir da análise inicial, foi-nos possível abstrair os seguintes eixos temáticos:

- 1 Elke e família;
- 2 Elke e seus trabalhos;
- 3 Elke e estética;
- 4 Elke, mídia e televisão;
- 5 histórias de Elke;
- 6 frases de Elke;
- 7 bilhões de Elkes;
- 8 Elke e política;

- 9 Elke, sexualidade, gênero e afetividade;
- 10 Elke e a cultura;
- 11 Elke e a espiritualidade;
- 12 Elke e pensamentos;
- 13 Elke e memória;
- 14 Elke e a moda;
- 15 Elke e questões identitárias.

Foram escolhidos excertos para análise pertencentes aos seguintes eixos:

- a) Elke e construção identitária;
- b) Elke, mídia e televisão;
- c) Elke e a moda.

Posicionamentos de Elke sobre moda, mídia e construção identitária sempre foram marcantes na carreira dela e contribuíram para a projeção de *ethé* da atriz. Construção identitária, moda e mídia andam de mãos dadas na história dela, não se separam, estão interligadas para a construção da narrativa de si de Elke.

Abordaremos, especialmente no capítulo 7, a partir do diálogo com os autores cujas reflexões serão apresentadas nos capítulos seguintes, os excertos selecionados das entrevistas realizadas com a artista, preservadas e transcritas. Não seria possível analisar todos os temas que foram agrupados em pastas, transcritos dos cadernos, pois é imensa a interação de momentos, narrados pelo autor, com a artista.

Esse dialogismo como movimento constitutivo do sujeito enfatiza a conexão entre narrar e lembrar. É devido a ele (o dialogismo) que existe a ligação entre memória, narrativa oral e história construída. Segundo Arfuch (2010), o novo viés midiático de espaço público transformou os gêneros auto/biográficos canônicos, que, de certa forma, esboçavam as formas modernas de enunciação do eu. Segundo a evolução das formas midiaticizadas e a tecnologia, foi permitida a transmissão ao vivo, possibilitando que as biografias de foro íntimo, privado, permanecessem disponíveis na mídia até a exaustão. Nessa linha, uma modalidade parece concentrar o biográfico de forma reconhecida nos diversos gêneros: a entrevista. A entrevista pode se transformar em uma biografia, autobiografia, confissão, história de vida, testemunho.

Sobre a entrevista, Arfuch (2010) acrescenta que “[...] essa forma dialógica pode ser considerada, com pleno direito, a mais moderna dentro da constelação autobiográfica consagrada” (p. 152). Ela ainda acrescenta:

[...] como gênero biográfico, mesmo não sendo considerada entre os “canônicos”, que apresentam vidas diversamente exemplificadoras, por excelência ou defeito, a entrevista é também de educação, aspecto modélico por antonomásia. O “retrato” que a entrevista brinda irá, então, para além de si mesmo, dos detalhes admirativos e identificatórios, em direção a uma conclusão suscetível de ser apropriada em termos de aprendizagem. Falando da vida ou mostrando-se viver, o entrevistado, no jogo dialético com seu entrevistador, contribuirá sempre, mesmo sem se propor, para o “acervo” comum (ARFUCH, 2010, p. 153).

Dessa forma, falar de televisão (nas décadas de 1970 a 1990), analisando a problemática dos meios de comunicação discursivos e das representações de gênero a partir das narrativas de Elke Maravilha, pode contribuir para que entendamos aspectos de um contexto sócio-histórico-cultural brasileiro. Ao enfatizar a conexão entre narrar e lembrar, devemos expor a ligação intrínseca que há entre memória e narrativa, por meio de uma interação nos momentos descritos a partir da voz, do corpo e de sua representação na construção de enunciados.

A partir dessa pluralidade de vozes, estudamos a atuação de Elke Maravilha em diferentes contextos sociais, comparando suas atuações, a fim de elaborar uma análise de seus pensamentos, da configuração da ordem do desejo e da ordem dos valores. O critério de recorte do *corpus* em três eixos temáticos (construção identitária, mídia e moda) elencados e escolhidos foi devido ao universo pessoal da artista, suas origens, sua família, sua história, seus gostos, moda e indumentárias e costumes para construir uma base sólida de pesquisa. Fruto de uma sociedade em transição e marcada pela revolução feminina, Elke não só criou seu próprio estilo e ditou moda, mas levantou bandeiras que nem mesmo ela reconhecia, apesar de sempre ter renegado sua relavância política.

A potência no ato estético de se vestir de Elke residia no seu projeto de liberdade acima de tudo, apesar de ela mesmo dizer que “A única liberdade que temos é de escolhermos a prisão que queremos ficar”, e que ela se aprisionava em alguns momentos, como todos nós. Essa muito provavelmente seja a justificativa para compreendermos a artista e o legado dela em relação ao ato de pôr peças de roupas sobre seu corpo e como essas peças adquiriam simbologias. Elke tinha e continuará tendo um papel público político muito forte, e ela não praticava isso num palanque, mas no cotidiano dela.

4 PROBLEMATIZAÇÃO GERAL SOBRE ESTÉTICA TELEVISUAL

Neste capítulo, dialogamos com autores que nos ajudam a entender aspectos sobre a transmissão televisual e a estética no contexto dos anos 1970: Muniz Sodré e suas reflexões sobre a imagem do grotesco; e Guy Debord, com suas contribuições para pensarmos o processo de espetacularização do corpo na indústria cultural e televisiva. Inicialmente, vamos apresentar uma minibiografia da artista Elke Maravilha.

É importante destacar que grandes números na televisão não significavam apenas sucesso. Os concursos que escolhiam o mais feio, o maior nariz ou a mulher mais gorda estavam entre os principais responsáveis pelas altas audiências. E Elke, nesse meio como jurada de calouros, dava nota máxima a todos os candidatos e não permitia que o gosto popular definido pela negação e ausência de estilo fizesse dela uma jurada criada e manipulada pela mídia. Pelo contrário, Elke criava a sua própria imagem sem se importar com o que a mídia postulava sobre ela.

4.1 COMO TRADUZIR ELKE MARAVILHA?

7 Minha roupa é alma, é expressão! (MARAVILHA, 2015).

Brasileira por destino e escolha, Elke Georgievna Grunnupp nasceu em 22 de fevereiro de 1945, em Leningrado, hoje São Petersburgo, na antiga União Soviética, e imigrou para o Brasil com o pai, o russo George Grunnupp, a mãe, a alemã Liezelotte Von Sonden, e os avós. A família sofria perseguição política em sua terra natal e tinha outras opções de destino. Elke contava que o pai escolheu o Brasil por julgá-lo o destino mais diferente do país de onde tinham saído. Elke dizia que o Brasil é o país das infinitas possibilidades: *8 “O Brasil é fantástico! Aqui, judeu se dá com árabe e vão juntos ao centro de macumba!”* (MARAVILHA, 2015)⁸.

⁸ Todas as passagens de Maravilha (2015) são da entrevista concedida ao autor no Rio de Janeiro, em 2015.

Na Ilha das Flores, parada obrigatória de todos os viajantes que desembarcavam no Rio de Janeiro no início da década de 50, eles encontraram fazendeiros do Sul, que iam até lá em busca de mão de obra. Seu pai ouviu desses homens que a região era semelhante à Europa e preferiu apresentar à família um lugar completamente novo, escolhendo a cidade que acreditava ser o paradeiro mais inusitado. Foi assim que, aos 6 anos, Elke chegou a Itabira, no interior de Minas, terra de Carlos Drummond de Andrade. Artista de muitos talentos, Elke Maravilha fez da exuberância sua marca. Era um espetáculo em qualquer situação.

Ao longo da vida, aprendeu a falar nove idiomas. Além de atriz de teatro, TV e cinema, foi intérprete musical, apresentadora, jurada de programas de auditórios, modelo e precursora de um estilo inovador, ousado e único. Elke Maravilha era uma festa. Mas sabia falar sério quando precisava. Elke era culta e popular, falava com públicos diversos. Ela levou sua alegria exuberante para os palcos da vida. 9 *“Graças a Deus, tive uma boa educação. As pessoas acham que boa educação é não gritar na mesa, sentar e comer bonito, não se lambuzar. Boa educação é preparar uma pessoa para a vida. Eu fui bem preparada para a paz e bem preparada para a guerra.”* (MARAVILHA, 2015).

Uma família numerosa, de seis filhos, Elke e mais cinco irmãos. 10 *“Não tenho memória de minha primeira infância, a única coisa de memória que tenho é que eu tinha medo de papai noel, e do ronco do meu avô. Ele roncava muito.”* (MARAVILHA, 2015).

Elke correu desde cedo atrás do sustento e, aos 14 anos, já dava aulas de francês na Aliança Francesa. Com 20 anos, ela vai para a Alemanha viver com a avó materna. Na viagem, ela conhece o primeiro marido, o grego Alexandros Evremidis.

Na volta ao Brasil, o casal vai viver em Porto Alegre e formaliza o casamento. Tempos depois, se muda para o Rio de Janeiro, onde Elke deslancha a vida profissional. Ela era fluente em nove idiomas: alemão, italiano, espanhol, russo, francês, inglês, português, grego e latim. Além de ter trabalhado em diversas atividades, como bibliotecária, professora de línguas, bancária, tradutora e intérprete e secretária trilingue em uma firma, Elke era hiperativa, inconstante em suas escolhas. Estudou Medicina, Letras Clássicas e algumas cadeiras do curso de Filosofia, até descobrir a sua vocação para a moda e a carreira artística.

Ela tinha um jeito único de se apresentar na passarela e chegou a ser a modelo mais requisitada do país. Ficou amiga de Zuzu Angel, que, na época, usava o talento de estilista para denunciar o desaparecimento do filho, Stuart Angel Jones, torturado e morto pela ditadura.

11 “Zuzu, é uma mulher admirável” (MARAVILHA, 2015). Elke chegou a ser presa por seis dias e enquadrada na Lei de Segurança Nacional depois de rasgar os cartazes de “procurado” com a fotografia de Stuart espalhados pelo aeroporto Santos Dumont. Uma farsa cruel montada pelo governo militar.

Aos poucos, a extravagância foi se tornando uma marca.

12 [...] algumas pessoas acham que me fantasio. E eu digo que não, eu sou assim! Fantasia é quando você veste algo que você não é. Até mesmo quando eu era modelo, eu sempre entrava dando risada na passarela, eu era a única. Como não tinha técnica, resolvi ser eu mesma. O que dava na cabeça, eu fazia. Eu sou assim: diferente. (MARAVILHA, 2015).

Elke adorava perucas, montava os cabelos postiços das formas mais criativas possíveis. Ela bordava e participava da confecção das próprias fantasias. Era uma estilista de perfil muito original. 13 “Gosto de me inspirar na cultura africana antiga, misturo com Rússia, vikings, Egito... Misturo com tudo e resulta em algo moderno. Às vezes, eu pego uma tampa de vaso, misturo com prata e faço um colar divino! Às vezes, pego peças barrocas e faço colares também.” (MARAVILHA, 2015).

Ela tinha um colar com penduricalhos da Índia, Guiné, Bahia, Egito, Israel, medalha de maçom do pai e várias outras referências da vida dela; esta era sua peça de estimação.

Figura 2 – Colar feito por Elke Maravilha que dizia que só estaria pronto após a sua morte



Fonte: Acervo pessoal.

O nome Elke Maravilha foi ideia do jornalista Daniel Más, colunista social de vários jornais cariocas. No entanto, quem lançou esse nome para o público foi o apresentador

Abelardo Barbosa, o Chacrinha, que ela carinhosamente chamava de “Painho”. Elke começou na TV em 1972, como jurada do programa *A buzina do Chacrinha*, uma personagem que combinava perfeitamente com a louca diversidade do programa de calouros mais delirante e inesquecível da televisão brasileira. Elke e Chacrinha pareciam ter sido feitos um para o outro; muitos se lembram dela chegando e dando beijos com muito batom no rosto dele.

A modelo e atriz fez parte do elenco de várias emissoras. No *SBT*, travou batalhas com Sílvio Santos como jurada do *Show de calouros*; na mesma emissora, foi apresentadora do *talk show Elke*, em que escolhia temas como casamento gay, homofobia, que não combinavam muito naquela época (acho que ainda hoje) com a linha editorial do *SBT*.

Era admiradora do mundo holístico e chegou a comandar um quadro esotérico no programa de Amaury Jr., na *TV Bandeirantes*. Elke atuou em várias novelas e na minissérie *Memórias de um gigolô*, do grupo *Globo*; além disso, fez diversas participações especiais como ela mesma. Todos queriam ter Elke. A estreia no cinema foi em 1971, em *Barão Otelo no barato dos milhões*, ao lado do genial Grande Otelo. Ela atuou em vários outros filmes, como *A noiva da cidade*, de Alex Viany, com roteiro de Miguel Borges e Humberto Mauro; *A força de xangô de Berê Cavalcanti*, mais uma vez com Grande Otelo, Dona Ivone Lara e Zezé Motta. Elke e Zezé se encontraram mais uma vez nas filmagens de *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, desempenhando o papel de uma fidalga, pelo qual ganhou a *Coruja de Ouro* de melhor atriz coadjuvante.

Elke tem uma extensa lista de atuações em outras obras cinematográficas. A primeira experiência em teatro foi em *Viva o cordão encarnado*, em meados da década de 1970. Depois disso, participou em mais de dez peças, entre elas, *Carlota Joaquina*, *Orfeu da Conceição*, *A rainha morta* e *Lobo da madrugada*. Ainda protagonizou musicais, como *Elke – do sagrado ao profano* e *Elke canta e conta*, este seu último trabalho de que tive a honra de participar.

Elke era exuberante nas passarelas, nos palcos e relacionamentos. Foi casada oito vezes, com maridos de perfis muito diferentes. 14 “*Gosto de estar casada e acontece. Não sou de namorar, sou de casar. Você só conhece a pessoa casando mesmo. Não tem outro jeito.*” (MARAVILHA, 2015). A artista não teve filhos. Sempre disse que não saberia educar uma criança.

Elke era madrinha de muitas causas e grupos marginalizados. Ela buscava levar a vida com o humor nas alturas, e adorava fazer aniversário sem preocupação com a idade. Uma festeira de corpo e alma. 15 “*Envelhecer é fantástico. Eu não precisei aprender, sou de Nanã,*

já nasci velha. E sou de peixes, peixes é o ancião do zodíaco. A minha energia, mesmo quando eu era jovem, não era jovem. Nunca tive espírito jovem. É que vocês têm uma ideia errônea do que é o velho.” (MARAVILHA , 2015).

Elke celebrava a vida, gostava de beber e o fazia com exagero próprio de sua personalidade. Sempre teve um jeito especial de levar a vida. O apartamento em que morava no Leme, no Rio de Janeiro, era entulhado de quadros e fotografias.

16 [...] faço tudo errado. Não faço ginástica, e em casa sou uma pessoa meio preguiçosa. Meu maior defeito e minha maior qualidade. Na realidade, acho que os maiores defeitos, são qualidades. Dá muito trabalho ser gente ruim, meu amor. Por isso sou legal. Gosto de bordar e gosto muito de montar coisas. Juntar coisas culturais. Vou fazendo, não vou pensando. Aliás, quando penso, não sou boa. Meu inconsciente é bom, meu consciente não é, porque a gente corre o risco de ficar com coisas prontas, e coisas prontas, é muito ruim. (MARAVILHA, 2015).

Figura 3 – Elke Maravilha na sala de seu apartarmanento entre seus objetos culturais



Fonte: Acervo pessoal.

Elke tinha muitos amigos, morreu aos 71 anos, em agosto de 2016, no Rio de Janeiro, por complicações gástricas. Elke Maravilha foi e será sempre uma mulher admirável. Como se pode observar, a trajetória de vida de Elke está intrinsecamente ligada à vida sociocultural e midiática brasileira. Assim sendo, foi necessário refletirmos sobre o contexto cultural dos anos 1970 e os programas de auditório que marcaram a época.

4.2 CONTEXTUALIZANDO A DÉCADA DE 70 E OS PROGRAMAS DE AUDITÓRIO

Escrever sobre a TV brasileira nesse período é reconstituir a história da indústria cultural no país, ligada à atuação dos grandes monopólios econômicos. O fenômeno não é causado pela televisão, mas pelo desenvolvimento do país, que incorpora novas e diferenciadas faixas sociais ao mercado de consumo cultural e desperta o artista para uma contradição típica das sociedades de classe.

Segundo Novaes (2004), organizador do livro *Música, literatura, teatro, cinema e televisão anos 70*, nesta década, surgiram novas fórmulas, nomes famosos e superproduções: de tudo se valeram as emissoras para agradar o grande público. Mas, nesse aspecto, nada supera até hoje a má fama dos programas de auditório. Desde a década de 60, esse gênero atingiu grande popularidade. Na década seguinte, os programas de auditório despontavam na liderança, chegando a superar a imbatível telenovela.

Quando a década de 1970 começou, vivia-se no Brasil o período mais duro da ditadura militar implantada em 1964. De acordo com Bauer (2017)

na ditadura militar, a repressão e a eliminação de opositores políticos se converteram em política de Estado, concebida e implementada a partir de decisões emanadas da presidência da República e dos ministérios militares. Operacionalizada e através de cadeias de comando que, partindo dessas instâncias dirigentes, alcançaram os órgãos responsáveis pelas instalações e pelos procedimentos diretamente implicados na atividade repressiva, essa política de Estado mobilizou agentes públicos para a prática sistemática de detenções ilegais e arbitrárias e torturas, que se abateu sobre milhares de brasileiros, e para o cometimento de desaparecimentos forçados, execuções e ocultação de cadáveres (BAUER, 2017, p. 206)

Eram os anos do governo do general Garrastazu Médici (1969-1974). A censura estava institucionalizada, a tortura aos presos políticos aumentava cada vez mais. A repressão e o clima de terror que o Estado ditatorial impôs em nome da segurança nacional e do combate à subversão comunista tinham desagregado e reduzido ao silêncio os movimentos sociais.

Para entender Elke em seus discursos ou fatos vivenciados, em uma das entrevistas, perguntei a ela como foi ficar presa durante a ditadura?

17 [...] fiquei presa seis dias. Foi ótimo (Risos). Foi mesmo. Olha, eu sou madrinha dos leprosos, dos loucos de hospício, dos gays, dos presidiários e dos lixeiros de Minas. Uma época, eu ia muito em um hospício, inclusive fui muito amiga de Nise da Silveira – doutora Nise, alagoana, primeira psiquiatra mulher, era sujeito homem, tinha muita coragem. Se formou em 1934 e acabou com o choque elétrico, com drogas para os loucos, ficou amiga de Jung, e eu tive o privilégio de ser amiga dela. E os loucos sempre gostavam de mim, mas em um dos hospícios tinha um

louco que não me suportava. Olhava pra mim, baixava a cabeça e saía de perto. Eu vi que ele não tinha nada de louco, ele incomodava muito a família e então prenderam ele no hospício e lá ele começou a incomodar mais. Davam muita droga, muito choque elétrico pra amansar ele, mas não tinha efeito. Ele era muito forte física e espiritualmente. Então botavam ele na solitária. Um dia eu passei na frente da solitária e falei assim: “Domingos, vim aqui conversar com você. Olha pra mim, poxa. Não é melhor você amansar um pouco? Do jeito que você é as pessoas ficam muito incomodadas e acabam te machucando, te dando drogas, choque elétrico, te botam atrás dessas grades. Você não acha muito chato viver tua vida inteira atrás dessas grades?”. Então ele me olhou, veio até mim (Elke levanta da mesa e grita): “Quem é você pra me dizer o que eu tenho que fazer, hein?!”⁹ Depois, é uma questão de perspectiva, meu bem, eu também estou te vendo atrás das grades!” Sentou (ela senta), baixou o olho e nunca mais olhou na minha cara. Peguei meu rabo, botei entre as pernas e fui pra casa ficar digerindo aquilo. Ele era bem mais livre que eu, não fazia concessões. Quando fui presa eu falei: “Ah, é só um prédio. É só um prédio...” (MARAVILHA, 2015).

Nos documentos da polícia, em que consta sua prisão, relata-se somente que ela rasgou cartazes no aeroporto Santos Dumont ao ver a foto do Stuart Angel (procurado como terrorista, mas que todos já sabiam que tinha sido torturado e morto), filho da Zuzu Angel, sua amiga, para quem Elke era manequim.

O Boletim de Ocorrência (BO) realizado no dia 29 de fevereiro de 1972, assinado pelo Comissário da Polícia Civil do Rio de Janeiro, Edson de Alencar Sacramento, sob a matrícula 701.329 aponta que:

a sindicada procedeu impulsivamente e, com acinte a desrespeito à Justiça, arrancando e inutilizando publicamente cartazes oficiais com fotografias de terroristas condenados pela Justiça Militar por atividades antidemocráticas e procurados pelas Autoridades de Segurança, sob pretexto fútil e sem justa causa. O ato praticado pela sindicada revelou sentimentos antipatrióticos, com tentativa de acirrar o ódio contra as Autoridades Constituídas, por determinar a prisão de elementos julgados e condenados pela Justiça Militar, dando ato público da sua simpatia pelo terrorista e talvez pela sua causa, com a destruição de seu retrato, meio pelo qual poderia ser o mesmo localizado. A situação agrava-se, quando se sabe que a sindicada praticou um ato em benefício de um inimigo das Instituições Democráticas vigentes, no País, especialmente, quando executado por um elemento quem gozando das franquias da nacionalidade brasileira, seja de origem estrangeira. Face ao exposto, não estando a ação praticada pela sindicada, capitulada no Decreto-lei 898/69, SJN, somos do parecer, entretanto, pelo seu amigo, poste que, de público, manifestou inequivocamente esse seu sentimento, retirando de um cartaz de elementos procurados pela Justiça, e seu retrato, a fim de evitar que o mesmo fosse reconhecido e preso, razão porque, sem outra alternativa, para enquadrá-la nas malhas da Lei, após as devidas anotações de praxe, arquiva-se a presente sindicância. (BOLETIM DE OCORRÊNCIA, 1972).

Muitos não sabem que Elke, na prisão, construiu a imagem de louca para não ser torturada e condenada e que, dentro da cela da prisão, fazia salão de beleza e desfiles com as

⁹ Este trecho foi anotado em interação presencial.

presas que eram torturadas. Essa imagem ela mesma construía como estratégia para sair logo da cadeia, como ela mesma relata para Ton (nome artístico do autor desta pesquisa e que Elke preferia usar carinhosamente):

18 Ton: *Você ficou quanto tempo presa?*

Elke: *Seis dias só!*

Ton: *Seis dias! E como foi isso lá dentro? Com quem você ficou? Como foi essa estadia dentro da prisão?*

Elke: *Não é nada. Meu pai ficou seis anos no tempo de Stálin, meu amor. Eu fiquei seis dias no tempo do Médici, não é nada. E eu tive a sorte que no dia em que eu ia ser torturada me tiraram. Foi assim, no DOPS¹⁰ que era feita a triagem. Então tinha as prisioneiras políticas e as comuns. E dali mandavam para os lugares, né? Então, na cela onde eu fiquei, que era uma cela grande, tinham quatro subversivas, chamavam subversivas. Duas reféns e eu. Uma menina de 15 anos e uma de 13 que o pai era subversivo. Queriam pegar o pai, então elas lá reféns há 6 meses já. E uma moça coitada, que merda. Ela fez tratamento 10 anos para engravidar. Engravidou, foi presa. Caiu na besteira de dizer que estava grávida. Bateram na barriga dela até abortar. É. Muito feio. Ai meu amor, eu olhei pra aquilo. Eu resolvi enlouquecer. Resolvi enlouquecer. Então eu ia para os interrogatórios...*

Ton: *Interrogatórios?*

Elke: *Me maquiava com sobancelha verde, eu botava batom aqui, fazia assim, ficava igual uma palhaça, desgrenhava o cabelo e ia. Eu tinha um diabinho na bolsa que era de camelô, era um diabinho que fazia fluq fluq. Eu ficava fluq fluq. Gente eu dava uma de doida, de inteligente, de burra, de tudo. Porque tinha uma muambeira lá, que eles prenderam ela porque ela vendia muamba pra todo mundo, inclusive pra eles. Mas eles tinham que prestar serviço. Prenderam ela. Mas ela saía e entrava na hora que queria. Sabia tudo que iria acontecer, a muambeira. Então ela me dizia, olha, hoje você vai para o interrogatório. Aí eu fazia minha maquiagem. Aí no dia que eu fui sair ela falou: hoje Elke, eu acho que você vai começar a apanhar. Eu falei meu Deus. Tive sorte que a Zuzu arranhou um pistolão e me tirou de lá. É. Por que deve ser bravo, né? Tortura deve ser muito bravo. É, graças a Deus eu fiquei livre disso, né? (MARAVILHA, 2015).*

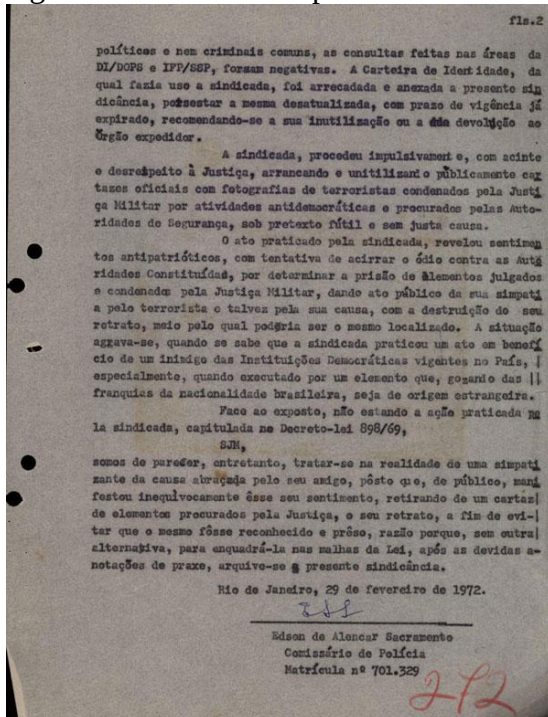
Figura 4 – Foto perfil de Elke presa



Fonte: Acervo pessoal.

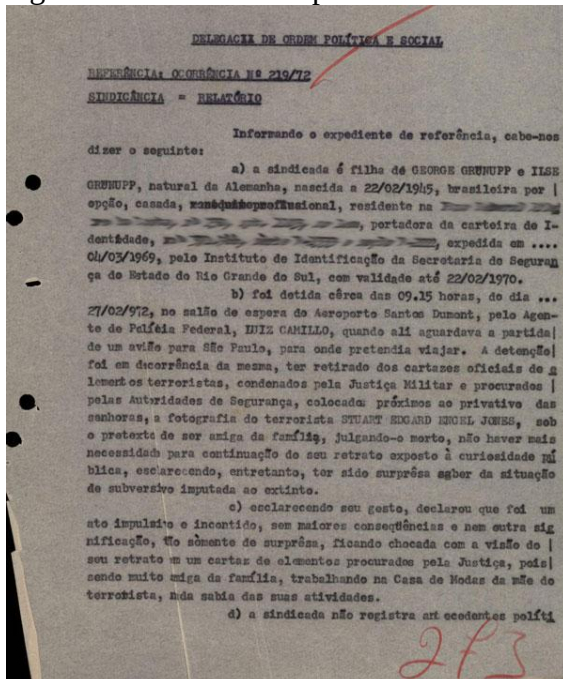
¹⁰ Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 30 de dezembro de 1924, foi um órgão do governo brasileiro utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde na ditadura militar.

Figura 5 – Documentos policiais relatando a prisão de Elke na ditadura (p. 272)



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 6 – Documentos policiais relatando a prisão de Elke na ditadura (p. 273)



Fonte: Acervo pessoal.

Nesse sentido, é possível observar, em diversos momentos da narrativa da artista, como ela foi vítima de preconceito¹¹, sendo representada de forma caricata pela mídia; portanto de forma distinta daquela que deseja. Havia um preconceito estabelecido para a imagem de Elke, por ela ser quem era e por agir da forma que agia.

Assim, podemos dizer que o preconceito é algo já definido e formado no imaginário social em diferentes contextos histórico-ideológicos e que dificulta cada vez mais, as relações sociais ao longo dos tempos. Trata-se de atitude negativa e hostil, leva ao julgamento de opiniões, de condutas e de pessoas, independentemente de suas características objetivas, gerando estereótipos¹².

Em um relato, dos excertos que analisamos, Elke fala sobre como sofreu preconceitos do público e da mídia:

19 [...] gente, eu levei uma vaia de 30 mil pessoas em São Paulo. Eu fui apresentar um show da cultura brasileira. E nesse show tinha todo mundo, desde Eriberto Pascoal até todo mundo. Chico Buarque de Holanda, Clementina de Jesus. Na hora que eu entrei, mas eu levei uma vaia tão grande que eram todos universitários, né? E as pessoas sempre tinham aquela imagem, né? Quem pensa não se enfeita, né? Aliás todos eles estavam uniformizados. Todos de calça jeans, né? E eu não estava uniformizada como. Nossa, levei. Mas eu ganhei eles no final. Ganhei. Demorou. E eu fiquei esperando a vaia terminar. Não é bom levar vaia não. Mas tá bom. Levar cuspidas na cara é ruim. Levar vaia tá bom. Vaia é alguma reação. (MARAVILHA, 2015).

Observamos, nesta passagem, que, apesar de ela ser conhecida de Norte a Sul do Brasil, ainda sofria com preconceitos criados pela mídia, que a caracterizavam como fora do padrão normal da sociedade.

Somente depois de um longo tempo durante o qual Elke não foi mais vista apenas como jurada do Chacrinha, como a louca, como uma artista sem cultura, como brega e como uma pessoa caricata, podemos observar que o público começou a mudar de opinião em relação à artista.

Muniz Sodré, em seu livro *A comunicação do grotesco*, de 1972, procurou chamar atenção para a forte presença do grotesco na programação popularesca da televisão brasileira. No contexto em questão, a palavra “grotesco” foi utilizada com o valor de adjetivo: “Diz-se

¹¹ Qualquer opinião ou sentimento concebido sem exame crítico; ideia, opinião ou sentimento desfavorável formado sem conhecimento abalizado, ponderação ou razão; sentimento hostil, assumido em consequência da generalização apressada de uma experiência pessoal ou imposta pelo meio; intolerância contra um grupo religioso, nacional ou racial. (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1539).

¹² No Capítulo 4, explicaremos a reflexão que Charaudeau faz sobre imaginários e estereótipo e como este autor opta pelo termo “imaginário”.

de ou categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam o disforme, o ridículo, o extravagante, etc. Que ou o que se presta ao riso ou à repulsa por seu aspecto iverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato (HOAUISS; VILLAR, 2009, p. 992).” O objetivo desta obra de Sodré, em sua modalidade crítica, não se define como simples objeto de contemplação estética, mas experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida.

Importante salientar também que, ao grotesco, são associados sentidos tais como caricaturizar, ridicularizar, ironizar, desmistificar e criticar pelo riso. Sodré (1972) afirma que a categoria estética da televisão brasileira da década de 1960 e do início da década de 1970 era marcada por uma estética do grotesco, que poderia ser definida como uma disfunção social e artística. Elke Maravilha sempre foi relacionada a essa estética devido às imagens que projetou em sua carreira artística, a partir de sua inserção no espetáculo midiático dos programas de televisão. Para exemplificar essa influência, logo no primeiro capítulo, Sodré afirma:

[...] já afirmamos que a cultura de massa tem uma função marcadamente política e se instaura como uma extensão livresca de elite. Mas o que acontece com a cultura oral [...] em face dos media modernos? Em geral é destruída e incorporada ao novo sistema [...]. Ao se transplantarem para os veículos de comunicação de massa, os elementos da cultura tradicional passam pelo crivo ideológico do sistema, que aproveita apenas as formas (os significantes do mito) mais propícias à inoculação da consciência histórica da classe dominante. (SODRÉ, 1972, p. 21).

Sodré também analisa a televisão brasileira e determina que se trata de um tipo especial de grotesco, que teria sempre a função de trabalhar a favor da elite dominante:

[...] mas o grotesco dos programas de tevê brasileiros se configura como uma disfunção social e artística, de tipo especialíssimo, que poderíamos chamar de grotesco escatológico. Aqui, o *ethos* é de puro mau gosto. Por quê? Porque o valor estético de crítica e distanciamento é anulado por uma máscara construída com falsa organicidade contextual. O grotesco (em todos os seus significantes: o feio, o portador da aberração, o deformado, o marginal) é apresentado como signo de nossa sociedade – é visto como o signo do outro. (SODRÉ, 1972, p. 73).

Considerando essa abordagem de Sodré, é possível dizer que Elke não deveria ser considerada uma pessoa comum, ela se tornou um ser midiático na sua forma de aparecer, estampando discursos em contextos importantes da sua vida. É aqui que se pode levantar, documentalmente, a narrativa de Elke em suas dimensões verbal e não verbal. O corpo fala, já a voz grita, ao demonstrar o exercício reflexivo e interpretativo, identificando possíveis tensionamentos, articulações e diferenças, como explica Monteiro (2014):

[...] também havia no júri uma jovem loura, que vestia figurinos tão espalhafatosos como os do dono do programa – uma moça chamada Elke Maravilha. [...] E a loura surgia como um anjo da guarda maroto para evitar que o ibope do programa sofresse ameaça de queda, dizendo algo de engraçado com o seu sotaque mineiro de Itabira, cidade onde foi criada. Na hora de elogiar um calouro cujo desempenho como cantor havia sido bom, ela dizia: - Cê canta com sentimento, com útero. (MONTEIRO, 2014, p. 228-229).

Muniz Sodré foi uma das vozes que criticava a estética e a postura anárquica do apresentador de programas de auditórios, Chacrinha¹³, o qual Elke Maravilha chamava carinhosamente de “Painho”. Ao se remeter a ele, nos excertos, a artista o considerava o maior comunicador que a televisão brasileira já teve.

Deve-se lembrar, também, que essa estética do grotesco, à qual se refere Sodré, e que foi uma constante na televisão brasileira nas décadas de 1960 e 1970, marcada pelo sensacionalismo, tinha o objetivo de formar um público básico para o salto industrial da televisão, de maneira a conquistar a audiência popular nas grandes cidades, por meio da afirmação de imaginários¹⁴ a propagação de estereótipos. No entanto, em plena década de 1970, começa a haver um controle de toda a grade de programação, inclusive dos programas de auditório, estabelecido pelas próprias emissoras ou pela censura, o que refletia o cenário da ditadura militar em que vivia a sociedade brasileira.

Essa estética do grotesco, na década de 1970, foi muito associada a outros programas de auditório, além de Chacrinha, devido à demonstração do “*show de horrores*” (termo muito usado por Sodré) e das mazelas de que a população gostava. Nesse momento histórico, a televisão brasileira é fortemente atacada como se fosse o único veículo divulgador de um crivo nitidamente espetaculoso. Mas os espetáculos de horrores sempre cativaram o interesse ao longo da história.

Sodré, ao criticar o Chacrinha, afirmando que ele sustentava uma estética do grotesco, assim como Elke, uma vez que ela era um ícone do programa, ressaltava aspectos negativos (“disfunção social”, puro mal gosto”) do espetáculo proporcionado pelo apresentador, sem se ater aos aspectos críticos, irônicos visados pelo programa ao encenar um espetáculo de cores, sons e extravagância. Hoje, distanciados daquela época, podemos ver que há muito mais por trás de figuras estereotipadas e caricatas, como Chacrinha e como Elke Maravilha. É

¹³ Abelardo Barbosa, conhecido como Chacrinha, foi um dos maiores apresentadores de programas de massa na televisão brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Fez da irreverência a sua marca e conquistou o país inteiro com seus trejeitos, suas chacetes, jurados(as), seus concursos esdrúxulos e bordões inusitados.

¹⁴ A partir das discussões propostas por Charaudeau, abordaremos, no Capítulo 4, a definição de “imaginários”.

justamente esse lado, não visto pelas telas, que essa pesquisa visa mostrar. Elke que não é somente uma jovem “espalhafatosa”, mas uma mulher que usava seu corpo, seus adereços, suas roupas como forma de expressão de sua individualidade.

Além do conceito de “grotesco”, as reflexões sobre a espetacularização do corpo, a partir de Debord, também contribuíram para que pudéssemos entender o contexto no qual Elke iniciou sua carreira artística e sua relação com a mídia. Um dos principais equívocos sobre a sociedade contemporânea é o argumento de que o conjunto dos meios de comunicação, a mídia, é a instituição social mais poderosa. Guy Debord contribui bastante para se tratar desse tema. Segundo esse autor, a própria expressão “sociedade do espetáculo” pode dar margem a interpretações equivocadas, se for entendida como o poder que as imagens exercem na sociedade contemporânea. Debord (1997) definiu o espetáculo como o conjunto das relações sociais mediadas pelas imagens.

Mas ele também deixou claro que é impossível a separação entre essas relações sociais e as relações de produção e consumo de mercadorias. A sociedade do espetáculo corresponde a uma fase específica da sociedade capitalista, quando passou a haver uma interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens. O papel desempenhado pelo *marketing*, sua onipresença, ilustra perfeitamente bem o que Debord (1997) quis dizer: das relações interpessoais à política, passando pelas manifestações religiosas, tudo passou a ser mercantilizado e envolvido por imagens. Mas, se a sociedade do espetáculo só pode ser compreendida dentro do contexto da sociedade capitalista, isso não quer dizer que só nessa forma de vida social ocorre a produção de espetáculos.

A produção de imagens, a valorização da dimensão visual da comunicação, como instrumento de exercício do poder, de dominação social, existe, conforme argumenta Debord (1997), em todas as sociedades onde há classes sociais, isto é, onde a desigualdade social está presente graças à divisão social do trabalho, principalmente a divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual.

De acordo com o autor:

[...] o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudário. É o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência. A aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares esconde o seu caráter de relação entre homens e entre classes: parece que uma segunda natureza domina, com leis fatais, o meio em que vivemos. Mas o espetáculo não é o produto necessário do desenvolvimento técnico, visto como desenvolvimento natural. Ao contrário, a sociedade do espetáculo é a forma que escolhe seu próprio conteúdo técnico. Se o Espetáculo, tomado sob o aspecto restrito dos “meios de comunicação de massa”, que são sua manifestação

superficial mais esmagadora, dá a impressão de invadir a sociedade como simples instrumentação, tal instrumentação nada tem de neutra: ela convém ao automovimento total da sociedade. (DEBORD, 1997, p. 20-21).

Para Debord (1997), toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente se tornou uma representação. Segundo ele, o espetáculo constitui o modelo da vida nas sociedades de capitalismo tardio contemporâneas, atuando por meio de diversas formas, especialmente através dos meios de comunicação. O mundo vivido passa a ser representado por imagens que tomam o lugar do real. Essas representações têm como marca uma enorme positividade, cuja principal afirmação é o que aparece é bom, o que é bom aparece. Assim, como principal produção da vida atual, o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo.

A espetacularização consiste na conversão de um acontecimento, de um saber, de um objeto ou de algo do tipo em evento inusitado, digno de propagação, que eleva o objeto (o corpo) ao nível de um espetáculo. As imagens passaram, então, a ter um papel central na sociedade consumista. Tudo se transformou em espetáculo, visto não como um conjunto de imagens, mas como uma relação entre pessoas mediada por imagens.

Conforme Debord (1997, p. 16-17), o espetáculo é a afirmação da aparência: “[...] ele se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’”. Ao participar da construção e da divulgação dos padrões corporais em nossa sociedade, a mídia produz sentidos. De acordo com o autor, na sociedade do espetáculo, os atos precisam ser visualizados e, se possível, estimados por muitas pessoas. Tornam-se necessários espectadores para avaliar o espetáculo, fato que rende às imagens um lugar privilegiado.

A vitrine do espetáculo é composta por um complexo sistema de mídias que Debord (1997) define como modelo socialmente dominante, como afirmação onipresente da lógica da produção industrial e do consumo de massa¹⁵, presença permanente das justificativas do sistema, ocupando o tempo livre do indivíduo, sob as mais variadas formas de produtos espetaculares: informação, lazer, publicidade. Nas sociedades contemporâneas, o corpo ocupa um lugar central e, nas mídias, torna-se mais explicitamente um corpo-espetáculo; essa construção articula-se fortemente com o consumo, fazendo surgir o corpo-mercadoria.

¹⁵ Estudando a mídia norte americana, Adorno (2002) sustentava que o lazer não era simples diversão ou entretenimento. Havia um imenso maquinismo denominado “indústria cultural”, visando obter um comportamento dócil e uma multidão domesticada, por meio da exploração sistemática dos bens culturais.

Já que o corpo traz em si as marcas da sociedade, os sujeitos tentam imprimir nele as marcas que delimitarão o seu lugar nas significações sociais da vida cotidiana. Tais sujeitos se inserem na lógica da sociedade do espetáculo pensada por Debord (1997), na qual parecer é o bem supremo da civilização, acima do ser ou do ter. A televisão e a comunicação de massa indicam as transformações pelas quais a identidade da mídia estava atravessando naquela época. Assim sendo, apesar de Elke estar inserida nessa sociedade de espetáculos, ela nunca deixou de ser transgressora nas projeções de suas imagens.

No excerto a seguir, a atriz fala da época em que viveu na década de 1970, elogiando Chacrinha:

20 Elke: *Eu entrei no Chacrinha e foi o seguinte, eu era modelo e estava muito bem sucedida como modelo. E aí, fiquei famosa como modelo. O Haroldo Costa, que eu chamo ele o homem que me pariu, era da produção e o Borjalo era da produção do Chacrinha. Aí, falaram que precisavam de uma pessoa, de preferência mulher, e o Haroldo mostrou a foto minha. Aí me chamaram e fui e me sentaram do lado do Pedro de Lara. Ah! Sopa no mel, sopa no mel. Outro pisciano, o Pedro de Lara também. Só dar maluco, só dar maluco. Ahhhhhhh.*

Ton: *E o que você acha que aconteceu? Mudou alguma coisa na sua vida com a morte do Chacrinha, Elke?*

Elke: *Não! Porque a morte pra mim é uma coisa tão natural, né? Tão natural! Claro que eu tive que ir para o Sílvio Santos. Mudou porque eu fui trabalhar com uma pessoa que aiaiai, né? A gente aprende com tudo. Mudou nesse sentido, né? Mas o Chacrinha foi uma escola pra mim, em todos os sentidos. Ele era um gênio no palco, ele era um gênio fora do palco. A melhor pessoa do mundo. Era um bruxo muito forte. E era uma coisa muito brasileira, né? E aí eu percebi logo em seguida que eu era completamente chacriniana. O que era o Chacrinha? O Chacrinha era brasileiro mesmo. Ele colocava tudo que o Brasil tinha, ali naquele momento no programa dele. Botava brega, botava punk, botava rock, de repente botava preto, branco, desdentado, maluco.*

Ton: *Era um período de tropicalismo também, né Elke?*

Elke: *É! Ele nem pensava nisso. Ele não era ista de nada. Graças a Deus. Mas ele era isto, né. E botava e não tinha conceitos e nem preconceitos musicais. Tanto que eu fico um pouco irritada quando vão homenageá-lo e só chamam o lado brega. Ele era brega também! Mas ele era, né? Tudo, tudo, tudo, tudo. Então era uma coisa muito, muito brasileira. Temos mais brasileiros, né? Tivemos o Ari Barroso que infelizmente eu não conheci. Aliás um dia eu perguntei para o painho: painho, você fala na televisão nada se cria, tudo se copia. Você copiou de alguém? Você copiou de alguém? Ah eu me baseei muito em Ari Barroso. Ah que bom! (MARAVILHA, 2015).*

Em diversos trechos do *corpus*, é possível observar que Elke parecia se opor, de certa maneira, a essas injunções da sociedade do espetáculo teorizadas por Debord (1997), revelando, como já buscamos mostrar, a visada crítica e transgressora da atriz em suas enunciações.

21 [...] *a gente tem que usar o que nos representa. Minha roupa é alma, é expressão. Algumas pessoas acham que eu me fantasio. E eu digo que não. Eu sou*

assim. Fantasia é quando você veste algo que você não é... Cada um chama atenção como pode, não é, querido? Eu boto uma caveira aqui [ela aponta para o acessório que usa]. O que significa a caveira? O inexorável. Daqui a pouco, eu vou ser assim. Para eu me lembrar. E é uma caveira bem-humorada, porque ela tem uma florzinha; é rock and roll, que eu adoro; é o inexorável mesmo! (MARAVILHA, 2015).

O corpo (as suas formas, as indumentárias e os acessórios que o vestem) está sempre relacionado às condições de produção e à pluralidade de discursos que incidem sobre ele e que permitem suas alterações e suas repetições, assim como sua construção imaginária em cada etapa do devir histórico. Nesse sentido, podemos dizer que o corpo da artista Elke Maravilha, espetacularizado por ela na mídia, é interpelado e construído por sentidos que advêm de um olhar sócio-histórico e ideologicamente sempre determinado pela polêmica e pelos contextos em que ela viveu. Isto, principalmente, para mostrar que ela, acima de tudo, serviu como objeto de mutação, ao propiciar a maneira como as pessoas que não aceitavam o padrão de normalidade exigido pela sociedade deveriam se vestir naquele período.

O fato é que a década de 70 assistiu à proliferação de uma imensa diversidade de comportamentos, tendências culturais e estilos de vida. Fragmentação e multiplicidade em todos os campos quanto aos temas, aos tratamentos, aos estilos, são outros traços que marcaram a produção cultural da época. Muitas dessas experiências manifestavam não só a tentativa de fazer chegar ao público as produções midiáticas, mas expressavam opções de resistência política e ideológica, presença de novas concepções na forma e no conteúdo, busca de novas práticas coletivas num tempo de mudanças que também testemunhou a faceta política de Elke na ditadura militar.

Na opinião da psiquiatra brasileira Nise da Silveira (1905-1999), aluna de Carl Jung e criadora do Museu de Imagens do Inconsciente, “Elke é uma sacerdotisa dionisíaca que ilumina caminhos e aquece corações”¹⁶. Elke foi uma figura que possuía opiniões fortes e atitudes que desafiavam convenções estéticas e de gênero. Não para chocar ninguém, mas pelo direito de questionar e de refletir sobre a realidade, sobre os valores vigentes e prontos que a maioria das pessoas segue. Sua linguagem e pensamentos eram fortes, políticos e atemporais.

Elke levantara, em sua trajetória, questionamentos ao falar de si: se havia separação entre o seu discurso e o seu modo de vida, ou ainda, se ela vivia realmente o que falava à frente e atrás das câmeras. Contudo, procuramos, nesta pesquisa, mostrar a

¹⁶ Disponível em: <https://bit.ly/3yvk8Bx>. Acesso em: 17 jul. 2021.

importância entre análise do discurso e estudos da mídia, a fim de compreender os movimentos discursivos de produção de identidades.

Após essas reflexões feitas a partir dos diálogos com referenciais dos Estudos da Comunicação e das mídias, percebemos que, durante o regime militar no Brasil, os jovens estavam “saindo de suas bolhas” conservadoras, ainda assim era necessária muita coragem para ir contra o sistema. Talvez, isso explique o porquê dessas mudanças terem sido adotadas, inicialmente, por aqueles que lutavam contra o momento atual no país. Elke Maravilha começou a lutar contra o que era imposto pela sociedade, por isso sua imagem foi marcada pelo grotesco e pela espetacularização do corpo, tendo sido transgressora e relevante no seu papel midiático e político.

No próximo capítulo, apresentamos os conceitos da Análise do Discurso que nos permitiram analisar o *corpus*.

5 ANÁLISE DO DISCURSO E ARGUMENTAÇÃO

Neste capítulo, fundamentados pelo aporte teórico metodológico da Análise do Discurso, mais especificamente o postulado enunciativo-discursivo de Maingueneau (2008), partimos do pressuposto de que o interdiscurso, que apresenta uma relação estreita com a memória discursiva, revela traços identitários do enunciador. Para analisar as narrativas de si de Elke, utilizamos o aporte teórico-metodológico da AD, mais especificamente as imagens que ela projetava de si. Incorporamos também os conceitos de imaginário sociodiscursivo, definido por Charaudeau, e de *ethos*, a partir de Maingueneau.

Vamos perceber que Elke ora avalizava, concordava com algumas vozes, ora as refutava, criticando-as, avaliando-as negativamente, mostrando os efeitos negativos que tais pontos de vista produzem na sociedade. Ao refutar, em alguns momentos, ela projetava o *ethos* de uma enunciativa combativa, transgressiva, questionadora das ideologias opressoras. Também apresentamos nesta seção reflexões sobre a subjetividade na linguagem de Émile Benveniste (1989; 1991), destacando alguns elementos do “aparelho formal da enunciação” que também nos auxiliaram nas análises do *corpus*.

5.1 DISCURSO E INTERDISCURSO

Nesta seção, faremos uma breve contextualização do surgimento da AD a partir de Orlandi (1999); em seguida, dialogaremos com Maingueneau (2008) para entendermos os interdiscursos que atravessam a enunciação de Elke Maravilha e como eles nos permitem analisar os posicionamentos político-ideológicos da atriz.

Desde o surgimento da Análise do Discurso, na década de 60 – disciplina que surgiu a partir de uma interdisciplinaridade entre a Psicanálise, Linguística e Marxismo –, um novo objeto de estudo foi constituído: o discurso. A partir dele é que a linguagem passa a ser observada de uma maneira peculiar.

A Análise do Discurso ganhou maturidade ao longo desses anos e hoje está consolidada como uma das principais disciplinas no campo dos Estudos das Linguagens. Fácil é perceber, atualmente, que vários estudos têm escolhido o discurso como objeto de análise, em razão do seu caráter de interação social e por considerar a relação do sujeito com a língua e com a história como objeto. Isso porque, para se estudá-lo, é necessário levar em conta a relação língua, linguagem e suas condições de produção, o caráter social das interações, os

lugares a partir dos quais os sujeitos enunciam, o que nos permite compreender as diversas práticas sociodiscursivas.

Esse caráter interdisciplinar é que faz com que a AD dialogue com as diversas áreas do conhecimento, tais como, a História, a Antropologia, os Estudos de Comunicação, entre outras. É, então, a partir desse ponto de vista discursivo que as narrativas de Elke foram analisadas. Dessa maneira, podemos salientar a relevância de seus posicionamentos nas dimensões verbal e não verbal, bem como os efeitos de sentido transgressores e desestabilizadores de padrões passíveis de se produzir ao longo da trajetória de vida dela, seja no cenário midiático, seja na cultura brasileira.

Para Orlandi (1999, p. 21), “[...] as relações de linguagem são relações de sujeitos e sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: o discurso é efeito de sentidos entre locutores”. Com isso, observamos que discurso implica algo exterior à língua, mas que está presente no social e impregnado nas palavras quando elas são pronunciadas.

Maingueneau (2013) também explica a noção de discurso:

[...] a noção de “discurso” é muito utilizada por ser *o sintoma de uma modificação em nossa maneira de conhecer a linguagem*. Em grande parte, essa modificação resulta da influência de diversas correntes das ciências humanas reunidas frequentemente sob a etiqueta da pragmática. Mais que uma doutrina, a **pragmática** constitui, com efeito, uma certa maneira de apreender a comunicação verbal. Ao utilizar o termo “discurso”, é a esse modo de apreensão que se remete implicitamente (MAINGUENEAU, 2013, p. 58, grifos no original).

A AD, a partir dos estudos de Pêcheux, de Courtine e, mais especificamente, do postulado enunciativo-discursivo de Maingueneau (2008), reconhece a primazia do interdiscurso sobre o discurso, pois concebe que todo discurso se constitui com base no cruzamento de outros discursos. Nosso olhar, portanto, volta-se para esse espaço de trocas enunciativas denominado de interdiscurso, o qual nos possibilita apreender o discurso de Elke Maravilha com mais propriedade para responder a seguinte questão: em que medida o interdiscurso revela traços identitários do enunciador?

Expandindo a compreensão sobre o conceito de discurso, Maingueneau (2015) afirma que este pode ser entendido de várias formas, mas, basicamente, estrutura-se como sendo a linguagem além da palavra/frase. O autor mostra que, quando se fala de discurso, surgem várias ideias/características sobre esse conceito. Entretanto, enumera oito traços característicos, sobre os quais passaremos a comentar na sequência.

Para esse autor, o discurso é, primeiramente, uma organização além da frase, ou seja, é composto por unidades transfrásticas que oportunizam ao discurso aparecer para além da organização frasal. Por exemplo, diz o estudioso, “Proibido fumar” não é apenas uma frase que significa uma ordem legal/estatal sobre ser proibido o fumo. Por trás desta oração, há um complexo de outras coisas, uma verdadeira carga abstrata e axiológica. Em segundo lugar, o discurso é também uma forma de ação, ou seja, por meio da fala sempre exercemos atos sobre o outro, sejam de domínio/influência, ou de submissão. Afinal, “[...] toda enunciação constitui um ato (prometer, sugerir, afirmar, perguntar [...]) que visa modificar uma situação” (MAINGUENEAU, 2015, p. 25). Em terceiro lugar, para Maingueneau (2015), o discurso é também interativo. Isto, pois:

[...] a atividade verbal é, na realidade, uma interatividade que envolve dois ou mais parceiros. A manifestação mais evidente dessa interatividade é a troca oral, onde os interlocutores coordenam suas enunciações, enunciam em função da atitude do outro e percebem imediatamente o efeito que suas palavras têm sobre ele. [Pois], qualquer enunciação supõe a presença de outra instância de enunciação, em relação a quem constrói seu próprio discurso. (MAINGUENEAU, 2015, p. 26).

Nessa lógica, bem lembra o autor que “[...] um termo como ‘destinatário’ parece insatisfatório, porque pode dar a impressão de que a enunciação é apenas a expressão do pensamento de um locutor que se dirige a um destinatário passivo” (MAINGUENEAU, 2015, p. 26). Essa ideia hoje nos parece óbvia, mas, quando se passou a pensar assim, ocorrera verdadeira reviravolta no campo da linguagem, tendo sido Bakhtin (2014), no livro *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*, um dos primeiros a propor um dialogismo da/na linguagem. Em quarto lugar, o discurso é contextualizado. Isto é, o discurso intervém sempre em um contexto, não sendo factível, nem aceitável atribuir qualquer sentido a um enunciado que não seja contextualizado, ou seja, que não se saiba ou se tenha indícios de um porquê, um como, um quando, um (a)onde. Em quinto lugar, todo discurso é assumido por um sujeito, ou seja, o discurso só é discurso se estiver relacionado a um sujeito, a um EU, que se coloca ao mesmo tempo como fonte de referências pessoais, temporais, espaciais (EU-AQUI-AGORA) e indica qual é a atitude que ele adota em relação ao que diz a seu coenunciador (MAINGUENEAU, 2015, p. 26).

Maingueneau (2015) afirma que o discurso indica ainda quem é o responsável pelo que ele diz. Por exemplo, num enunciado simples, como “chove”, a confiabilidade na/da informação depende do enunciador que, em vez de afirmar que chove, pode dizer que talvez possa chover, ou ainda, pode produzir enunciados, tais como, “segundo fulano, vai chover”,

“acho que vai chover”, entre outros. Em sexto lugar, o discurso é regido por normas. Isso, devido ao fato de que

[...] existem [...] normas (“máximas conversacionais”, “leis do discurso”, “postulados conversacionais” [...]) que regem as trocas verbais [...]. Além disso, [...] os gêneros de discurso são conjuntos de normas que suscitam expectativas nos sujeitos engajados na atividade verbal. (MAINGUENEAU, 2015, p. 27).

Em sétimo lugar, o discurso é definido como constitutivamente determinado por um interdiscurso. Isto, visto que:

[...] para interpretar o menor enunciado, é necessário relacioná-lo, conscientemente ou não, a todos os tipos de outros enunciados sobre os quais ele se apoia de múltiplas maneiras. O simples fato de organizar um texto em um gênero (a conferência, o jornal televisivo [...]) implica que o relacionemos com outros textos do mesmo gênero [...] os discursos concorrentes, os discursos anteriores. (MAINGUENEAU, 2015, p. 28).

Ao definir o interdiscurso, Maingueneau (2015) salienta que “[...] a fala nunca é concebida como lugar em que a individualidade se põe soberanamente: cada locutor está tomado pela sedimentação coletiva das significações inscritas na língua” (MAINGUENEAU, 2015, p. 28), proveniente de outros sujeitos. Por fim, a oitava característica, para Maingueneau (2015), é que o discurso constrói socialmente o sentido.

Foi na obra *Gênese dos discursos*, que Maingueneau (2016) definiu a importância da noção de interdiscurso. Considerado um princípio básico e central nas reflexões teóricas de Maingueneau (2008), o interdiscurso é inscrito na perspectiva de uma heterogeneidade constitutiva, que não se apresenta, necessariamente, marcada na superfície linguística¹⁷. Essa posição modifica a forma pela qual tomamos o discurso, pois ele não é autônomo, fechado em si mesmo, uma vez que é na relação com outros dizeres que ele se constitui.

Diante do exposto, não há como o enunciador reivindicar a autonomia de seu discurso, visto que este é resultado da imbricação do Mesmo e do Outro. Maingueneau (2008) nos lembra de que o Outro não se trata de um fragmento localizável ou da figura de um interlocutor. O Outro é “[...] aquela parte de sentido que foi necessário que o discurso sacrificasse para constituir sua identidade” (MAINGUENEAU, 2008, p. 39). Sem a presença, linguisticamente marcada ou não, desse Outro, não existe identidade discursiva. Ele se

¹⁷ Authier-Revuz definiu os conceitos de heterogeneidade constitutiva e mostrada (marcada e não marcada). Mais à frente iremos detalhar tais noções.

encontra diluído na raiz de um Mesmo, que, por sua vez, encontra-se descentrado em relação a si próprio.

A seguir, para que entendamos melhor os processos interdiscursivos, definimos o conceito de heterogeneidade constitutiva e mostrada (marcada e não marcada). Nesse sentido, vale ressaltar que é a partir de hipóteses sobre o interdiscurso, sobre a memória discursiva, que podemos interpretar a manifestação de determinados discursos no fio do dizer, tomando como ponto de partida a análise da heterogeneidade mostrada (marcada e não marcada).

De acordo com Maingueneau (2006, p. 78, grifos nossos), no livro *Termos-Chave da Análise do Discurso*, “[...] Authier –Revuz (1982) introduziu uma distinção amplamente utilizada entre *heterogeneidade mostrada (ou representada)* e *heterogeneidade constitutiva*:”

[...] a *heterogeneidade mostrada*: corresponde a uma presença detectável de um discurso outro ao longo do texto. As formas não marcadas são identificáveis sobre a base de índices textuais diversos ou graças à cultura do co-enunciador (discurso indireto livre, alusões, ironia, pastiche...). As formas marcadas são assinaladas de maneira unívoca. Pode-se tratar de discurso direto ou indireto, de aspas, de glosas que indicam uma não-coincidência do enunciador com o que ele diz. Authier-Revuz (1990:174) distingue quatro tipo de glosas: 1) Não-concidência do discurso com ele mesmo. 2) Não-coincidência entre palavras e coisas. 3) Não coincidência das palavras com elas mesmas. 4) Não-coincidência entre enunciador e co-enunciador (MAINGUENEAU, 2006, p.78-79, grifo no original).

Como salientamos, buscamos mostrar como é possível inferir determinados posicionamentos de Elke Maravilha a partir do atravessamento do interdiscurso em sua narrativa de vida. Como exemplo vejamos o excerto seguinte:

22 [...] meu amor, “Deus” é tsunami. “Deus” é geleira despencando, “Deus” é tempestade de neve, “Deus” é tempestade de areia. Eu tenho muitos Deuses, sou politeísta. Eu vejo que as pessoas tem uma ideia muito de gente de deus. “Deus é fiel”. Fiel? Fiel é um adjetivo que fizeram pra gente, “Deus” não cabe em um adjetivo que fizeram pra gente. (MARAVILHA, 2015).

Nesse exemplo, percebe-se o uso da ironia pela enunciadora, ao contrapor sua visão de Deus à religiosa. Observa-se que a enunciadora compara Deus a elementos da natureza por meio de metáforas; por meio dessa estratégia, a artista parece se opor a um ponto de vista sobre o divino sustentado pelo discurso monoteísta, de caráter judaico-cristão. Observa-se também a demarcação, pelas aspas, da voz de um enunciado geral, comumente atribuído a pessoas que professam sua fé ligada a igrejas neopentecostais cristãs: “Deus é fiel”. Aqui, a enunciadora estabelece um posicionamento discursivo divergente ao da igreja,

ao discordar do adjetivo “fiel”, que segundo seu ponto de vista, deve ser restrito a qualificações de seres humanos, não de “Deus(es)”.

Quanta à heterogeneidade constitutiva, Maingueneau explica que

o discurso é constitutivamente heterogêneo. Assim, o discurso é não apenas um espaço onde vem se introduzir o discurso outro, ele é *constituído* através de um debate com a alteridade, independente de toda marca visível de citação, alusão etc. (MAINGUENEAU, 2006, p. 79, grifo no original).

Apresentamos, a seguir, um excerto em que Elke introduz e analisa o discurso do outro por meio de discurso indireto. Neste trecho, precisamos analisar a heterogeneidade constitutiva a partir de hipóteses sobre a fim de compreender alguns dos posicionamentos políticos da enunciadora:

23 [...] eu fui criada na roça. Meu pai dizia que as pessoas da roça são sábias, pois aprendem tudo com a natureza. A experiência de viver na fazenda me fez entender até os gays... Às vezes, uma vaca já com o bezerro grande, estava pronta para transar de novo... E o touro cheio de vontade de transar, mas os fazendeiros não queriam que a vaca transasse para ela não deixar de dar leite. Então, num cercado especial, botavam um boi gay junto com o touro e eles acabavam transando. Daí, entendi que a mãe natureza manda os gays... Imagina quanta gente a mais morrendo de fome ia ter no mundo, se não houvesse o gay? Porque a mulherada perdeu a chave da buceta... Portanto, se você conhece a mãe natureza, você não tem preconceito... (MARAVILHA, 2015).

Essa passagem nos permite analisar a presença de um discurso de valorização da mãe natureza. Assim é que podemos fazer inferências de como há uma heterogeneidade constitutiva estruturando o discurso de Elke. Essa menção sinaliza o posicionamento político-ideológico da artista, que valorizava o discurso de defesa do meio ambiente e, mais tarde, o sujeito brasileiro, a cultura multifacetada e a população LGBTQIA+.

A seguir, há outro excerto no qual podemos identificar e analisar as marcas de heterogeneidade discursiva.

24 [...] sou cachaceira, nunca gostei de leite. Eu mamava num alambique lá em Minas. Fui criada no lugar **certo!** O mineiro é o único povo que, mesmo quando fica rico, toma cachaça. O Brasil todo é assim, toma cachaça quando tá pobrinho, quando enriquece um pouco é uísque. Faço tudo errado, não faço ginástica. E em casa sou uma pessoa meio preguiçosa – meu maior defeito e minha maior qualidade. Na realidade, acho que os maiores defeitos são qualidades. Dá muito trabalho ser gente ruim, meu amor, por isso sou legal. Mentir dá trabalho, roubar dá um trabalho do caralho, não dá? Passar os outros pra trás, ser vilão dá uma mão de obra. É muito bom ser preguiçoso. Sou a pior cozinheira do mundo. Minha água fervida passa do ponto, **rá-rá-rá, é horrível!** O Sacha diz que minha comida é pior que a de presídio. Ele cozinha muito bem, é libriano. Ah, eu gosto tanto de

*comer! Arroz, feijão, quiabo e angu. É a comida. Adoro baião de dois, hummmm, não comi baião de dois **ainda...** E cajuína, ai, meu Deus, como é bom! Coca-Cola só quando eu tô numa ressaca do cacete, é bom desentupidor. Fora isso, não, tô fora. Gosto **de bordar e gosto muito de montar coisas, juntar coisas culturais. Quando vou pra algum lugar, gosto de comprar coisas da cultura e gosto de misturar estas coisas com outras.** Por exemplo, comprei, no Amazonas, miratinga, já ouviu falar? O Brasil é um país privilegiado, caralho nasce em árvore. Miratinga é uma árvore cujos galhos são caralhos. Peguei cinco daqueles, tirei as cascas, envernizei, o Sacha fez um negócio de prata. O Sacha faz joias, todas estas é ele que faz (**exibe os anelões, realmente lindos**). Misturei corda de índio com prata, com âmbar e ficou um colar fantástico, xamânico. Vou fazendo, não vou pensando. Aliás, quando penso não sou boa. Meu inconsciente é bom, meu consciente não é. Porque a gente corre o risco de ficar com coisas prontas e coisas prontas é muito ruim. De repente, posso desdizer o que **disse ontem...** (MARAVILHA, 2015, grifos nossos).*

Nesse excerto, percebemos, a partir de hipóteses sobre a memória discursiva, a presença de um discurso de valorização da cultura indígena. Essa menção sinaliza o posicionamento político-ideológico da artista, que valorizava e admirava o elemento cultural brasileiro.

Os interdiscursos que ressoam no discurso de Elke apresentam muitos pontos de vista, estabelecendo um diálogo constante entre diversas perspectivas de enunciação. Elke sempre estabelece conexão com o que pensa e fala, defendendo sempre em seus discursos a minoria, a identidade e a diferença. Por isso, ela foi escolhida pelos gays, pelos presidiários, pelos garis, pelas prostitutas, pelos travestis, pelos leprosos e pelos os ditos “loucos” como madrinha e representante deles em momentos em que o discurso dela precisava de ser mais forte que o discurso contra eles na sociedade.

Charaudeau (1999), por seu turno, também propõe uma definição de discurso que o associa ao interdiscurso. Charaudeau (1999) defende que o discurso não deve ser assimilado como a expressão verbal da linguagem, nem compreendido apenas como a unidade que ultrapassa a frase, conforme descrevia a tradição linguística. O discurso ultrapassa os códigos de manifestação languageira, na medida em que é o lugar da encenação da significação, que está relacionado ao fenômeno da encenação da linguagem, do ato da linguagem e a um conjunto de saberes construído de modo inconsciente pelos indivíduos (CHARAUDEAU, 1999). Em linhas gerais, ao tentar conceituar discurso, Charaudeau procurou mostrar dois sentidos possíveis para o termo. Com isso, ele delimitou o território em que o discurso é conceituado, como veremos a seguir, ao pontuarmos o imaginário sociodiscursivo e *ethos*.

5.2 IMAGINÁRIO SOCIODISCURSIVO E O *ETHOS*

As imagens de Elke no imaginário do povo brasileiro revelam alguma coisa da cultura visual brasileira que ela deixou participando de programas de auditórios, entre as décadas de 1970 e 1990, e como artista, até a sua morte no ano de 2016. Definir o conceito de imaginários sociodiscursivos de acordo com Charaudeau é essencial para que entendamos essas representações que circulavam e ainda circulam nos espaços públicos brasileiros sobre Elke.

Charaudeau (2004, p. 19-20) distingue três tipos de memória: uma memória dos discursos, uma memória das situações de comunicação e uma memória de formas. A memória dos discursos se constitui em torno de saberes de conhecimento e de crenças sobre o mundo. Tais discursos circulam na sociedade como representações sociodiscursivas em torno das quais são construídas as identidades coletivas de uma sociedade e a fragmentação desta em comunidades discursivas. Dessa forma, as comunidades discursivas agrupam, virtualmente, sujeitos que partilham os mesmos posicionamentos e sistemas de valores. A memória das situações de comunicação constitui-se em função de dispositivos que normatizam as trocas comunicativas e que se definem por meio de um conjunto de condições psicossociais de realização, de modo que os parceiros possam estabelecer um contrato de reconhecimento. Assim, constituem-se as comunidades comunicacionais, as quais reúnem sujeitos que partilham a mesma visão daquilo que devem ser as constantes de comunicação. A memória das formas é aquela que se constitui em torno das maneiras de dizer. Nessa memória, importa o uso da linguagem (verbal, icônica, gestual). Engloba, de modo virtual, as comunidades semiológicas a partir de maneiras de falar dos sujeitos que se reconhecem por meio da rotinização das formas de comportamento e de linguagem.

O interesse pelo modo como os sentidos se produzem num texto em que as linguagens semiológicas se entrecruzam determina um estudo dos signos em seu aspecto mais plural e abrangente, ou seja, não apenas sob a perspectiva da relação fria que se estabelece entre significante e significado, mas sob um enfoque que contemple os fatores determinantes do vínculo entre expressão e conteúdo. A partir desse olhar, o texto deixa de ser compreendido somente sob o aspecto estrutural e passa a ser entendido sob o prisma discursivo, em função das formações ideológicas que o condicionam, ou seja, a materialidade textual atualiza, em discurso, a língua, por meio da qual os sistemas de representação social se veiculam na representação constituída entre linguagem e realidade. Os sistemas de

representação social refletem e refratam imaginários, interpretando a realidade que nos cerca e mantendo com ela relações de simbolização, por um lado, e atribuindo-lhe significações, por outro.

Segundo Charaudeau (2006), o conceito de imaginário sociodiscursivo, destaca Charaudeau, tem suas bases no conceito de imaginários sociais de Cornelius Castoriadis, que se refere aos imaginários como a capacidade de simbolização da realidade por um determinado domínio de prática social (artística, política, jurídica etc.) por um grupo social. Concordando com Charaudeau (2006), considera-se, nesta pesquisa, a representação social como fenômeno cognitivo-discursivo geral, que engendra sistemas de saber, nos quais se distinguem os saberes de conhecimento e os saberes de crença, cujo fundamento constitui os chamados imaginários sociodiscursivos.

No livro *Discurso Político*, Charaudeau (2008; 2016) recapitula a proliferação de noções formuladas pelo pensamento social para dar conta do conteúdo do discurso político (teorias, doutrinas, ideologias), especificamente problematizando a noção de ideologia e apontando seus limites. Para tanto, o autor dialoga com a Psicologia Social e com o filósofo Castoriadis para cunhar o conceito de imaginários sociodiscursivos.

Segundo Charaudeau (2008), o imaginário social é um universo de significações nem verdadeiras, nem falsas, mas verossímeis, com papel de fundador da identidade de um grupo e de fator de coesão social. É um “[...] imaginário de verdade, que essencializa a percepção do mundo em um saber (provisoriamente) absoluto” (CHARAUDEAU, 2008, p. 205). Ao agregar o epíteto discursivo ao conceito de Castoriadis, Charaudeau implica que, para funcionar como espelho identitário, esse imaginário deve objetivar-se em uma racionalização discursiva. Tais imaginários circulam em um espaço de interdiscursividade e dão um testemunho das identidades coletivas e da percepção e dos julgamentos que os grupos fazem dos fatos sociais.

De natureza cognitivo-discursiva, portanto, os imaginários sociodiscursivos veiculam imagens mentais pelo discurso, configurando-se explicitamente (palavras ou expressões) ou implicitamente (alusões). Dessa forma, esses imaginários – imersos no inconsciente coletivo tecido pela história – podem contribuir para o estabelecimento de crenças numa determinada sociedade, orientar as condutas aceitas numa dada época e desempenhar o papel de responsáveis pela constituição do sujeito com fins de adaptação ao meio ambiente e de comunicação com o outro. Podem ainda concorrer para o estabelecimento de visões estereotipadas do sujeito, como ser individual ou coletivo.

Assim, o real não é apresentado a partir de uma descrição objetiva, mas por meio de representações veiculadas pelo enunciador, a fim de induzir o leitor a construir, a partir dos fragmentos dados, um mosaico que ele tomará como verdade, sendo todo esse processo intermediado pela linguagem.

Charaudeau (2017) teorizou sobre a construção do imaginário social e o papel das representações mentais sobre determinados objetos e categorias e ainda como expressam-se, no espaço público, na forma de discursos. O resultado é um processo de simbolização do mundo afetivo-racional por meio da intersubjetividade das relações humanas que é depositada na memória coletiva. Assim, o imaginário tem uma dupla função: criar valores e de justificar a ação (CHARAUDEAU, 2017).

O que devemos pensar é que, quando falamos em “construção” dos imaginários sociais, estamos colocando em cena a possibilidade de desconstruir para construir com novas bases. É fato que todo o discurso, por mais repetitivo que seja, representa um acontecimento único, dotado de uma nova entonação, um acento e uma apreciação social única. E, por mais que o discurso seja social e sempre atravessado pelos discursos dos outros, não é por essa razão que não somos responsáveis pelo que falamos e, sobretudo, pelo que decidimos proferir e a partir de que construção de imaginário social.

O potencial analítico da noção de imaginário sociodiscursivo é posto à prova na discussão dos imaginários de “tradição”, de “modernidade” e de “soberania popular”¹⁸. Esses imaginários materializam conjuntos de valores, produzem sentidos e constituem identidades. Os diferentes discursos políticos buscam neles sua força de identificação e de persuasão, muitas vezes contraditória, para formular distintas estratégias e *ethé* particulares.

Dessa forma, analisar os imaginários nesta pesquisa consiste em buscar compreender como eles contribuíram e contribuem para o processo de projeção de imagens de si pela própria Elke. Além disso, permite compreender as transformações políticas e as imagens que a mídia construía e constrói sobre a artista. Ainda segundo Charaudeau (2017),

[...] nos meios artísticos e literários, o imaginário é empregado para qualificar a atividade artística em seu fundamento, sem conotação pejorativa, uma vez que admite-se que a função do artista é a de propor uma visão de um mundo outro, o qual aceitamos não corresponder à realidade, mas que pode ser pressagiador,

¹⁸ Em *Discurso Político*, Patrick Charaudeau (2008; 2018) propõe-se ao desafio de compreender o fenômeno político tomando o discurso como categoria central, sem, contudo, hipostasiar esse conceito e convertê-lo em “um absoluto” do fenômeno político. Ao adotar a perspectiva interdisciplinar da AD, Charaudeau – um “linguista do discurso” (p. 15), segundo suas palavras – dialoga com diversas disciplinas (Psicologia Social, Ciências Sociais, Antropologia etc.) que contribuem para a caracterização dos contextos e das práticas sociais em que o discurso político se produz e opera.

anunciador de um próximo mundo real: “O Imaginário é o que tende a se tornar real” (André Breton). Todo artista é um visionário. (p. 576).

No que se refere à construção de imaginários sociodiscursivos, como já salientamos, Elke buscava projetar uma imagem de si distinta daquela construída pela mídia. Elke se distancia do modelo tradicional dos jurados e dos artistas de programas de auditório, somando vários elementos e impondo uma postura anárquica e irreverente, mostrando-se contrária à convenção de que na televisão só poderiam aparecer pessoas bem vestidas. Elke dizia que não era uma personagem criada e manipulada pelos diretores de televisão. Assim sendo, buscava mostrar uma coerência entre vida pessoal e artística em termos de comportamentos, atitudes, formas de se expressar, de se vestir, de se maquiar.

Por isso, perspectivar a noção de estética com a de ética, por meio de um novo ângulo. Para entendermos melhor essa forma de agir e de se posicionar de Elke na esfera pública, nas mídias, buscamos as reflexões de Maingueneau acerca da relação entre estética e ética as quais o autor utiliza para analisar as lutas pelo poder e as manifestações militantes nas quais os sujeitos sinalizam seus posicionamentos por meio de expressões corporais diversas.

De acordo com Maingueneau (2020):

[...] encontramos a fusão da estética com a ética, característica da Cena retórica, mas num quadro completamente distinto. Não se trata de um indivíduo carismático pretendendo reunir uma comunidade que se prolongue no passado, mas de um grupo que contesta violentamente uma ordem social julgada patriarcal. Quanto à dimensão estética, ela não está associada a um texto memorável, mas à espetacularização do corpo (p. 122).

No entanto, a posição do locutor em dado campo e a legitimidade que ele lhe oferece para se expressar (em seu domínio de especialização ou em outro) não são os únicos dados pré-discursivos. Como o auditório, o *ethos* é tributário de um imaginário social e se alimenta de estereótipos de sua época: a imagem do locutor está necessariamente dominada pelos modelos culturais. É preciso, portanto, ter em conta a imagem que se atribui, em um momento preciso, à pessoa do locutor ou à categoria da qual ele participa. É preciso ter acesso ao estoque de imagens de uma dada sociedade ou ainda conhecer a imagem pública de uma personalidade política ou midiática. Como salientamos, nossas análises mostram-nos como Elke, em seus diversos pronunciamentos (entrevistas, elocuições em programas de auditório, entre outros) e em seus comportamentos, sempre assumiu posicionamentos transgressivos, contra-hegemônicos. Nesse sentido, a artista buscava desconstruir certos imaginários de

verdade sociodiscursivos já cristalizados e afirmados na sociedade, como podemos observar no trecho seguinte:

25 [...] eu tenho vontade de dizer o que eu sou, eu não tenho o menor pudor. Solta a franga e abre a granja. A vida da gente é uma obra de arte. **Detesto separar as pessoas por gênero, eu gosto de separar as pessoas.** São pessoas. Eu não tive os aprisionamentos normais da minha juventude não, não. Nunca tive. E não tenho esse problema que gente da minha idade que diz “Ah, meus amigos morrem e fico só”. Falo “Gente, vamos fazer novos amigos”. Eu tenho que aprender com uma criança de 8 anos. Com uma pessoa de meia idade. Ninguém é um pacote fechado. Quem sabe tudo e diz isso tem que deitar e morrer. (MARAVILHA, 2015, grifos nossos).

Elke Maravilha, nesse sentido, nunca escondeu que gostava de aparecer, de deixar-se ver, manifestar-se e ser um ícone do imaginário brasileiro, que provocou uma revolução estética e de costumes por meio de sua postura artística, política e pessoal, e pela forma como se apresentava e revelava seu ideário. Sua capacidade de comunicação atravessa os vários suportes e mídias e marca presença indelével em todas as camadas sociais e culturais. Seu universo poético e criativo constrói sua história pessoal e profissional com aquilo que ela mesma define como “minha alma à mostra” – nela, *aísthesis*¹⁹ e postura de vida.

5.3 ARGUMENTAÇÃO E A CATEGORIA DO *ETHOS*

Nesta seção, iremos refletir sobre os conceitos de *ethos/ethé*, argumentação, a partir dos estudos de Amossy (2005; 2018), Charaudeau (1999; 2006; 2017) e de Maingueneau (1997; 2011). Como fizemos nas seções anteriores, iremos buscar aplicar tais conceitos na análise do nosso *corpus*, a fim de compreender as imagens projetadas por Elke.

Vemos, na atualidade, um esforço de vários estudiosos das Ciências da Linguagem, como Ruth Amossy, que busca aliar a dimensão filosófica da argumentação, especialmente sua vertente retórica (Aristóteles), a uma dimensão linguístico-discursiva, com vistas à criação de um método de análise argumentativa.

Os fundamentos utilizados por Amossy (2018) em sua proposta de análise da argumentação no discurso evidenciam também a influência profunda de Aristóteles na

¹⁹ Palavra grega que significa percepção, sensação. Na criação artística, a *aísthesis* corresponde a fruição, ou seja, a concretização de uma ideia transcendente. Disponível em: <https://bit.ly/3OVKAK3>. Acesso em: 19 fev. 2022.

formação de seu quadro teórico. A importância desses fundamentos do discurso argumentativo (entre eles, dos tópicos, da *doxa*,²⁰ do conhecimento do senso comum partilhado, no qual o locutor se fundamenta para construir desde as premissas iniciais até a conclusão) é discursivamente orientada para a persuasão da presença de um público em auditórios.

Partindo da afirmação de Amossy (2005),

[...] a importância atribuída ao auditório acarreta naturalmente a insistência no conjunto de valores, de evidências, de crenças, fora dos quais todo diálogo se revelaria impossível; em outras palavras, conduz a uma *doxa* comum. É mediante um trabalho sobre a *doxa* que o orador tenta fazer seu interlocutor partilhar seus pontos de vista. Para Perelman, a argumentação deve, de fato, levar o auditório a aplicar às conclusões a anuência dada às premissas, e ela o faz apoiando-se nos *topoi*, ou lugares comuns, que são o apanágio e todos os participantes da troca verbal. (AMOSSY, 2005, p. 123-124).

Com base no que diz a pesquisadora, que enuncia de um lugar de interface entre Retórica e AD, podemos dizer que a *doxa* é um elemento constituinte e indispensável às trocas verbais que realizamos diariamente, tanto em situações institucionais, quanto em contextos informais. Por isso, a *doxa* se apresenta como um elemento retórico-discursivo digno de investigação, especialmente nos gêneros que compõem o ambiente midiático televisivo, já que a televisão é objeto de discussão frequente quanto ao seu caráter de influência e/ou formador de opinião. Isso nos leva a querer mostrar como a *doxa* é incorporada pelos enunciadores que desejam alcançar a adesão dos telespectadores, seja em discursos essencialmente argumentativos, seja naqueles que apresentam como parte de sua constituição a argumentação.

Partindo desses novos enquadro teóricos, Amossy (2018) faz uma distinção pormenorizada entre dimensão argumentativa e visada argumentativa. A primeira ocorre quando existe uma “[...] simples transmissão de um ponto de vista sobre as coisas, que não pretende expressamente modificar as posições do alocutário, não se confunde com uma empreitada de persuasão sustentada por uma intenção consciente [...]” (AMOSSY, 2018, p. 44). Amossy (2007), em seu artigo *A espèce humaine, de Robert Antelme ou as modalidades argumentativas do discurso testemunhal*, mostra como a dimensão argumentativa pode estar presente em gêneros narrativos, tais como, os testemunhos de guerra, que demonstram

²⁰ A *doxa* corresponde ao sentido comum, isto é, a um conjunto de representações socialmente predominantes, cuja verdade é incerta, tomadas, mais frequentemente, por sua formulação linguística corrente. (PLANTIN, C. *Doxa*. In: CHARAUDEAU, P. ; MAINGUENEAU, D. Orgs. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006, p.176).

opiniões e emoções do locutor em relação aos fatos relatados, sem intuito de convencimento. O mesmo podemos perceber em narrativas de vida, como nos relatos de Elke em que se faz presente essa dimensão argumentativa, sobretudo, quando a enunciadora-artista opina sobre vários assuntos e dá testemunhos.

Já a visada argumentativa ocorre quando há um claro intento de convencer e persuadir o alocutário por meio do discurso. “Uma defesa no tribunal tem uma nítida visada argumentativa: seu objetivo principal é fazer admitir a inocência do acusado cujo advogado tem por tarefa defendê-lo, ou apresentar circunstâncias atenuantes que diminuirão sua pena.” (AMOSSY, 2018, p. 44).

Outrora, Aristóteles só considerava que a prova de caráter resultaria somente da enunciação, não dependendo da reputação, de dados prévios sobre o orador antes que ele tomasse a palavras. Assim, partimos do entendimento que o *ethos* é elaborado no interior do processo da troca verbal. Ele origina-se do produto do empenho do locutor em sua relação discursiva com seu interlocutor, a qual é conduzida pelas condições de enunciação, que, por sua vez, determinam o modo como a imagem deve ser delineada. Segundo Amossy (2005), Maingueneau postula que: “[...] o *ethos* é condicionado pela cena de enunciação, ela própria considerada na distribuição dos papéis implicados pelo gênero de discurso e pela cenografia” (AMOSSY, 2005, p. 122).

A autora ainda afirma que os argumentos do orador se apoiam na *doxa* em que se encontra o auditório e delinea o seu *ethos* a partir das representações coletivas apropriadas ao auditório, as quais causam nesses ouvintes a disposição conveniente às condições do discurso. A *doxa*, como elemento essencial na constituição do *ethos*, representa o saber prévio que o auditório elabora a respeito do orador. Amossy (2005) afirma que essa imagem pública do orador que se constrói previamente pelo auditório se torna ainda mais evidente e influente na construção da imagem discursiva quando o sujeito empírico representa um indivíduo de notoriedade social reconhecida, seja por meio da mídia, seja pela sua participação na vida pública de sua comunidade ou de seu país. Continua a autora:

[...] no momento em que toma a palavra, o orador faz uma ideia de seu auditório e da maneira pela qual será percebido; avalia o impacto sobre seu discurso atual e trabalha para confirmar sua imagem, para reelaborá-la ou transformá-la e produzir uma impressão conforme às exigências de seu projeto argumentativo. (AMOSSY, 2005, p. 125).

A autora ainda trata da importância do processo da estereotipagem²¹ na constituição do *ethos*. Ela afirma que, para que as imagens prévia e discursiva sejam reconhecidas e legitimadas pelo auditório, é relevante considerá-las inseridas em uma determinada *doxa*, em que se incluem saberes partilhados e se vinculem a modelos culturais significativos.

Do ponto de vista da argumentação, o estereótipo exerce função essencial de delinear o modo de pensar de um grupo e de possibilitar a previsão do contexto dos valores, crenças e saberes partilhados, isto é, da *doxa*. A visão situacional que o locutor tem de seus ouvintes é que lhe dá a medida de seu ajustamento a eles. Assim, a construção do auditório, bem como da imagem de si do locutor, funda-se no sistema de estereotipagem: “[...] o orador adapta sua apresentação de si aos esquemas coletivos que ele crê interiorizados e valorizados por seu público-alvo.” (AMOSSY, 2005, p. 126).

A autora demonstra, com suas pesquisas, que a imagem discursiva é constitutiva da interação verbal, na qual se encontram ainda os dados do *ethos* prévio, e se torna potencialmente responsável pelo poder de ação do locutor sobre os alocutários.

[...] a análise retórica que examina o *ethos* como construção discursiva em um quadro interacional se articula, ao mesmo tempo, com a pragmática e com a reflexão sociológica. A primeira permite-lhe trabalhar a materialidade do discurso e analisar a construção do *ethos* em termos de enunciação e de gênero de discurso. A segunda permite-lhe não somente destacar a dimensão social do *ethos* discursivo, mas também sua relação com posições institucionais exteriores. Um *continuum* se estabelece, com as rupturas de níveis que se impõem entre o locutor no discurso, a imagem prévia do locutor ligada a seu nome e a posição no campo do sujeito empírico, do locutor como ser do mundo. A construção discursiva, o imaginário social e a autoridade institucional contribuem, portanto, para estabelecer o *ethos* e a troca verbal da qual ele é parte integrante. (AMOSSY, 2005, p. 137).

E assim finaliza:

[...] para todas as abordagens que valorizam a eficácia da fala, o *ethos* não é somente uma postura que manifesta o pertencimento a um grupo dominante, ele é uma imagem de si construída no discurso que influencia opiniões e atitudes. (AMOSSY, 2005, p. 142).

Esse autorretrato discursivo conhecido como *ethos* caracteriza-se, segundo Amossy (2005, p. 10), como “[...] a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório”. Efetivamente no *Dicionário de Análise do Discurso*:

²¹ Charaudeau prefere o conceito de imaginários ao de estereótipo.

[...] sujeito do discurso é um sujeito composto de várias denominações. Ele é polifônico, uma vez que é portador de várias vozes enunciativas (polifonia). Ele é dividido, pois carrega consigo vários tipos de saberes, dos quais uns são conscientes, outros ainda, inconscientes. Enfim, ele se desdobra na medida em que é levado a desempenhar alternativamente dois papéis de bases diferentes: papel de sujeito que produz um ato de linguagem e o coloca em cena, imaginando como poderia ser a reação de seu interlocutor, e papel do sujeito que recebe e deve interpretar um ato de linguagem em função do que ele pensa a respeito do sujeito que produziu esse ato (CHARAUDEAU, P. Sujeito do Discurso. In. CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. Orgs. *Dicionário de Análise do Discurso*,. São Paulo: Contexto, 2006, p. 458).

A linguagem como instrumento de comunicação pressupõe, necessariamente, a existência de dois lados: o do locutor, aquele que enuncia a mensagem; e o do destinatário, a quem se destina a enunciação. Essa relação está inserida em um contexto constitucional característico, e os enunciados aqui veiculados estão relacionados às posições que os interlocutores ocupam, aos espaços em que cada um deles se insere e ao tempo em que essas construções discursivas se dão.

Em relação a essa fala que se enuncia, há a presença de uma importante figura: o enunciador. É este que promove a enunciação, por meio de uma voz característica, e é ele que adequa sua fala em conformidade com seu público-alvo. Segundo Maingueneau (2011), o *ethos* liga-se ao orador (enunciador) pelas escolhas linguísticas feitas por ele, escolhas que revelam pistas acerca da imagem do próprio orador durante o processo discursivo. Maingueneau (2011) também afirma que:

O *ethos* pode ser concebido como mais ou menos carnal, concreto ou mais ou menos “abstrato”. Tudo depende, antes de qualquer coisa, do modo como se traduz o termo *ethos*: caráter, retrato moral, imagem, costumes oratórios, feições, ar, tom... Pode-se privilegiar a dimensão visual (“retrato”) ou a musical (“tom”), a psicologia vulgarizada (“caráter”). (MAINGUENEAU, 2011, p. 16).

Maingueneau (2008, p. 18) explica que o *ethos* efetivo é resultado da interação envolvendo o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo. Portanto, para construir a imagem de quem produz um enunciado (*ethos* efetivo), o coenunciador deve considerar dados preexistentes ao discurso (*ethos* pré-discursivo) e as informações trazidas pelo próprio ato de linguagem (*ethos* discursivo). O processo de produção textual, portanto, é concebido como atividade interacional de sujeitos sociais com determinada finalidade. Assim, vai-se construir o texto sob a influência de diversos fatores, entre os quais a situação, os conhecimentos partilhados, as expectativas mútuas, que serão responsáveis pela construção de sentido do enunciado.

O referido autor diz ainda que o *ethos* pode ser compreendido como algo relativamente saliente, manifesto, singular e também coletivo, partilhado, implícito e visível, de maneira que sua apreensão se concretiza na relação discursiva estabelecida entre o enunciador e seus interlocutores. O *ethos* ainda é concebido como algo mais ou menos fixo, convencional e ousado. Em outras palavras, a imagem que se constrói pela atuação do enunciador é denominada de *ethos* discursivo. De acordo com Maingueneau (2011), o *ethos* não se refere a uma representação estática e bem delimitada, mas, antes, a uma forma dinâmica, construída pelo destinatário através do movimento da própria fala do locutor.

É relevante apontar aqui a existência do que Maingueneau denomina como “fiador”:

- a enunciação da obra confere uma corporalidade ao fiador, ela lhe dá corpo;
- o destinatário incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se remeter ao mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo da comunidade imaginária dos que aderem ao mesmo discurso. (MAINGUENEAU, 2011, p. 18).

Para que o enunciador atinja seus objetivos persuasivos, é necessário que o receptor acredite nos valores sócio-históricos identificados por ele como válidos em um determinado discurso. Assim, em produções textuais, por exemplo, fiador é aquele que narra a história, e o leitor, à medida que lê, constrói essa figura do fiador.

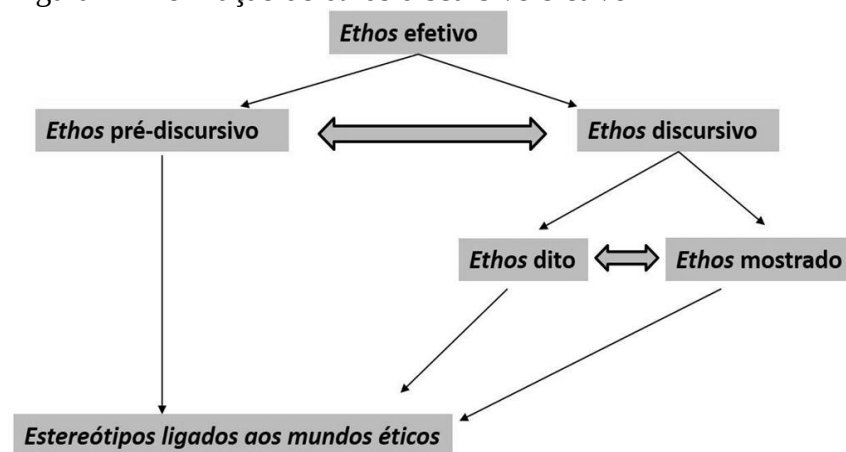
Pontua Amossy (2005, p. 12) que “Dizer que os participantes interagem é supor que a imagem de si construída no e pelo discurso participa da influência que exercem um sobre o outro”, reafirmando a relevância da manifestação do *ethos* nos processos comunicacionais. A esse respeito, buscar-se-á definir os *ethé*, que consistem, segundo Maingueneau (1997, p. 45), na “[...] propriedade que os oradores se conferem implicitamente, através de sua maneira de dizer, não o que dizem a propósito deles mesmos, mas o que revelam pelo próprio modo de se expressarem”.

A mídia passa a ser um potente produtor de imagens que se distorcem e recebem a atenção de várias esferas sociais. A reflexão parte da ideia de que a mídia desempenha um papel simbólico e afeta os cidadãos, pois regula as trocas sociais e constrói as representações das práticas coletivas. Assim sendo, é nesse espaço, onde unidade e pluralidade discursiva se entrecruzam, que se projetam as imagens de si, ou seja, os *ethé* discursivos.

Em *Discurso literário*, encontramos uma tentativa de Maingueneau (2006) em classificar o fenômeno, definindo que “[...] o *ethos* de um discurso resulta de diversos

fatores” (p. 270). Dessa forma, Maingueneau (2008) pontua que o *ethos* pré-discursivo se trata da projeção de si que o enunciador realiza ao idealizar a imagem prévia que o público faz dele. Por outro lado, o *ethos* discursivo é constituído pela relação entre o *ethos* dito (é o que o enunciador fala explicitamente sobre si), e o *ethos* mostrado (o que, apesar de não ser dito, o enunciador mostra, com seus atos, gestos, escolhas de palavras, tom etc.). Nessa obra, evidencia-se que o *ethos* efetivo (trata-se do resultado das diversas interações entre essas diferentes instâncias do *ethos*), é “[...] aquele construído por um dado destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias, cujo peso respectivo varia de acordo com os gêneros do discurso” (MAINGUENAU, 2006, p. 270). Com isso, o leitor é incorporado definitivamente na cena enunciativa, e, por meio de uma percepção complexa advinda do material linguístico e do ambiente, este formula o *ethos* discursivo efetivo (FIGURA 7).

Figura 7 – Formação do *ethos* discursivo efetivo



Fonte: Maingueneau, 2006, p. 270 - adaptado.

Na perspectiva do pesquisador francês, essa divisão constitui uma ferramenta de análise que se mostra operacional. No que se refere às nossas análises das narrativas de si de Elke, a imagem da artista resulta, assim, da inter-relação entre o que ela efetivamente disse durante as entrevistas, nas dimensões do *ethos* mostrado, do *ethos* dito projetadas pela enunciativa e das interpretações do analista, a partir de suas representações quanto ao *ethos* prévio da artista.

O ato discursivo é observado nos gêneros que são levados à sociedade, ao uso efetivo pelos suportes. Essa postura teórico-metodológica nos faz perceber que o contato social com os gêneros só acontece porque os sujeitos sociais têm acesso ao suporte, o que corrobora sua constitutividade discursiva.

Como Charaudeau (2008, p. 181), entendemos o *ethos* como pertencente ao “[...] domínio das representações sociais e sua valorização”. Observa-se que o autor propõe possibilidades para a manifestação do *ethos* discursivo. Ao apresentar a possível manifestação desses *ethé*, ele aponta a manifestação de habilidades discursivas próprias do discurso midiático. Charaudeau (2006) afirma que, a partir do momento que o *ethos* está relacionado às representações sociais, pode estar ligado aos indivíduos e a grupos – *ethos* coletivo –, concernente a um grupo, e *ethos* individual, relacionado a um sujeito apenas.

Elke foi uma mulher única e especial, que teve a coragem de expressar um jeito de ser, uma postura completamente diferente do que pensamos ser tradicional ou convencional. Quando pensamos naquilo que ela foi e trouxe de impacto na sua carreira artística, observamos que a construção discursiva e o imaginário social contribuíram para estabelecer o *ethos* da artista. Analisar a problemática dos meios de comunicação e das representações de imagens de si, reproduzidas nesse âmbito, significa considerar essas duas faces, buscando compreender os efeitos de sentido presentes nas formas de dizer e dando visibilidade às diversas imagens presente nas narrativas e discursos de Elke Maravilha.

A análise do discurso visa compreender de que maneira as pessoas atribuem sentido às suas práticas e experiências cotidianas e como procedem à definição dos respectivos percursos. Para isso, elas se apropriam, de forma mais ou menos ativa, de informações provenientes dos *mass media* e de conhecimentos provenientes da tradição, da espetacularização do corpo na mídia e de formas de racionalidades assentes nos valores, na tradição e no senso comum.

A construção de sentidos operada pelos *ethos/ethé* produzidos pela mídia não se dá de forma simplesmente impositiva ou autoritária. O *ethos*, em seu aspecto relativo à voz e à indumentária, é determinado pelos imaginários sociodiscursivos. Com isso, podemos dizer que Elke considerava que quase tudo seria passível de exercer influência cultural. Por esse motivo, ela guardava tudo que ganhava dos fãs de diversos lugares e comprava e colecionava objetos culturais de toda parte do mundo. A tudo ela atribuía um significado. E ela interligava esses significados por meio das representações etóticas que projetava. Assim, na narrativa de vida dessa artista, é possível observar a emergência de uma rede de significações que concorrem para a projeção de múltiplos *ethé*, fundados em imaginários sociodiscursivos diversos:

26 [...] eu sou muita ativa, careta, louca, gosto da vida como todos e somos seres totais. Claro que a gente, infelizmente não chegou a ponto de Alexandre o grande,

onde ele assumia a totalidade até o fim, nós às vezes resvalamos um pouco, mais todos nós somos santos e demônios em algum fato, ato... Eu não conquisto nada. Nunca fui conquistadora nem uma pessoa que compete. Essa não é minha brincadeira nessa vida. Minha meta não é viver, é conviver. Nada de complicações. Gosto muito de brincar. Puta que pariu, não tem ninguém que goste mais de zona e esbórnia que eu. Mas tem hora para ser sério... Nos 14 anos em que trabalhamos juntos veio gente do mundo inteiro estudar o Chacrinha. Veio um russo que largaram na minha mão. Eu perguntei: “Por que vocês, no auge do comunismo, vieram estudá-lo?”. Ele disse: “Nós temos os melhores palhaços do mundo. Mas nunca vimos um palhaço dar certo na televisão e queremos entender como isso aconteceu no Brasil”. Ficaram aqui um mês e perguntei se chegaram a alguma conclusão. Disseram que não. Claro, gênio é difícil mesmo de compreender. Como explicá-lo? Não sei. (MARAVILHA, 2015).

Quanto ao *ethos*, além de a noção clássica ter sido resgatada, também o foi a discussão clássica sobre o entendimento dessa noção e, por isso, são comuns, hoje, as expressões “*ethos* construído” e “pré-construído” (CHARAUDEAU, 2011); “*ethos* discursivo” e “*ethos* prévio” (AMOSSY, 2005); *ethos* “pré-discursivo”, “discursivo mostrado” e “discursivo dito” (MAINGUENEAU, 2008). Assim sendo, contemplando mais detalhadamente esses estudos, podemos apontar quais imaginários estão concorrendo para a projeção de alguns *ethé* – especificamente na reconstituição dos *ethé* (“pré-discursivo”, “mostrado” e “dito”) – da artista selecionada para este estudo. Ademais, da percepção dela sobre os “imaginários sociodiscursivos” presentes na sua carreira artística e narrativas de si (como opiniões, experiências vividas, questionamentos e posicionamentos).

De acordo com Maingueneau (2020) quando a meta é conhecer o *ethos* de uma personalidade pública:

[...] estudar o *ethos* é, na realidade, estudar a enunciação em seu conjunto, mas sob certo ângulo. É preciso ainda que esse ângulo seja pertinente, ofereça um ponto de observação interessante para destravar certas propriedades dos enunciados que nos proponhamos a estudar. (MANGUEINEAU, 2020, p. 8).

A seguir, buscando delimitar os conceitos usados nesta pesquisa, vamos conceituar a subjetividade na linguagem a partir de Émile Benveniste, para mostrar que há subsídios para o esclarecimento do modo com que o sujeito é concebido e tomado por Benveniste para compreender sua visão acerca do sujeito e da subjetividade na linguagem. Como salienta Amossy (2007a; 2007b), é a partir dos índices de subjetividade que é possível analisar as projeções etóticas dos sujeitos enunciadorees. Amossy mostra a ligação entre subjetividade na linguagem e a projeção de *ethos*.

5.4 DA SUBJETIVIDADE NA LINGUAGEM

Resumidamente, para Émile Benveniste (1991), a linguagem é a condição de existência do “eu”, na medida em que ele só é formado por meio da possibilidade do locutor se propôr como sujeito. Além disso, a subjetividade resulta de uma intersubjetividade, já que o “eu” só poderá existir na presença de um “tu”. O par “eu-tu” é necessário para a delimitação do eu; sendo assim, a intersubjetividade é elemento central para possibilidade de existência da subjetividade (e não o contrário). Por fim, é por meio de indicadores dêiticos que a subjetividade é manifestada na enunciação.

Benveniste (1989), em seus estudos sobre a enunciação, não pretendia fazer uma teoria do sujeito, como já é sabido, mas se preocupava com a significação. Apesar disso, sua maior contribuição para a linguística moderna é a questão da subjetividade. Ela veio à tona porque é inevitável sua presença quando se estuda a linguagem e o sentido.

Segundo Benveniste (1991, p. 288), a subjetividade é entendida como “[...] a capacidade do locutor para se propor como sujeito”. Essa proposição como sujeito tem como condição a linguagem. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego” (p. 288). Assim sendo, essa propriedade da subjetividade é determinada pela pessoa e o seu *status* linguístico. Além disso, para o referido autor, a subjetividade é percebida materialmente num enunciado por meio de algumas formas que a língua empresta ao indivíduo que quer enunciar, e, quando o faz, transforma-se em sujeito. O autor classifica marcas linguísticas que têm o poder de expressar a subjetividade, integrando os pronomes e verbos na categoria de pessoa.

Benveniste (1991), ao instaurar a categoria de pessoa, considera eu/tu como as autênticas pessoas em oposição a ele, a não-pessoa. As pessoas eu/tu se caracterizam como categorias de discurso que só ganham plenitude quando assumidas por um falante, na instância discursiva. Essa tomada é sempre única, móvel e reversível, representando a intersubjetividade na linguagem. A terceira pessoa (a não pessoa, ele), ao contrário, é um signo pleno, uma categoria da língua, que tem referência objetiva e seu valor independe da enunciação. A oposição entre os participantes do diálogo e os não participantes resulta em duas correlações: personalidade e subjetividade. A correlação de personalidade opõe a pessoalidade, presente em eu/tu, e a não pessoalidade, presente em ele; já a correlação de subjetividade descreve a oposição existente entre o eu (pessoa subjetiva) e o não eu (pessoa

não subjetiva). Tais correlações se estendem aos pronomes no plural que, nessa teoria, significam mais que pluralização. Então, somente “eles”, por não ter marca de pessoa, indica verdadeiro plural. Ainda, define o “nós” como inclusivo (união de um eu, pessoa subjetiva, a um tu/vós) e como exclusivo (eu, pessoa + ele(s), não pessoa).

O fundamento da subjetividade repousa sobre a categoria de pessoa presente no sistema da língua; todavia, essa subjetividade depende da reversibilidade do par “eu-tu”, a qual assegura um fator fundamental na atribuição de sentido à categoria de pessoa – a intersubjetividade. Segundo Benveniste (1989, p. 87), “[...] o que caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginário, individual ou coletivo”. Isso determina a estrutura do quadro figurativo da enunciação, o do diálogo, que tem obrigatoriamente um “eu” e um “tu”. Os dois participantes alternam as funções, caracterizando-se como parceiros e protagonistas na situação de enunciação. Isso, na verdade, vai criar uma relação intersubjetiva entre as pessoas do enunciado.

Vejamos, como, nas narrativas de si de Elke, é possível analisar aspectos da subjetividade e da intersubjetividade na linguagem:

27 Elke: *Meu pai sempre foi uma referência, até maior do que minha mãe. Não era melhor do que*

minha mãe, mas como referência; porque sempre gostei mais do mundo masculino do que do feminino. Minha mãe era uma exceção. E ela nem sabia que era mãe, era mais uma geminiana

amiga. Mas não gosto muito do mundo feminino.

Ton: *Por quê?*

Elke: *Por exemplo, a gente ia a cavalo para Itabira. Eram 20 quilômetros de distância. Chegava lá, meu pai ia fazer as coisas dele e me deixava em uma casa que tinha 11 mulheres. Eu olhava aquele movimento e não via afeto. Era maldizer empregada, maldizer namorado, maldizer, maldizer, maldizer. Quando eu saía com o meu pai e os amigos dele, era uma farra. Enchiam a cara, falavam merda. Se abraçavam, filosofavam. Um sacaneava o outro. Era uma festa! Até que, um dia, falei para o meu pai: “Eu sou mulher, né?”. Ele falou: “É”. “Você é homem?” “É.” Falei: “Eu tenho que ser igual mulher?(risos)”. Ele falou assim: “Por que, você não gostou?”. Eu disse: “Não, pai”. E ele respondeu: “Não, minha filha. Seja o que você quiser”. Aí, saquei que, enquanto gênero, o homem era melhor. Então, resolvi não ser mais mulher. Resolvi não mais ser ligada a gênero. Resolvi ser uma pessoa... E poucas mulheres viraram pessoas. Sempre aquela coisa: homem X mulher. Quem é mais inteligente? Ai, me cansa!*

Ton: *Essa foi uma das primeiras mudanças?*

Elke: *Pode ser, pode ser... Eu era parecida com a alma do meu pai. E ele falava uma coisa: “Minha filha, presta atenção na Mãe Natureza. Ela nos ensina tudo”. E eu falei: “Mas você me ensina!”. Ele falou assim: “Não. Até acho que ensino. Faço parte da Mãe Natureza, só que eu erro. A Mãe Natureza não erra”. Então, vi que a Mãe Natureza não gosta de estagnação. Ela odeia estagnação. Deserto no Saara já foi mar. Agora ele é deserto e está voltando a ser mar. Claro que não vai ser para nós. Em uma hora dessas, a Amazônia vai virar deserto. Isso é normal. Isso a Mãe Natureza designa. Pretensão o ser humano achar que é ele quem cria e destrói. Não, nós somos instrumentos da Mãe Natureza. Porque, antes do homem, o mundo acabou cinco vezes [ao longo dos últimos 500 milhões de anos, no que os cientistas*

chamam de Big Five]. Está provado cientificamente. Rupturas: pá! Meu pai me ensinou sobre a Mãe Natureza. Ele era um livre-pensador. Eu gostaria de ser livre-pensadora como ele. (MARAVILHA, 2015, grifos nossos).

Nesse excerto, é possível analisar elementos que nos remetem ao processo de constituição da subjetividade a partir da intersubjetividade, como teoriza Benveniste. A enunciadora-artista, como já enfatizamos, encena em suas narrativas diversas vozes sociais, vários interdiscursos, dentre eles, ocupa lugar central o discurso paterno. Nesse excerto, a enunciadora revela o quanto os pontos de vista paternos, suas ideologias, seus saberes de crença e conhecimento contribuíram para a formação da subjetividade e da identidade de Elke. Como se pode perceber, as visões de mundo, os posicionamentos paternos determinaram a constituição de uma *persona*, de um sujeito reflexivo que considera a não fixidez da identidade.

Vale observar que as estratégias de referência pessoal e o jogo de vozes estão estreitamente relacionados aos posicionamentos identitários assumidos discursivamente no agenciamento de posições em face da situação de interação que a artista projeta no discurso. Como se percebe no excerto anterior e nos demais relatos discutidos até então, tais posições apontam para a construção do *ethos*, isto é, para os modos com que ela adota procedimentos enunciativos e realiza escolhas linguísticas e discursivas em função da imagem de si que pretende que o “outro” construa sobre ela.

6 NARRATIVAS DE SI

Neste capítulo, buscamos empreender uma reflexão operacional sobre a reconstrução da memória e os eixos da AD. Dedicaremos esta seção para abordarmos reflexões teóricas e conceitos visando a uma análise discursiva das narrativas de Elke. Retomamos aqui a convenção da qual lançamos mão para falar de uma linha de investigação, de uma abordagem teórica, manejada na discussão das matrizes principais que constituem a narrativa de si. Para tal abordagem, dialogaremos com autores como Arfuch (2010) e Machado (2016).

6.1 NARRATIVAS DE ANÁLISE DO DISCURSO

Hoje em dia, tem surgido, no “espaço biográfico”, uma série de escritores que relata, muitas vezes, a vida de artistas, de políticos ou de pessoas que, de alguma forma, tornaram pública sua história de vida, ou que tiveram suas narrativas esquecidas e silenciadas pelo tempo. Arfuch (2010) cunha seu conceito fazendo uma crítica a Philippe Lejeune, que considerara somente a autobiografia como núcleo do estudo, não abarcando as demais formas pelas quais o biográfico pode se manifestar.

Por que, afinal, narramos vidas biográfica ou autobiograficamente? Em epígrafe que abre o capítulo três – *A vida como narração* – Leonor Arfuch (2010, p. 111) cita Paul Ricoeur: “Contamos histórias porque afinal de contas as vidas humanas precisam e merecem ser contadas”. Para a autora, que nos dois primeiros capítulos reconstrói o “mapa do território” (do espaço biográfico) e os “contornos da interioridade” (entre o público e o privado) da produção da subjetividade contemporânea, a intensificação da produção do espaço biográfico atual (ou pós-moderno – com a crise dos grandes relatos), “do próprio, do local”, é “um dos aspectos paradoxais da duplicidade constitutiva da globalização” (p. 106).

Como que subsumidos pela lógica globalizante, homogênea e universal, o espaço biográfico parece restituir aos biografados a aura de singularidade e de “transcendência” que o “mundo, vasto mundo” tende ao silêncio e, no extremo, ao esquecimento. Nesse sentido, esses espaços percorrem o caminho da produção dos gêneros clássicos de produção biográfica/autobiográfica até as atuais entrevistas na mídia e nas ciências sociais (envolvendo tanto “celebridades”, como “pessoas comuns”).

Em *O espaço biográfico das ciências sociais*, Leonor Arfuch (2010) reitera a importância da forma (relação) dialógica na construção da biografia. Ao mesmo tempo próxima e distante da entrevista midiática, a entrevista usada em pesquisas nas Ciências Sociais, ou seja, a entrevista científica, de acordo com Arfuch (2010), faz-se como autoria conjunta, indissociável da cena de interação, da subjetividade colocada em jogo, da confrontação discursiva dos esquemas valorativos, ao lado do imaginário da voz, da presença, da proximidade, a ideia de uma verdade.

Diríamos que a chave de uma abordagem transdisciplinar é não ter preconceitos, ter a mente aberta e deixar de patrulhar fronteiras, ou seja, não ficar disputando se algo é Psicologia, Sociologia ou outra coisa, mas analisar comparativamente os procedimentos empregados nas práticas dialógicas, tanto nas entrevistas midiáticas, quanto nas entrevistas científicas ou das Ciências Sociais, que podem estabelecer uma base teórico-metodológica de análise, possibilitando a interpretação dos relatos de vida, para uma análise social do discurso.

Deslindando esses objetivos, Leonor Arfuch estabelece as semelhanças e as diferenças entre as entrevistas midiáticas e as entrevistas científicas. Sobre essa questão, ela afirma que ambas as modalidades de entrevistas trazem a marca da chamada “autoria conjunta”, isto é, da relação subjetiva estabelecida entre entrevistador e entrevistado. Da mesma forma, ambas estão situadas no bojo da aceleração e expansão massiva de meios de comunicação, do crescimento das cidades, em suma: na contemporaneidade a que remete o subtítulo da obra. Não obstante, segundo Arfuch, as entrevistas midiáticas se constituem “[...] um gênero em si mesmo, independente da temática que aborde e de sua possível tipologia...”, ao passo que as entrevistas científicas sempre pressupõem um estágio inicial “[...] em direção à elaboração de um produto-outro...” (ARFUCH, 2010, p. 242).

Mas, diferentemente da entrevista midiática – que tende à busca de uma “coerência” biográfica –, deve ser evidente para os cientistas sociais que, nos relatos orais, não há harmonia a ser recuperada, que a contradição e o antagonismo são os modos de ser do social, da partilha de vozes e a proliferação de histórias de vida.

Nesse sentido, de acordo com Arfuch (2010), não há “resgate” possível, porque toda construção biográfica é a “fragmentação” do sujeito em “pedaços” articulados sobre “uma” identidade em construção, produção e invenção. Toda biografia é sempre “ilusão biográfica” e, é ingênua a tentativa de produção de coerências e de sentidos rígidos sobre uma biografia; o que temos é sempre o embate entre experiências e entre identidades, articuladas

pela comunicação e linguagem na interlocução num universo de vozes confrontadas, para a inteligibilidade do social.

Segundo a autora, o espaço biográfico ultrapassa o gênero narrativo canônico, ao estender-se a novas modalidades de registro, como as entrevistas, os *reality shows*, os *blogs*. Isto é que torna a possibilidade de leitura de uma vida mais abrangente, transversal, procedendo ao que a pesquisadora aponta como abertura às ressignificações do sujeito, aos processos de subjetivação plurais e dinâmicos.

As narrativas biográficas são produzidas, assim, entre outros motivos, para reafirmar versões existentes sobre uma vida ou para reconstruir uma memória sobre alguém. Arfuch (2010) entende o espaço biográfico como a proliferação de múltiplas formas de relatos que aumentam consideravelmente. A autora chama atenção para a ampliação da curiosidade científica pelas vidas comuns, o que resultou em uma diversificação de variantes literárias e midiáticas:

O avanço irrefreável da midiatização ofereceu um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência, contribuindo para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip* – e mais recentemente *do reality show* – à política, excede todo limite de visibilidade. (ARFUCH, 2010, p. 37).

Assim, a noção de espaço biográfico, segundo Arfuch (2010), possui uma diferença epistemológica. Lessa (2019)²², salienta que, segundo Arfuch (2010), a pesquisa acadêmica tem uma interação entre pressupostos teórico-metodológicos a serem validados, e os resultados visam dar voz aos marginalizados. Diferentemente, a mídia explora muito a dramatização, a ficcionalização do social, o sensacionalismo. Arfuch (2010) considera que a mídia pode usar meios diferentes para a recuperação de uma memória coletiva por uma estrutura literariamente atraente nos jornais. A autora alude também aos documentários, ao docudrama (dramatização cinematográfica ou televisiva de uso documental). Dessa forma, é possível a um sujeito construir diversas versões de si e de sua trajetória. As identidades constroem-se na e pela narrativa. Entrevistas e autobiografias delineiam diferentes construções para a vida, por mais que se trate dos mesmos personagens e dos mesmos acontecimentos. Na entrevista midiática, o entrevistador pode explicitar seus acentos valorativos²³ e assumir a representação de outros (audiência atual, memória coletiva).

²² Notas tomadas na disciplina *Discurso midiático*, ministrada pelo professor Cláudio Lessa no Posling/Cefet-MG, no primeiro semestre de 2019.

²³ Trata-se de um conceito de Bakhtin, pensamento de Arfuch ligado às suas filiações teóricas.

O interesse pelo biografado deve ser pensado a partir de um contexto de valorização de trajetórias individuais, para a tentativa de melhor compreender o passado e o presente.

[...] biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondência dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência. Mas, na trama da cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo espaço: entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do *show – talk show, reality show...* No horizonte midiático, a lógica informativa do “isso aconteceu”, aplicável a todo registro, fez da *vida* – e consequentemente da “própria” experiência – um núcleo essencial de tematização. (ARFUCH, 2010, p. 15).

Podemos concluir, por exemplo, que as biografias podem ser entendidas como uma síntese de uma trajetória de vida que atravessou o tempo e que queremos cristalizar em uma textualidade para que esta sobreviva. Assim sendo, podemos dizer que os textos biográficos se instituem como substância da memória que constituímos acerca do outro e do coletivo em que nos inserimos, e, também por isso, sobre nós mesmos.

A memória também seria uma narrativa, já que, ao lembrarmos, narramos os fatos passados. É preciso entender que a referida autora é importante para concluirmos essa contextualização do espaço biográfico e as definições conceituais de narrativa de vida e de memória.

Há mais de vinte anos, Ida Lúcia Machado trabalha com pontos importantes dos estudos discursivos, sobretudo a Teoria Semiolinguística, desenvolvida pelo linguista francês Patrick Charaudeau. É uma das precursoras da análise do discurso no Brasil e uma das principais interlocutoras entre o Brasil e a França sobre o assunto. Suas pesquisas mais recentes estão centralizadas nas narrativas de vida, sujeitos do discurso, estratégias argumentativas, principalmente os fenômenos da ironia e paródia.

No livro *Reflexões sobre uma corrente de análise do discurso e sua aplicação em narrativas de vida*, Machado (2016), há um resgate histórico-teórico da semiolinguística, suas origens, princípios de base, como a divisão dos sujeitos e seus papéis sociais, os contratos, os modos de organização e os efeitos do discurso, entre outros pressupostos. Ela descreve ainda os primeiros contatos de Charaudeau com a linguística discursiva, as inspirações acadêmicas para a criação de um dos pontos-chave da teoria, os denominados atos de linguagens.

Elke, muitas vezes, referiu-se ao tema biografias, dizendo sempre que nunca teve o desejo de ter uma biografia dela publicada. Mas a mim, ela deu a autorização em vida de

escrever e de estudar o que falava e contava. Por isso, nesse contexto, optamos por usar sempre o sintagma “narrativas de si”. Assim descreve Machado (2016) aborda sobre tal conceito:

[...] a terminologia “narrativa de vida” procede de uma tradução por nós realizada de *récit de vie*, sintagma empregado pelo sociólogo francês Daniel Bertaux na primeira edição (1997) de um livro do mesmo nome. Vimos então que a união entre uma visão sociológica desse objeto e a teoria de Charaudeau poderia se realizar, sem grandes problemas, ainda mais porque levamos em conta que, em 1992, o linguista já havia formulado uma detalhada explicação sobre o modo de organização narrativo em sua *Grammaire du sens et de l’expression*. (MACHADO, 2016, p. 84).

O dialogismo e a polifonia, conceitos de Bakhtin, e a enunciação, de Benveniste, são fundamentais na condução da escrita do livro. Diante desse arcabouço teórico, a autora sugere um novo efeito discursivo: o efeito de narrativa de vida, considerado por ela como fragmentos de vida imersos em outros gêneros além daqueles que possuem natureza genealógica, podendo ter um efeito de narrativa de vida. O que mais atraiu a autora nessa investigação foi verificar como “[...] o ato de contar uma vida ‘obriga’ seu narrador a buscar acontecimentos de seu passado” (MACHADO, 2016, p. 80), sendo esse passado fruto de uma reconstrução.

A autora define quatro tipos de sujeitos-narradores e os motivos de suas narrativas: o sujeito-narrador testemunha de uma fatalidade; o sujeito-narrador intelectual e criador de ideias – quer deixar algo de seu trabalho ou de sua vida dedicada a esse trabalho para a posteridade; o sujeito-narrador político – quer compartilhar lembranças ligadas a seu passado; e o sujeito-narrador irônico – quer rir do mundo e de si mesmo.

Destacamos as possibilidades múltiplas de estudos a partir dos conceitos da teoria semiolinguística para análises de diversos *corpora* vindos de diferentes relatos de vida. Encontramos contribuições teórico-metodológicas inovadoras e relevantes acerca do tema, permitindo a condução de propostas, reflexões e apontamentos de investigações acadêmicas voltadas para as análises de narrativas de vida como materialidade discursiva

Partimos do pressuposto de que as imagens constroem discursos. Dessa forma, surgem, nos dizeres de Elke, outros projetos de fala que não estão relacionados ao aparato midiático em si. Embora eles possam coincidir, esse contraponto não é recomendável neste momento. Trabalhamos, então, com a hipótese de que a fala de Elke é uma narrativa de vida, a qual possui traços de uma autoficcionalização do eu por parte da narradora, que evoca

imagens de si idealizadas e revelam, como teoriza Arfuch (2010), uma “complexidade lógica e existencial”:

28 [...] sou filha da guerra. Acredito na paz, mas nós não estamos prontos para ela. A gente não pode ter paz por enquanto. Não agüento as pessoas que ficam pedindo paz, paz, paz. Quando um nobre, como minha mãe, casaria com um russo fodido? Só na guerra mesmo. Na guerra, ninguém é nada, ninguém é rico, nem nobre, nem porra nenhuma. A guerra nos nivela. No Brasil, o fato é que nós só excluimos, excluimos, excluimos pessoas... E não preciso ser socióloga para saber o elementar: se tenho um brinquedo e não divido com meu irmãozinho, um dia ele vai pegar o brinquedo na porrada. E é isso que nós fizemos. Nós somos bonzinhos, rs, mas deixamos nossos irmãos na fila do SUS. (MARAVILHA, 2015).

Elke, ao me relatar partes de sua trajetória de vida, em momentos que estava comigo, nunca se mostrou preocupada em me contar detalhes da sua história de vida que nunca foram compartilhados. As diversas interações vividas com a artista, a fim de ouvir e registradas em suas narrativas de vida, ajudaram-me muito a entender o seu ponto de vista, a sua maneira de ser única neste mundo e de pensar de forma diferente.

Elke sempre falava o que queria e como queria. Seus pensamentos eram e continuam sendo lembrados e citados por muitas pessoas. Ela foi uma eterna personagem. Dentro de sua trajetória, nunca quis ser uma mulher comum. Ela preferia, justamente, ser quem ela é. Elke foi uma forte representante de um cenário cultural e artístico do Século XX. O estilo vanguardista de Elke Maravilha recebeu holofotes em um Brasil marcado pela homofobia, misoginia e machismo. Pioneira em uma sociedade machista e patriarcal, ela lutou com coragem a favor de causas que não se adequavam aos moldes de uma sociedade tradicional. Elke era a mãe dos *gays*, dos *travestis*, das *drag queens*. Ela falava o que as pessoas não tinham coragem de falar da maneira mais arrebatadora possível. A aparência dela trazia uma alegria muito forte e, ao mesmo tempo, contagiava as pessoas que estavam ao seu redor. E é justamente essa a concepção observada em toda pesquisa:

[...] assumir hoje o desafio de trabalhar com relatos de vida pressupõe essa herança: a linguagem não mais como matéria inerte, na qual o pesquisador buscaria aqueles “conteúdos” afins à sua hipótese ou ao seu próprio interesse, para sublinhar, colocar entre aspas, citar, glosar, quantificar, colocar em grades, mas, pelo contrário, como um acontecimento de palavra que convoca uma complexidade da lógica e existencial. (ARFUCH, 2010, p. 258).

Além disso, confiamos na ordem narrativa do relato. De acordo com Arfuch (2010):

[...] o relato de vida construído em entrevistas não escapa a essas determinações. Mesmo convocado com razões precisas, remetendo a um acontecimento peculiar, não há nada, no umbral do discurso, já performado, pronto para uma “transmissão”. Nada, da ordem da realidade, impõe um começo nem prefigura um rumo, nem mesmo as perguntas do questionário. O início da história é uma escolha narrativa, atual, que desencadeará, por sua vez, um devir. Mas esse início, sobretudo no caso de relatos familiares, costuma ser produto de uma negociação: há sempre uma *maneira melhor* de dar conta dessa totalidade hipotética tanto da própria vida quanto da vida do outro. E é essa forma que se busca, que se intui essencial para o sentido e a escuta do pesquisador que revela, por sua vez, um paradoxo: para o narrador / testemunha haverá sempre *uma história* já configurada em algum lugar e, evidentemente, uma origem dessa história (ARFUCH, 2010, p. 292, grifos no original).

Pensamos nas imagens da artista e tentamos demonstrar essa complexidade de enunciadoras e enunciadoreis a partir das quais Elke Maravilha projeta os *ethé* na mídia. Podemos ilustrar isso por meio da significação linguageira analisada nos excertos apresentados.

Assim, todo discurso pressupõe uma imagem daqueles que estão envolvidos no processo interativo, pois, ao se projetar uma maneira de dizer, não se pode ignorar as consequências desse ato. Tal atitude induz à construção de uma imagem que condiciona, em troca, a ação comunicativa. Então, os participantes de uma interação exercem poder uns sobre os outros, e é nesse jogo discursivo que eles mostram posições e papéis sociais que definem um caráter. A construção da imagem de si é um constante mostrar e tal imagem só é revelada por meio de processos inferenciais resgatados pela enunciação e pelo contexto.

Nesse sentido, é possível observar, em diversos momentos da narrativa da artista, que mostram como ela, em várias ocasiões, foi vítima de preconceito²⁴, sendo tratada como caricata e diferente do que ela desejava passar para a mídia. Havia um preconceito estabelecido para a imagem de Elke, por ela ser e agir da forma que era.

Elke, em sua trajetória de vida, teve o preconceito como algo presente. Nesta seção, dedicada à explicação sobre narrativas de vida, salientamos dois elementos constantes ou recorrentes em todos os eixos temáticos que foram abstraídos a partir da análise geral das narrativas de vida de Elke: o preconceito vivido/sofrido e a intenção da artista de desconstruir estereótipos as imagens que a mídia projetava sobre ela, principalmente, pelos posicionamentos transgressivos e questionadores.

²⁴ Qualquer opinião ou sentimento concebido sem exame crítico; ideia, opinião ou sentimento desfavorável formado sem conhecimento abalizado, ponderação ou razão; sentimento hostil, assumido em consequência da generalização apressada de uma experiência pessoal ou imposta pelo meio; intolerância contra um grupo religioso, nacional ou racial... (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1539).

A proposta desta seção foi analisar narrativas cujo conteúdo foge dos modelos genealógicos canônicos, mas são consideradas, pelas autoras Arfuch (2010) e Machado (2016), narrativas de vida, escapando a um modelo convencional. Na próxima seção, refletiremos sobre os temas corporalidade e moda relacionados à vida da artista Elke Maravilha, em que buscamos evidenciar como a relação da artista com a moda foi importante na sua narrativa de vida.

6.2 CORPORALIDADE E MODA

A beleza salvará o mundo. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 33).

Nesta seção, vamos nos dedicar ao estudo de Barnard sobre as relações entre moda e corporalidade. A década de 70 foi chamada de “liberação feminina”. Figuras essenciais, como Elke Maravilha, definiram o debate sociológico. Nesse sentido, a personalidade marcante de Elke garantiu seu espaço na mídia brasileira e o seu posicionamento contra a repressão militar nos guetos e na vanguarda cultural. Talvez, sob os tempos de Ato Institucional nº 5 (AI-5), tortura, censura e assassinatos políticos, o *underground*²⁵ nunca tenha sido tão simultaneamente cruel e acolhedor. Ali, brotou a guerrilha do desbunde, que usou e abusou da androginia, do humor escrachado, dos contravalores, do deboche e da criatividade para tirar o país dos porões. Mas as mulheres ainda estavam muito longe de se sentirem confiantes sobre seu lugar no mundo. De fato, basta olhar a moda da década para que se possa ter uma visão surpreendentemente clara da incerteza que assolava ambos os sexos.

A análise de todo o contexto sócio-histórico em que Elke emergiu no cenário cultural brasileiro, sobre o qual refletimos no Capítulo 4, bem como a investigação dos posicionamentos e das atitudes transgressivas ao longo da vida da atriz e a relação entre corpo e discurso, permite-nos compreender como Elke criou um estilo próprio, diferente. Com isso, podemos dizer que ela elaborou uma estetização de si singular, sinalizando um desejo de fazer de si mesma uma obra de arte ambulante, em transformação constante. Assim, mobilizou e projetou imagens de si, a partir das dimensões verbal e não verbal, de interdiscursos e

²⁵ Organização secreta que luta contra um governo estabelecido ou forças de ocupação. Movimento ou grupo que atua fora do *stablishment*, ger. Refletindo pontos de vista heterodoxos, vanguardísticos ou radicais. (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1905).

imaginários sociodiscursivos, que produziam efeitos de desconstrução, questionando os padrões valorizados e vigentes de uma sociedade conservadora.

Para o contexto analisado, escolhemos o livro *Moda e comunicação*, de Malcolm Barnard (2003), que analisa como a moda e a indumentária têm sido compreendidas como um fenômeno moderno e pós-moderno, para entendermos as possíveis funções e efeitos de sentido das roupas e demais acessórios usados por Elke no seu percurso. Em todos os capítulos do livro, Barnard (2003) recorre às especulações teóricas sobre cultura e avalia as consequências do pós-modernismo para a moda como uma forma de comunicação. Conceitos como classe, gênero, reprodução e resistência são explorados no livro de maneira concisa, por meio de exemplos bem alinhavados.

Como destacamos no capítulo 4, a atriz inicia sua carreira artística na década de 1970, período no qual a nação brasileira vivia grandes conturbações políticas. Em um dos relatos, Elke diz que não tinha medo de usar roupas diferentes das que a sociedade definia como padrão.

29 [...] eu usei muito o meu cabelo, no tempo que o Silvinho estava vivo. Silvinho cabelereiro. Aquele que tá comigo lá na foto lá em cima. Eu gosto de volume. Eu gosto de coisa interessante. Não gosto de cabelinho. Aquele cabelinho que tenho. É esse cabelo aqui oh. É bobagem! Então é aquilo que eu falei, eu gosto de fazer arte em mim. Tanto dentro, quanto fora. Então Silvinho morreu, eu fiquei velha. Eu falei, sabe de uma coisa? Eu não vou mais ficar 2 horas e meia enrolando cabelo. Mesmo porque ninguém mais depois de enrolar, ninguém mais vai saber fazer. Meu amor, melhor coisa do mundo é a peruca. Então eu gosto, sabe, de fazer formas diferentes. Usar coisas do passado para remeter no futuro. E a peruca é muito melhor, né? Eu carrego num saco, vou pra onde vou e pum, pronto. Estou pronta. (MARAVILHA, 2015).

A vestimenta constitui outro traço que marca a diferença de Elke em relação a outras artistas e à moda então em voga no cenário midiático daquela década. No que se refere à indumentária como ferramenta comunicativa, Barnard (2003) afirma que “[...] assim, consideradas como cercas, as peças de moda e vestuário marcam o limite entre um grupo e outro e asseguram que uma identidade permaneça separada de outra, dela diferindo” (p. 66). Estudar o processo de como a vestimenta pode deixar sua marca nos espaços sociais permite afirmar que as roupas e indumentárias usadas pela artista, em dado contexto social, possuem características comunicativas e se constituem como uma ferramenta útil e relevante para o estudo de períodos históricos e sociológicos, a fim de melhor compreendê-los.

De acordo com Barnard (2003), “[...] moda e indumentária são formas de comunicação não verbal, uma vez que não usam palavras ou escritas” (p. 76). Assim sendo,

ao analisarmos as indumentárias usadas e criadas pela artista de um ponto de vista discursivo, podemos observar que elas ganham uma força capaz de comunicar identidades, posições sociais, *status*, ideologias e imaginários sociodiscursivos.

Figura 8 – Elke de pernas para o ar



Fonte: Acervo pessoal.

A inserção do corpo na rede de saberes que discursam sobre ele estabelece sempre novas relações midiáticas, como reflete Barnard (2003). Essas relações têm funcionado como um organizador de sistemas de classificação – sociais, culturais, políticos, econômicos –, interpelando cada um de modo a posicionar cada sujeito a ocupar seus devidos lugares nas representações que estão em jogo. Assim, interessou-nos delimitar/demarcar os mecanismos, produzidos em meio ao contexto social estudado, e as práticas de significação do corpo a partir da narrativa de si da artista Elke Maravilha. O corpo e a imagem, encenados pela artista Elke Maravilha, são signos-sintomas de uma cultura e de um imaginário social que reverberam na produção e na circulação de sentidos que permeiam entre as relações sociais.

A roupa diz respeito à pessoa inteira, a todo o corpo, às relações do homem com seu corpo, às relações do corpo com a sociedade. Como vimos, essa premissa também é desenvolvida por Maingueneau (2020) em suas definições sobre o *ethos*. O ato de vestir

transforma o corpo, e essa transformação não se refere a um único significado biológico, fisiológico, mas a múltiplos significados, que abarcam os aspectos religioso, estético e psicológico.

Ainda nos relatos dos cadernos legados a mim, a artista narra o seguinte episódio ocorrido com ela na década de 70. Ao ser perguntada se seu jeito exótico já havia gerado estranhamento nas pessoas, ela responde:

30 [...] *ah bastante! Até hoje ainda (2015). Ainda bem né? No dia que acostumarem acabou, né? Tenho que rever meus conceitos. No início foi complicado, levei porrada na cara, levei cuspidinha na cara. Cuspidinha é ruim, viu? Porrada tudo bem. Quem não sabe beijar dá tapa, né? Agora cuspidinha não é bom, não é gostoso. O meu pai não ficou grilado porque era torturado. Eu vou ficar grilada porque alguém me deu uma porrada? Quem ficou louco foi o médico. O Miguel Couto que chegou e eu estava. Entrou dente aqui e saiu aqui. Eu tenho marca... “Meu Deus, o que aconteceu?” Ah me bateram. Mas por quê? Porque eu sou diferente! Então, você sabe que eu vejo isso como um teste, que me fizeram. Porque se não fosse a minha realidade, se fosse uma fantasia, eu teria voltado atrás, né? Mas como era a minha realidade eu falei: não, eu não vou deixar de ser como eu sou por conta disso, né? E as pessoas vão acabar entendendo que eu não estou querendo agredir ninguém. Que não estou querendo fazer mal a ninguém, né? Pelo jeito que eu sou, né? Eu acho que as pessoas acabaram percebendo. Hoje em dia o que acontece às vezes é porque eu tenho cara de traveção, né? Tem muito travesti que tem mais cara de moça do que eu. Então, tem muita gente que pensa ainda que eu sou travesti, e eu deixo pensar. Às vezes chegam direto pra mim, você é travesti? Sou! Tenho um pau deste tamanho, quer ver? (MARAVILHA, 2015).*

O vestir expõe o corpo a uma metamorfose, a uma mudança em relação a um dado natural, puramente biológico. A capacidade que uma roupa ou uma indumentária têm de transformar um corpo e uma identidade, de colocar à prova a natureza, é aquela de realizar uma conciliação entre opostos. A roupa expõe o corpo a uma transformação constante, estruturando em signos, isto é, em cultura aquilo que o mundo natural possui apenas potencialmente. Elke explica essa relação numa conversa que tive com ela sobre a moda atual:

31 Ton: *Elke como você pensa, o que você pensa sobre a moda atual (2015)?*
 Elke: *A moda contemporânea no Brasil. Eu acho que ela tá ficando muito boa. É? Tá na moda, tá ficando muito boa. As pessoas é que tão muito uniformizadas. mas a moda tá diversificada, tá usando coisas brasileiras, quando eu era modelo, era tudo cópia, tudo cópia de França e etc. E agora as pessoas tão pensando, Brasil, fora Zuzu Angel que nos anos setenta fazia muita coisa brasileira, né? Usava a estética de Lampião Maria Bonita, diziam que ela era cafona²⁶. E no entanto, gente, é uma estética dela, né? Nós temos tantas culturas que a gente podia aproveitar tantos tecidos, né?*

²⁶ Elke está mobilizando discursos e imaginários sociodiscursivos de valorização da cultura e da estética nacional. Importante destacar essa marca de heterogeneidade mostrada marcada, em que ela relata o discurso do outro, no caso um enunciador anônimo “dizem” para refutar tal discurso, com grande dimensão argumentativa no trecho destacado.

Ton: *Hoje em dia mesmo no século 21 a gente vê que tem um preconceito ainda das pessoas.*

Elke: *Tem.*

Ton: *Eu penso, olho pra você assim, e penso você na época da ditadura sendo a Elke Maravilha, como que foi esses anos e essa experiência? Naquela época tinha mais preconceito que hoje?*

Elke: *Era um preconceito de igual. Igualmente igual. É igual. Igual. Preconceito é igual. Agora me aceito porque eu sou Elke Maravilha. Mas por exemplo, muitas vezes acontece que eu estou no escuro pegando um táxi? Eles não me pegam. Eles pensam que eu sou travesti, como se travesti não fosse gente, né? É. É muitos pensam que eu sou travesti até hoje. E você sabe como é que é, nós **somos um país que quer curar gay, né?**²⁷ Somos um país muito atrasado. Né? Então somos abertos a novas possibilidades, temos medo do diferente, né? Temos muito medo do diferente então mas eu acho mesmo que mesmo assim estamos melhorando. A gente está tendo uma evolução... estamos tendo sim.*

Ton: *Você fala você já foi modelo né? Inclusive foi amiga pessoal da Zuzu Angel.*

Elke: *Isso aí.*

Ton: *Como foi essa experiência como modelo?*

Elke: *A mídia me conhecia como modelo, eu não desfilei muito pra Zuzu. A gente era mais amigas. É desfilava pra ela, fotografava pra ela mas né? Então a gente era mais amiga mesmo, né? Naquela situação dela procurando o filho, pra enterrá-lo, então foi uma época muito sofrida mas ela segurava isso heroicamente. Ela não era uma **pessoa dramática né? Porque o drama é chorão né? E a tragédia planteia então ela era uma pessoa trágica e como tal era muito forte, muito forte, sabe? Ela me lembra aquela tragédia grega antiga Antígona! Antígona queria enterrar o irmão e Zuzu queria enterrar o filho. E eu falava pra ela: olha Zuzu, você ainda vai ser morta. Ela falava já mataram o meu filho, então já tinham me matado. Então não tem problema não. E eu dizia você não, mas se é assim. Está certo né?**²⁸*

Ton: *Verdade. Elke eu vejo diferente, exótico, a sua personalidade toda no seu estilo.*

Elke: *É claro.*

Ton: *E de onde você tira inspiração?*

Elke: *Eu vou muito ali perto de Betim. Eu sou madrinha daquela futura arte, aquele projeto magnífico que cê tem que conhecer. Ah, eu quero conhecer. Não, você precisa, é dever de casa. Ah, claro, dever de casa. Gente ali que a maioria nem saiu de lá, faz coisas universais em termos de trabalhos manuais, em termos de arte não é uma coisa de louco. Não, você vai. Uhum vai e olha gente que e fazem coisas sabe? Adereços, bolsas, enfim... eh cabeças pra mim fizeram cabeças incríveis, incríveis. E olha que fazer cabeça pra mim não é fácil não. Não dei toque. Fica a critério deles. Não não solta não não eu vou não vou ensinar pra irmã solitária. né? Uh-huh. Claro que quando eu fui usar eu adaptei pra minha cabeça, eu botei de um jeito que não caísse na minha cabeça, aí sim. Mas na arte não dei palpite nenhum. É mais uma identificação mesmo. Sem dor. Sim. Ah eu me senti muito honrada em ser madrinha deles. Que é realmente o trabalho que eu tive, sabe? O Japão ia adorar. Aliás, foram já premiados na Alemanha. Foi merecido, né? Foi assim, foram, foram premiados já na Alemanha. É. Coisa boa. Tá? (MARAVILHA, 2015 grifos nossos).*

Essa longa entrevista sobre moda, mostra como Elke sempre esteve atenta ao conceito na década de 1970 e, atualmente, no século XXI. A moda traz a complexidade do nosso tempo e, especialmente, apresenta o modo de vestir e de imaginar que identifica seus

²⁷ No trecho destacado, encontramos hipóteses sobre a memória discursiva, aqui Elke está criticando e refutando um discurso.

²⁸ Outra vez encontramos hipóteses da memória discursiva na fala de Elke, ao lembrar e comparar as tragédias gregas com a morte da sua amiga Zuzu Angel.

usuários. Como fator identitário, a moda lida com o campo das subjetividades, fator primordial para o fazer moda. A roupa, portanto, pode ser definida como a forma do corpo revestido e, a partir dessa definição, a moda, por sua vez, pode ser definida como uma linguagem do corpo. Em uma sociedade ou ordem política que enaltece genericamente o corpo, corre-se o risco de negar as necessidades dos corpos que não se adequam ao paradigma. Sendo assim, “[...] a moda e a indumentária são, portanto, profundamente políticas, como o foram em meio aos processos pelos quais essas desigualdades têm sido mantidas, ou reproduzidas, de uma geração para outra” (BARNARD, 2003, p. 19).

O corpo (as suas formas, as indumentárias e os acessórios que o vestem) está sempre relacionado às condições de produção e à pluralidade de discursos que incidem sobre ele e que permitem suas alterações e suas repetições, assim como sua construção imaginária em cada etapa do devir histórico. Nesse sentido, podemos dizer que o corpo da artista Elke Maravilha, espetacularizado pela mídia, é interpelado e construído por sentidos que advêm de um olhar sócio-histórico e ideologicamente determinado.

A figura de Elke, por exemplo, poderia parecer, muitas vezes, grotesca para o público, por causa dos exageros presentes nas roupas, perucas e seus diversos acessórios. Esses objetos temáticos usados por ela, muitas vezes, passavam uma mensagem diferente do que ela queria transmitir. Elke manifestava-se contra um padrão de beleza imposto pela mídia à sociedade, que não compreende os complexos problemas de negociação de identidades existentes na relação entre os meios de comunicação e o público. Elke não era grotesca, ela não se rotulava, muitas vezes, falava que era um pouco de tudo.

Esse destaque que Elke criou com suas indumentárias também é devido ao seu contato com o universo cultural, vivido por artistas e críticos culturais, e com o universo popular, representado pelos menos privilegiados da sociedade. Na atualidade, há dois conceitos que também foram atribuídos a ela: o *kitsch* e o *queer*. Mas ela dizia que 29 “*Em algumas fantasias, eu sou totalmente kitsch. O kitsch é basicamente engraçado. Como exemplo, Falcão²⁹ é mais kitsch do que eu... Mas nem sempre sou engraçada em muitas fantasias. O kitsch é o meu lado profano*” (MARAVILHA, 2015). Ela mostrava como exemplos uma fantasia de Alce (já que o nome Elke, em russo significa alce, um tipo de veado) e uma caracterização de Iemanjá (a protetora das águas, fazendo uma paródia, já que ela é a Deusa que os portugueses trouxeram). “Mas em outras já não sou *kitsch*, por serem

²⁹ Marcondes Falcão Maia (Pereiro, 16 de setembro de 1957), mais conhecido pelo seu sobrenome Falcão, é um arquiteto, apresentador de televisão, ator, cantor, compositor, humorista e músico brasileiro notado pelo estilo irreverente e cômico. Disponível em: <https://bit.ly/3NFvVS2>. Acesso em: 28 mar. 2022.

caracterizações mais sérias”, apontando uma vestimenta de Nossa Senhora. A artista explica a diferença entre os dois conceitos:

33 O kitsch surge como um conceito estético na Alemanha pra falar de obras que exploram o mau gosto, o brega, o cafona. Tem a ver com uma linguagem meio brega e exagerada, mas que pode fazer pensar. O queer surge como um xingamento aos homossexuais: seria algo como “bicha” aqui e “marica” em espanhol, muito ofensivo, mas aí o movimento de contestação assume o termo como possibilidade de força. Então o queer hoje é o estranho, o não normatizado e ao mesmo tempo isso passa a ser positivo, o queer também tem a ver com a afirmação da diferença e não da identidade. Seria uma identidade sempre fluida que recusa qualquer tentativa de normatização. (MARAVILHA, 2015).

Barnard (2003) ajuda-nos a entender as projeções *ethóticas* de Elke e os imaginários sociodiscursivos que podemos apreender nas narrativas de vida dela. A forma como nos vestimos também integra nossa biografização, nossa construção biográfica. Do ponto de vista do *ethos*, Maingueneau, no livro *Variações sobre o ethos*, nos diz que:

[...] os enunciados que aderem a suportes não humanos apresentam um interesse limitado. O mesmo não se passa quando se trata do corpo humano: associado a um enunciado, ele introduz uma imagem do indivíduo portador, faz dele um “sustentador”: ao mesmo tempo um “portador”, alguém que porta – num sentido vaguíssimo – um enunciado, e um “sustentador”, alguém que assume a responsabilidade por ele. (MAINGUENEAU, 2020, p. 116).

Assim Maingueneau integra numa totalidade dinâmica o corpo e o enunciado aderente. Como bem esclarece Barnard (2003, p. 28), a moda “[...] parece referir-se ao desejo que as pessoas têm de igualmente pertencerem a um grupo social mais amplo, e, contudo, de não se deixarem prender por esse grupo a ponto de perderem toda individualidade”. Isso mostra que as pessoas parecem precisar ser, simultaneamente, sociáveis e individualistas, sendo a moda e a indumentária formas por meio das quais se pode negociar esse complexo conjunto de desejos e exigências. Há, pois, um constante paradoxo: afinal, se desejamos parecer com nossos amigos, não nos interessa, porém, ser clones deles. Nesse sentido, a antimoda é encontrada em sociedades nas quais o “impulso de diferenciação” é mais fortemente desenvolvido, a serviço de marcação de posicionamentos políticos-ideológicos contra-hegemônicos.

Nessa disputa pela definição de sentidos, tanto as concepções hegemônicas, como as alternativas contra-hegemônicas buscam ampliar sua aceitação e têm estratégias de comunicação definidas. As estratégias direcionadas ao campo tornaram-se indispensáveis e não se encontram apenas no terreno de disputa entre concepções. A apropriação dos aparelhos

que funcionam como suportes materiais, de organização e difusão ideológica, tornou-se indispensável.

Assim como os demais aspectos históricos, a roupa, nesse contexto, ao encadear o corpo biológico com o ser social, permite um estudo mais aprofundado de um determinado período. Elke Maravilha começou a se vestir e a se maquiar de uma forma diferente em 1969. Para ela, isso era uma forma de lutar contra o que é imposto pela sociedade, que exige que as pessoas se vistam de uma forma totalmente previsível, impedindo, assim, que elas exponham suas verdadeiras essências.

Para finalizar esse estudo de moda e indumentárias, podemos entender como explica Barnard (2003) que:

[...] no fim dos anos 60 e princípio da década de 1970, o pacote da moda inteiro era condenado pelas feministas [...]. Moda e indumentária eram vistas como construindo e reproduzindo uma versão de feminilidade falsa e constritiva da qual se tinha de escapar ou fugir. Uma forma de fugir da identidade de gênero era abandonar ou recusar-se a vestir a moda e a indumentária que estavam construindo aquela identidade. O Movimento de Liberação da Mulher via, inicialmente, a moda como articulando uma ideologia de feminilidade. Essas mulheres viam a moda definindo o que a mulher era ou poderia tornar-se, de acordo com vários estereótipos, todos eles percebidos como tornando a mulher um objeto. Consequentemente, o Movimento de Liberação da Mulher rejeitava ou recusava a moda; a finalidade desse movimento, em seu início era abandonar a moda e, por conseguinte, abandonar as identidades e posições de gêneros impostas [...]. Fica claro, tenha isso acontecido ou não, que queimar certas roupas, sutiãs, por exemplo, seria o extremo lógico a que levaria uma tal estratégia. (p.198-199).

No fim da década de 1960 e início dos anos 1970, ainda segundo Barnard (2003), as feministas repudiaram modas e indumentárias que, no seu entender, pautavam-se em estereótipos. Tendo como ponto de partida a relevância que a noção de influência pode gerar e, portanto, a capacidade de ser influenciadora das grandes massas, cabe observar que os padrões existentes socialmente, de certa forma, anulam manifestações individuais.

Ao escolher o que vestir, por exemplo, as pessoas configuram suas identidades pessoais: “[...] as roupas produzidas em massa são usadas para construir o que se pensa ou experimenta ser uma identidade individual, um modo de ser diferente de qualquer outra pessoa” (BARNARD, 2003, p. 255). Esse impulso diferenciador fez de Elke, como vimos no excerto número 30 em que ela defende que as identidades são fluidas, uma grande criadora de uma realidade como pessoa e artista.

Entre o conceito de moda e cultura, algumas reflexões citadas por Malcolm Barnard (2003, p. 63) nos auxiliam com a reflexão sobre a importância da moda e da

indumentária como “[...] algumas das maneiras pelas quais a ordem social é experimentada, explorada, comunicada e reproduzida. Através da moda e da indumentária nos constituímos como seres sociais e culturais”.

No próximo capítulo destacamos que nossa análise discursiva se deu a partir das seguintes categorias: i) o *ethos* a partir de suas dimensões verbais e não verbais; ii) os imaginários sociodiscursivos; e iii) os interdiscursos a partir do exame da heterogeneidade constitutiva e mostrada (marcada e não marcada).

7 ANÁLISES DOS POSICIONAMENTOS, DOS IMAGINÁRIOS E DAS PROJEÇÕES ETÓTICAS NAS NARRATIVAS DE SI DE ELKE MARAVILHA

Retomamos, aqui, o potencial analítico da proposta que apontará caminhos para se compreenderem os imaginários sociodiscursivos que podem contribuir para entendermos essa personalidade multifacetada que foi a artista Elke Maravilha. As análises buscaram demonstrar como Elke sempre manifestava posicionamentos fortes, contra-hegemônicos debatendo suas relações e efeitos discursivos e sociais na narrativa de si.

Desse modo, o mapeamento está relacionado à busca de uma visada particular que almeja contribuir para o desvelamento de aspectos até então subentendidos nas discussões. Dividimos em três tópicos as análises dessas projeções, tendo por base uma categorização feita a partir da leitura e agrupamento dos excertos:

- a) construção identitária: questões étnico-raciais, de gênero, e outras questões identitárias;
- b) moda: corporalidade e indumentária;
- c) mídia: meios de comunicação e cultura brasileiras;

Esse movimento de análise partiu das inferências sobre os posicionamentos da atriz a partir da análise dos elementos linguístico-discursivos que indicam heterogeneidade constitutiva e mostrada (marcada e não marcada), segundo Maingueneau (2006), a partir de Authier-Revuz (1982), formulando hipóteses quanto à memória discursiva e observando como a enunciativa ora adere, ora refuta ideias e expressões, buscando desconstruir pontos de vistas e discursos.

Buscamos, igualmente, a partir da análise do interdiscurso, identificar os signos-sintomas de imaginários mobilizados tanto no âmbito verbal, quanto no não verbal (o que implicou analisar as projeções etóticas construídas a partir da indumentária). Por fim, analisamos as projeções etóticas mais salientes expressas nos relatos, por meio do exame dos índices de subjetividade de acordo com o aporte teórico de Maingueneau, Charaudeau e Benveniste.

Separar tudo isso em tópicos foi trabalhoso, pois, como observamos, a narrativa de si de Elke Maravilha mistura todos os elementos analisados nos excertos, dificultando o

entendimento. Por esse motivo, a escolha pela divisão temática foi um critério metodológico, mas as falas, dada sua espontaneidade, refletem a própria personalidade de Elke, plural e diversa.

7.1 POSICIONAMENTOS SOBRE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

“Sou aquilo que não fui ainda.” Nise da Silveira – psiquiatra e amiga de Elke Maravilha

Nesta subseção, mostramos como, em suas falas, Elke constrói uma narrativa questionadora dos preconceitos de raça, das definições de gênero e da construção de sua própria identidade já tendo, na década de 1970, um pensamento vanguardista sobre os padrões socialmente validados.

7.1.1 Questões étnico-raciais

Antes de iniciarmos as análises acerca dos posicionamentos de Elke em relação ao preconceito e à discriminação racial, refletimos, brevemente, sobre alguns aspectos da ideologia racista no Brasil, sobretudo a despeito das questões étnico-raciais. O estudo do negro no Brasil não podia ser totalmente realizado sob a orientação exclusiva do critério histórico, devido à insuficiência inerente ao método, que não permitia o conhecimento de todos os aspectos que o problema do negro no Brasil envolvia, cujo objetivo era evitar que a mancha da escravidão deixasse vestígio. Temos duas questões em voga: a americanização da cultura brasileira e a diversidade racial que está na gênese de nossa sociedade. No Brasil, o racismo científico teve muita força e foi a principal teoria para tentar buscar as relações raciais advindas desde o período Colonial.

Desenvolveram-se aqui as chamadas teorias do racismo científico ou racialismo, que postulavam uma relação determinista entre raça e progresso. De acordo com Munanga (2020), – importante conhecedor do assunto - no livro *Negritude usos e sentidos*, essa relação nos leva a perguntar se o temperamento do negro é diferente do temperamento do branco ou ainda: “Tal diferença, se existir, deve ser explicada a partir, notadamente, do condicionamento histórico do negro e de suas estruturas sociais comunitárias, e não com base nas diferenças biológicas como pensariam os racialistas” (MUNANGA, 2020, p. 13).

Só um aspecto do problema do negro no Brasil preocupou na verdade os estudiosos, exatamente porque era o único que parecia se revestir de indiscutível dignidade, o do abolicionismo. Outros aspectos, muito mais importantes, porque se ligavam diretamente às contribuições do africano para a formação racial e cultural do Brasil, eram inteiramente esquecidos. A exemplo da falta de conhecimento da influência dos negros escravos, não somente na constituição somática da população brasileira, mas de sua vida social, econômica e religiosa.

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo, traços, ou pelo menos a pinta do indígena ou do negro. Foi no final dos anos 1970 que se generalizou o argumento de que as desigualdades de renda e de bem-estar entre os autodeclarados brancos e negros podiam ser explicadas pela operação de mecanismos de exploração e de barreiras de oportunidades. Negligenciar esse processo e as variações a que ele está sujeito é perder de vista um dos fatores decisivos na explicação das causas da riqueza e da pobreza das nações.

Munanga (2020) sustenta que as ações afirmativas são medidas necessárias por um espaço de tempo determinado para que o abismo social produzido ao longo de séculos seja gradualmente minimizado.

O Brasil seria palco de um tipo específico de racismo. Diferente do racismo explícito praticado, por exemplo, nos EUA. Com isso, temos um racismo à brasileira, que não se proclama explicitamente, mas que está presente nas diferenças de oportunidades de emprego, na reprodução da pobreza, na discriminação, na desigualdade de acesso à justiça e outras abordagens.

Partindo desse pressuposto, o autor faz um resgate da criação do conceito de negritude e, posteriormente, das críticas que foram lançadas a esse pensamento por outros autores. Também aborda a questão da identidade cultural (ou personalidade coletiva), que idealmente é composta pelo fator histórico, fator linguístico e fator psicológico. Munanga (2020) diz que essas divisões partem do critério de que “O que significa que a identidade negra ou afrodescendente não teria outra substância, a não ser as relações políticas e econômicas.” (p. 16).

Ainda sobre o racismo à brasileira, entendemos que ainda existe certa resistência por parte dos negros ao se tratar e falar do assunto. Precisa-se de uma aceitação dessa identidade para que as características positivas ao povo negro atribuídas sejam respeitadas e valorizadas.

Já sobre negritude, o referido autor frisa sua importância:

[...] a negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. (MUNANGA, 2020, p. 19).

Trata-se, aqui, de uma relação racial que existe até hoje em nossa sociedade. Nessa dimensão, a cultura da qual Elke se encantou quando chegou ao Brasil, cuja identidade se define por uma referência histórica, construída a partir de vivências e valores partilhados, é o que chamamos de grupos étnicos, os quais eram ligados pela interação social dos indivíduos.

[...] é verdade, objetivamente, que os negros colonizados são oprimidos na sua cor porque o são como indivíduos e povos. Mas o erro, mitológico, é afirmar a opressão por causa de sua raça. Os negros não foram colonizados porque são negros; ao contrário, na tomada de suas terras e na expropriação de sua força de trabalho, com vista à expansão colonial, é que se tornaram pretos. Se existe um complexo de inferioridade do negro, ele é consequência de um duplo processo: inferiorização econômica antes, epidermização dela em seguida. (MUNANGA, 2020, p. 76).

Esse é o terreno em que os indivíduos elaboram seus valores e modos de pensar e sentir. Eles encontram ali um espaço para a construção e o manejo de duas identidades e diferenças: falamos aqui da maneira pela qual os indivíduos constroem sua vida cotidiana, seus significados e costumes próprios.

Segundo Djamila Ribeiro (2021), no livro *Pequeno manual antirracista*,

[...] essa divisão social existe há séculos, e é exatamente a falta de reflexão sobre o tema que constitui umas das bases para a perpetuação do sistema de discriminação racial. Por ser naturalizado, esse tipo de violência se torna comum. Ainda que uma pessoa branca tenha atributos morais positivos – por exemplo, que seja gentil com pessoas negras –, ela não só se beneficia da estrutura racista como muitas vezes, mesmo sem perceber, compactua com a violência racial (p. 25).

Ainda que o brasileiro não se declare racista, nossa configuração de sociedade admite a manutenção de práticas racistas em várias instâncias da vida civil e pública. Elke parece ir ao encontro do pensamento de Munanga, ao falar sobre a ditadura da magreza que segundo ela:

35 [...] muitas pessoas se sentem inferiores e rejeitadas ao serem questionadas sobre sua identidade. Mas isso é culpa da ditadura da magreza. Isso é uma burrice! A pessoa tem que ser o que é, oras. As pessoas, na verdade, deveriam educar melhor seus filhos, sem preconceitos e racismo, sem essa merda de atraso que vivemos. (MARAVILHA, 2015)³⁰.

Munanga (2020) questiona muito a questão da identidade cultural perfeita:

[...] poder-se-á dizer, em última instância, que a identidade de um grupo funciona como uma ideologia na medida em que permite a seus membros se definir em contraposição aos membros de outros grupos para reforçar a solidariedade existente entre eles, visando a conservação do grupo como entidade distinta. Mas pode também haver manipulação da consciência identitária por uma ideologia dominante quando considera a busca da identidade como desejo separatista. Essa manipulação pode tomar a direção de uma folclorização pigmentada despojada de reivindicação política (p. 133).

Vários episódios nos excertos selecionados de Elke mostram como ela abordava essas questões. Vejamos as análises a seguir.

36 Exemplo 1 – Elke e os negros: Tive medo dos negros. Tinha medo porque não conhecia. Medo do desconhecido. Levei um susto, chorei. Meu pai me pegou pela mão na roça e me levou na casa de uns negros. Disse para eu passar o dia lá. Meu amor, o medo durou cinco minutos, porque dali a pouco eu já estava em estado de graça, não queria mais ir embora. Eles são um exemplo – além de serem mais fortes, física e espiritualmente. O branco é o retaliador. O negro não. Você vê o que fizeram com Nelson Mandela e ele não fez uma retaliação...

Nesse excerto, a enunciadora-artista expressa um posicionamento político-ideológico que parece visar à desconstrução do discurso racista, deixando implícito em “mais fortes física e espiritualmente” as características que ela observava nos negros e negras. Ela reconhece que o seu preconceito vinha do “não conhecer” e, quando passa a conviver com os negros, muda de ideia. Podemos perceber ainda como a imagem recorrente sobre a força do negro, que sócio-historicamente está relacionada ao trabalho manual e escravizado, é retomada pela enunciadora como uma característica positiva, assim como a sua espiritualidade (“além de serem mais fortes, física e espiritualmente”).

Embora em sua fala sejam mobilizados imaginários sociodiscursivos que parecem reforçar imagens fixas em relação aos negros (“os negros são mais fortes”, “os negros não são retaliadores”) que acabam por reforçar a condição subalterna à qual eles sempre foram submetidos, o que se destaca é essa proposição de desconstrução do racismo.

³⁰ MARAVILHA, Elke. Entrevista concedida a Éverton Garcia. Rio de Janeiro, 2015.

37 Exemplo 2 – Elke: Não me preocupo em se produzir para ir à esquina. Me ocupo. Me pinto para ir à esquina, mas não perco muito tempo com isso. Minha primeira peruca, mandei fazer uma com rabo de cabelo falso. Queria cabelo de negro. Desde a infância. Quando era pequena, lá na roça, e as negras tiravam as tranças e o cabelo ficava enorme, eu ficava encantada! Que cabelo maravilhoso! E elas diziam: “Não, o teu que é bom, e o nosso é ruim”. Achava o meu cabelo bem pior. Então, pensei em um dia ter cabelo de negra. E Walério Araújo³¹, de São Paulo, e Breno Beauty³², de São João del-Rei, fazem enfeites lindos de cabeça, chifres para mim. Adoro chifre! E adoro John Galliano³³. E Adoro o viver e conviver...

Aqui se observa a espontaneidade da enunciadora-artista ao narrar a sua admiração pelo cabelo crespo. Ela faz uma comparação da forma como ela via as mulheres negras quando era criança, o que a chamava muito atenção, o cabelo negro. Ficava encantada quando as mulheres negras soltavam as tranças e mostravam seus cabelos.

Ao se perceber admiradora do cabelo “maravilhoso” das negras, ela se posicionava, ainda criança, contra valores estéticos considerados padrões de beleza, dos quais paradoxalmente ela poderia fazer parte, uma vez que era loira, de olhos azuis e cabelos lisos. A análise desse excerto nos permite afirmar que a enunciadora-artista parece refutar a estética dominante à época em que viveu. Elke nega e renega os padrões da época, mostrando, desde a infância, uma personalidade transgressora e, ao mesmo tempo, não só despreconceituosa, mas portadora de uma voz que vai em defesa da valorização da diversidade (“Adoro o viver e conviver”). Elke, nesse excerto, mostra seu posicionamento sobre questões étnicas que estão ligadas a toda sua maneira de pensar e de se representar na vida pessoal ou profissional.

Considerando que esses trechos foram frutos de uma conversa informal, percebe-se o posicionamento da enunciadora-artista no momento da sua enunciação. Ao mesmo tempo em que ela narra sua história, deixa marcas do seu presente enunciativo (“Não me preocupo para ir a esquina”), mostrando na expressão de sua subjetividade uma coerência entre seus posicionamentos no passado e no presente. Ao reconstruir, no presente, vivências de sua infância em que já se percebia admiradora dos negros e negras, ela projeta no presente um *ethos* de uma pessoa que é antirracista.

Salientamos, em ambos os excertos, como a enunciadora-atriz encena o discurso de outrem, ora a fim de referendar, de concordar, ora no sentido de refutar determinado ponto de vista. No primeiro excerto, como já mostramos em outros momentos, a enunciadora-atriz

³¹ Estilista amigo de Elke que ficou famoso ao criar suas roupas, sendo requisitado por outros artistas e *drag queens*.

³² De todos, o mais antigo amigo de Elke vivo, ambos confidentes. Mineiro, viveu no Rio de Janeiro quando trabalhava como estilista no atelier com o costureiro Guilherme Guimarães, lá conheceu a artista. Desde então, até a morte dela, tornaram-se amigos inseparáveis e confidentes. Desde 1972, criava cabeças e roupas icônicas para a sua grande amiga. Foi entre todos o que mais se destacou nas criações para Elke.

³³ Estilista inglês, reconhecido mundialmente, que Elke adorava por suas criações extravagantes.

relata o discurso paterno e descreve suas atitudes, buscando afirmar como seu pai contribuiu para a formação de sua subjetividade, marcada pela abertura ao diferente, pela aceitação do outro em sua diversidade. No segundo excerto, a enunciadora reconstrói o discurso das mulheres negras com quem conviveu, que manifestavam um ponto de vista negativo sobre o próprio cabelo, a fim de refutá-lo.

7.1.2 Questões de gênero

Toda mulher quer ser amada, toda mulher quer ser feliz, toda mulher se faz de coitada, toda mulher é meio Leila Diniz. (Rita Lee).

Nesta subseção, tratamos um pouco mais sobre a categoria gênero, no intuito de elucidar questões basilares que perpassam a construção desse conceito. O objetivo desta pesquisa não é problematizar as questões de gênero, mas mostrar como Elke se posicionou, em alguns momentos, sobre questões dessa ordem.

Certas mulheres, ao longo da história, padeceram as consequências das guerras mundiais que vieram a consolidar a desordem mediante a violência do conservadorismo e de sua contraparte natural, a transgressão. Sentiram a necessidade de buscar algo distinto, de romper as amarras que as marginalizavam das atividades da cultura mais seleta, privilégio até então dos homens, muito especialmente durante as décadas centrais do século XX.

Diversos estudos e autoras contribuíram para as teorias feministas, que citamos aqui, mas não tivemos espaço para falar de todas nesta dissertação. Nomes tais como Virgínia Woolf, Josefine Baker, Joan Scott, Simone de Beauvoir, Judith Butler, entre outras mundialmente conhecidas, estão nessa lista admirada por Elke. No Brasil, não podia ser diferente, no campo das artes, cultura, música e política vários nomes se destacaram, como Carmem Miranda, Maria Bonita, Zuzu Angel, Clarice Lispector e Nise da Silveira (estas três amigas íntimas de Elke), e outras muitas mulheres importantes que tivemos e que aqui viveram e lutaram por esses direitos também. Santas, profanas ou deusas, essas mulheres são eternas, corpo a corpo com a vida.

Em relação à problemática apontada neste estudo, Simone de Beauvoir chamou atenção para os desmandos da injustiça nas diferenças sexuais, mais e piormente praticada onde predominam os autoritarismos políticos, os credos únicos e a intolerância racial.

Corajosa, Simone de Beauvoir foi uma das pioneiras a sacudir a cabeça das mulheres ocidentais ao escrever o livro *O segundo sexo*, buscando, por meio dele, reaver a

dignidade das mulheres, que haveriam de recobrar o sentido do ser com protestos e movimentos libertadores contra a desigualdade feminina. Com isso, percebemos como as demandas enlaçaram antigas e novas lutas, como temos hoje em dia na nossa sociedade os escritos de Judith Butler.

Em geral, o sexo biológico (aquele que nascemos), explica Beauvoir no livro *O segundo sexo*, pode designar questões relacionadas ao gênero, que, definido como os atributos femininos e masculinos, está ligado às diversas formas de socialização e educação que os indivíduos produzem e reproduzem. Nesse livro, Simone questiona:

[...] ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro (BEAUVOIR, 2019, p. 11).

Outra autora muito conhecida e estudada na atualidade, que publicou, ainda na década de 1990, *Problemas de gênero* é Judith Butler, que aborda a problemática sexo / gênero nos seguintes termos: “[...] a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos” (BUTLER , 2022, p. 26). Em outras palavras, o corpo, o corpo sexuado, não é o fundamento inabalável, a base natural das hierarquias e divisões sociais.

Um dos objetivos do livro *Problemas de gênero* é questionar como se dá o estabelecimento de práticas estabelecidas como “coisa de homem” ou “coisa de mulher”, tanto reais, quanto discursivas, que criam esses pontos de estabilidade, isto é, os lugares onde cada pessoa consegue se estabelecer como homem, mulher, heterossexual, *gay* e qualquer outra modalidade. Para Butler (2022):

[...] o gênero é culturalmente construído, consequentemente, não é nem o resultado casual do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo. (p. 26).

A proposta de Butler é desestabilizar essas noções fixas e mostrar a pluralidade das condições de gênero, não pelo prazer de questionar, mas porque, segundo ela, as categorias usadas para refletir o gênero de um indivíduo simplesmente não dão mais conta de explicar a realidade das relações sociais entre as pessoas.

[...] a noção binária de masculino/ feminino não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade. (BUTLER, 2022, p. 22).

É necessário, como ela insiste, tendo como base Joan Scott, expor toda a violência silenciosa desses conceitos, na medida em que eles serviram não apenas para marginalizar certos grupos, mas para excluir a própria condição de se questionar os processos pelos quais uma forma de sexualidade (a heterossexualidade) acabou por se tronar a norma, ou, mais que isso, passou a ser concebida como natural.

[...] em algumas explicações, a ideia de que o gênero é construído sugere certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes de uma lei cultural inexorável. (p. 28).

O gênero constitui, assim, o corpo em identidade inteligível no âmbito da matriz heterossexual, produzindo um modo de inteligibilidade de seu próprio corpo e, por conseguinte, de si, ordenando aos indivíduos que declarem seu sexo, seu gênero, sua sexualidade, a mostrar sua verdadeira identidade e seus desejos pelo prisma desse ideal normativo.

No que se refere a essa temática, ressaltamos, novamente, como a figura paterna de Elke exerceu importante papel para a construção da identidade da artista. Em suas falas, sempre transparece uma admiração pelo pai. Vejamos:

38 Crianças, desde pequena sou diferente. Meu pai era muito carismático e tinha uma força física e espiritual muito grande. Chamava atenção. E eu pensava: “Também quero chamar a atenção”. Eu fazia um exercício e pensava: “Eu vou entrar e vão olhar para mim também”. E olhavam. (MARAVILHA, 2015).

Nesse excerto, observamos que a enunciativa-artista se afirma como uma pessoa diferente, mostrando que era fora do padrão estabelecido para uma menina. Já adulta, sua beleza, a ironia do seu traje, suas perucas, seu excesso marcavam sua singularidade. A sua forma de vestir reforçava seu *ethos* dito de pessoa diferente, no entanto sua fala revela a força de sua personalidade.

Também é possível notar que, ao contrário do que certamente acontecia na maioria das famílias brasileiras da época, Elke tinha abertura para conversar com seu pai e ser

aceita em sua individualidade, o que contribuiu para que ela fosse tomando consciência da posição que poderia ocupar nas relações de gênero à sua volta. Vejamos:

39 *“Um dia eu cheguei pro meu pai e falei: “Pai, eu sou mulher, né?”, ele falou “é”. “E você é homem, né?”, e ele disse “é”. “Aqueles que estão na casa conversando são mulheres? E vocês que estão na rua caçando são homens?”. Perguntei “pai, eu tenho que ser mulher? Eu tenho que ser como mulher?”. E ele falou “por que, minha filha, você não gostou?”, e eu falei “não”. Então ele disse “não, minha filha, seja o que você quiser”. Aí, eu resolvi não ser mais gênero”. (MARAVILHA, 2015).*

Nesse excerto, a enunciadora-artista relata um diálogo com o pai. Por meio da citação (heterogeneidade marcada) de falas, percebemos a importância da voz do pai para a construção do seu conceito de gênero. Observamos que a questão de gênero em Elke é secundária. Ela não se preocupa com o “ser homem, ser mulher” da forma convencional. Na verdade, ela não faz essa distinção, porque, para ela, não há diferença. Se ela respeita o homem, ou, em algumas situações, “gosta mais de coisas de homem”, não é porque ela gosta mais de homem, mas é porque, para ela, não existia essa divisão sexista. Sua fala evidencia que a relação ideal entre os gêneros é de igualdade. Por isso, ela se diz sem gênero, revelando, assim, um *ethos* polêmico. Percebemos, nesses enunciados, que a enunciadora-artista constrói seu raciocínio de forma intersubjetiva, evidenciando a importância da voz do outro (no caso pai) na sua formulação identitária.

A enunciadora-artista rechaça o papel social que foi delegado à mulher (“Aí, eu resolvi não ser mais gênero”). Dessa forma, ela evoca um imaginário sociodiscursivo sobre o feminino, comumente associado à fragilidade e ao vínculo com a casa (“Aqueles que estão na casa conversando são mulheres?”) e, em oposição, um imaginário sobre o masculino (“E vocês que estão na rua caçando são homens?”), ao qual são associadas características de força e aventura. Por conseguinte, a opção em não ter gênero é a forma encontrada diante recusa em ser mulher e na impossibilidade de ser homem.

E essa atitude de não se enquadrar em um gênero contribuiu para projetar um *ethos* discursivo da artista como uma pessoa transgressora e vanguardista. Butler (2017) desenvolve suas discussões sobre problemas de gênero:

[...] a teoria de gênero não será apenas uma teoria da produção de identidades. Ela será uma astuta teoria de como, através da experiência de algo no interior da experiência sexual que não se submete integralmente às normas e identidades, descubro que ter um gênero é um modo de ser desposuído, de abrir o desejo para aquilo que me desfaz a partir da relação ao outro. (p. 174-175).

Assim, observamos no excerto a seguir a artista-enunciadora questionar as inúmeras recusas por parte das mulheres em aceitar descrições oferecidas a obedecer às normas que regulam sua cultura:

40 Perceba como todos os dias, estando menstruadas ou não, mulheres de todo o mundo precisam enfrentar barreiras impostas pelos estigmas para acessar e viver plenamente sua liberdade. Precisam ser fortes para lutar contra comportamentos que envolvem perguntas como “Você está muito irritada hoje” ou “Está chorando por esse filme?”. Você certamente já ouviu alguma dessas frases, infelizmente... (MARAVILHA, 2015).

Há outras falas, não mencionadas aqui, mas parecidas com esta a partir das quais podemos observar como a enunciadora-artista expressava índices de subjetividade que sinalizavam o sentimento de ira, de indignação, devido ao fato de, naquela época, as mulheres ainda não terem atingido um grau de independência, força e potencialidade, ou não terem se dado conta do poder que têm, já que aceitam essa posição de silenciamento e subalternidade. Percebemos que a artista-enunciadora revela um *ethos* de guerreira, ao lutar contra os imaginários cristalizados na sociedade (“Precisam ser fortes para lutar contra comportamentos que envolvem perguntas como ‘Você está muito irritada hoje’ ou ‘Está chorando por esse filme?’”).

Butler (2017) destaca a importância de se problematizar as estratégias normalizadoras que, no quadro de outras identidades sexuais, pretendem ditar e restringir as formas de viver e de ser. Em nossa sociedade, as mulheres são sempre contidas por alguém (por homens ou outras mulheres) para que não reverberem sua potencialidade, e Elke não queria ser essa mulher contida pela sociedade. Com isso, por vezes, a sua fala pode soar como um menosprezo às mulheres, mas não é isso, ela desprezava, na verdade, esse padrão imposto à mulher.

7.1.3 Outras questões identitárias

Além dos posicionamentos fortes sobre as questões de gênero e de raça/etnia, foi-nos possível identificar outras reflexões acerca de questões identitárias gerais, como o próximo excerto parece sinalizar:

41 *Eu sou uma vira-lata, né. Minha mãe era alemã, meu pai era russo, minha avó mongol, meu avô era mestiço de viking com azerbaijano. Na Rússia, a pessoa que fala menos línguas, fala quatro. Isso é normal, meu pai falava quatorze. É louco, porque nossos vizinhos todos falam espanhol e nós não estudamos espanhol. Uma falta de educação, né? Na minha geração estudávamos, porque éramos atrelados à França culturalmente, então a gente tinha uma coisa mais ampla. Hoje é americano, né? Depois que a gente se atrelou culturalmente aos Estados Unidos, a gente caiu muito de qualidade. Na minha época a gente fazia português, francês, espanhol e inglês no ginásio. Depois, no clássico, estudávamos latim. Mas depois que a gente se atrelou aos Estados Unidos, eles acharam por bem que, quanto mais idiotas nós ficássemos, mais bois a gente ficava, né? Mais gado indo pro matadouro. É uma pena, chegarmos ao ponto em que estamos...* (MARAVILHA, 2015).

Nesse excerto, a enunciadora-artista revela seu posicionamento crítico ao *american way of life* e em defesa de uma educação humanista. Ela procura alertar que somos cópias dos Estados Unidos e que devemos valorizar nossa própria cultura e identidade brasileira, por meio do trecho no qual ela afirma “que a gente se atrelou aos Estados Unidos”. Observa-se a heterogeneidade mostrada não marcada no posicionamento da artista quando ela reforça com ironia que “quanto mais idiotas nós ficássemos, mais boi a gente ficava, né?”. É atemporal esse trecho citado, pois realmente ainda podemos observar esse tipo de comportamento nas pessoas.

42 Ton: *Elke você é bem interessante. Eu vejo a roupa em você. Você desenha a sua roupa?*

Elke: *Não. Só uso roupa uma roupa quadrada. E quem faz é... Ah! E tem eu tenho uma máquina em casa, mas quem faz é a Gazil, uma senhora costureira. Ela vai lá porque eu faço as coisas à mão. Uhum tudo que é a mão aqui sou eu. E ela faz a máquina porque minha costura de máquina é horrível. Não gosto.*

Ton: *Eu vejo que você é uma obra de arte.*

Elke: *Eu tento, mas eu acho que eu não sou ainda não... Mas eu tento, eu procuro né? Porque na realidade Deus, os deuses erraram com a gente né? Deus errou feio com a gente, nos fizeram macacos pelados muito feinhos, muito despretensiosos. A maioria de nós não sabe pra que nasceu, todos os bichos já sabem pra que vieram e já vieram lindos, como é o tigre siberiano, veja como eles não precisam de banho de loja né? Ele não precisa ir de banho de loja. Já sabe pra que vieram e vieram lindos. Não ficam decrépitos. E nós os chamados seres humanos temos que aprender todo dia. Nós precisamos de filosofia, nós precisamos aprender todo dia. E nós precisamos melhorar dentro e fora todos os dias. E nunca estaremos prontos. Então eu estou tentando...* (MARAVILHA, 2015).

Nesse excerto, observamos o posicionamento da enunciadora-artista quanto à ideia de que o ser humano nunca pode ser considerado acabado, “pronto”. Essa ideia é relacionada à vontade da atriz sempre estar se renovando em relação à moda. Percebe-se também no enunciado (“Porque na realidade Deus, os deuses erraram com a gente né? Deus errou feio com a gente, nos fizeram macacos pelados muito feinhos, muito despretensiosos”) a

desconstrução de um imaginário sociodiscursivo que afirma a representação de um único Deus.

No final do excerto, observamos novamente o posicionamento quanto à identidade (“E nós precisamos melhorar dentro e fora todos os dias. E nunca estaremos prontos. Então eu estou tentando...”). Esse trecho revela o sentimento da enunciativa-artista de incompletude do posicionamento o qual, parece-nos, pode ser explicado pelo conceito de identidade fluida, móvel, como postula Hall (2019) em seus estudos:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do ‘eu’” (ver Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (p. 12).

Esse trecho de Hall (2019) nos remete a outro excerto da artista:

43 *Nunca tive medo da morte! Não, claro que morrer esfaqueada eu não quero. Agora, medo de morrer não. Morro todo dia quando vou dormir. Um dia você acorda aqui, outro dia você acorda lá [risos]. Uma vez, minha outra secretária foi me acordar e não conseguia. Levou uns 15 minutos para conseguir. Quando ia chamar a ambulância, acordei. Sonhava com um lugar maravilhoso, cheiroso, um outro planeta, que as pessoas eram lindas. Mas percebia que estavam me chamando na Terra. E eu não queria voltar, cacete. Olha, quando for o momento, estou pronta. Se for o caso, não quero ficar muito mais. Ficar muito velho eu não acho graça não. Acho que devam existir lugares bem interessantes para conhecer longe daqui. Meu pai morreu com 65 anos, uma idade boa de se morrer. Essa coisa de viver muito, não acho bom. Morrer senil numa cama, hum... Nós nascemos macacos pelados e pretensiosos. Eu tenho um gato e um cachorro de rua, eles não precisam de banho de loja, eu preciso. Eles já sabem o papel deles, que devem comer, fazer cocô, e nós ficamos Tateando a vida inteira. A gente tem de dar um jeito. Tento fazer de mim uma obra de arte; tento me melhorar e evoluir, ficar velho é muito bom, mas ficar ultrapassado não. Quando fiz 51, achei que era uma ótima ideia e 70 anos, então... Quando a gente ficar ultrapassado, a gente tem de deitar e dormir. A Terra tem gente demais. Essa é a minha ocupação e não preocupação.* (MARAVILHA, 2015).

A enunciativa-artista reflete sobre a vida e a morte. Ela expõe a necessidade de ser cada vez melhor, fruto de uma consciência da incompletude (“tento fazer de mim uma obra de arte; tento me melhorar e evoluir”). Evoca o imaginário discursivo, fruto de um discurso religioso, que considera a existência da vida após a morte (“Acho que devam existir lugares bem interessantes para conhecer longe daqui.”), revelando um *ethos* de espiritualista, recorrente em seus depoimentos e refletido em sua indumentária. Podemos perceber a recorrência desse *ethos* espiritualista em outros excertos já citados ao longo desta dissertação.

7.2 POSICIONAMENTOS SOBRE A MODA: CORPORALIDADE E INDUMENTÁRIA

Este estudo diz muito sobre a sociedade brasileira na década de 1970, em que surgia Elke Maravilha e sua excêntrica presença. É possível observar como as indumentárias usadas pela artista ajudaram a entender o espaço cada vez maior que a moda ainda hoje ocupa na nossa sociedade. Vale notar que o mundo passara por revoluções juvenis, e movimentos de renovação e rebeldia acenavam novas atitudes. Isso, sem dúvida, viria influenciar hábitos de consumo e comportamento, o que podemos perceber a seguir em que a enunciadora-artista fala sobre diversidade cultural.

44 Exemplo 1 – Elke dialogando com Ton: *Você acha que a sua diversidade cultural influencia na sua maneira de vestir?*

Elke: *Claro que pra mim sim. Mas isso não é em todas as pessoas de diversidade cultural que inspira, né? Mas eu gosto de pegar coisas culturais, né? E transformar pro presente ou pro futuro, gosto, por exemplo, muito da estética mais masculina, não gosto muito da estética feminina. Humhuh. Né? Por exemplo, quando eu me inspiro no Japão eu me inspiro no kabuki. Ah. Que é masculino, né? Eu nunca faria uma gueixa, não combina nada comigo. Quando eu me inspiro nos antigos vikings, eu também me inspiro nos homens vikings né? Coloco Chifre e isso, etc. Eu me inspiro sabe? No rock and roll é homem rock and roll, é! Eu gosto muito da estética masculina, né? Então eu gosto, por exemplo, isso aqui eu comprei no Japão, né? Aí eu montei essa cabeça, né? Isso aqui vem da Índia, eu não fui à Índia, mas eu comprei... São enfeites indianos. Esse aqui é meu primeiro anel grande que eu fiz fui lá pros fim de 1970, 1979 por aí. E essa aqui foi numa loja de e New Wallands, né? Capital da Luziânia e aí comprei isso aqui e mandei fazer o anel. Foi meu primeiro anel grandão. É, até hoje ele está aqui ó. Coisa do Egito, esse é do Egito, que meu ex-marido Sasha... Isso aqui é uma caveira Simpson, que o Sasha fez. Esse aqui é o Anúbis. Esse, depois da minha morte, o Anúbis, que vai me levar pro outro lado. Entende? É da mitologia egípcia, é o Deus. Isso aqui foi, quer dizer era um enfeite da Idade Média, meu amigo Serginho Meneguelli, você conheceu, ele me deu essa peça sabe? Eles enfeitavam os cavalos com isso. Então, eu gosto de pegar essas coisas.*

Nesse excerto, vemos todo o levantamento relacionado às questões de moda e observamos que Elke não deixa de lado seu posicionamento, novamente, quanto à questão de gênero, analisada no tópico anterior. Os relatos de Elke têm como característica marcante a “espontaneidade”. Assim, pode-se perceber que as temáticas não são excludentes, elas aparecem de forma recorrente em diferentes “falas” que serviram de *corpus* de análise para esta pesquisa. Dessa maneira, no excerto anterior, aspectos sobre a moda se aproximam das questões de gênero já abordadas.

Observa-se que a enunciadora-artista identifica-se com a estética masculina. Essa estética a coloca no lugar do diferente, desloca-a do lugar comum, revela seu lado *drag*

*queen*³⁴, ao se referir ao teatro japonês Kabuki, em que homens se vestiam de mulheres. A inspiração nos vikings demonstra sua admiração pelos guerreiros e pelos acessórios nada convencionais em uma sociedade ocidental na década dos anos de 1970. Há inúmeras passagens nas narrativas da enunciativa-artista que nos permitem observar traços de um imaginário sociodiscursivo que afirmam um ecletismo cultural.

Sendo assim, vê-se irromper tanto um *ethos* de uma pessoa culta, seja pela vivência (“Então eu gosto, por exemplo, isso aqui eu comprei no Japão né?”), seja pelo conhecimento (“Aí eu montei essa cabeça, né? Isso aqui vem da Índia, eu não fui a Índia, mas eu comprei...”), quanto um *ethos* de pessoa eclética (“*Vikings* eu também me inspiro nos homens *vikings* né? Coloco Chifre e isso, etc. Eu me inspiro sabe? No *rock and roll* é homem *rock and roll*, é! Eu gosto muito da estética masculina, né?”), que demonstra seu interesse em artefatos de origens diversas, que são utilizados na composição de sua indumentária.

45 Exemplo 2 – Elke: *quando eu cheguei ao Rio, eu então disse o que vou fazer? Sempre trabalhei né! Aí, o Alex (primeiro marido) falou, você vai ser modelo. Eu vou ser modelo coisa nenhuma! Vai ser modelo, sim. Aí, eu soube que o Guilherme Guimarães estava dando um desfile. O Guilherme Guimarães era o maior costureiro na época. Aí, ele me levou até a porta da casa do Guilherme. Agora sobe. Era um edifício ali na Raul Pompeia. Sobe e fala com ele. Bateu uma curiosidade sabe como é? Eu vou lá! Aí, toquei a campainha e ele mesmo atendeu. Conheci a cara dele pelos jornais. Aí, eu falei assim, estou vindo do Sul, eu queria ver se eu desfilava pra você. Ele olhou pra mim e falou vem cá. Botou uma roupa. Óh, o desfile é dia tal e você vem provar a roupa dia tal tá bom. Eu disse tá! Eu não tinha técnica nenhuma, eu fui Glamor Girl de Belo Horizonte, quer dizer fui rainha do café do Brasil também. Essa foto aqui quando era rainha do café. Mas desfilava como modelo naquela época tinha uma técnica danada. Hoje não tem mais. Hoje todo mundo anda mais a vontade na passarela. Mas naquela época era bravo. E eu não sabia porra nenhuma. Aí, eu falei sabe de uma coisa, eu vou ser como eu sou, danei a rir na passarela e aí disseram que eu inovei.*

Nesse excerto, fica marcada a “coragem” da artista Elke Maravilha, que, apesar de nunca ter desfilado e dizer que não dominava a técnica de outras modelos, ousou desfilarem em pleno Rio de Janeiro, e a ser “espontânea” na passarela (“Mas naquela época era bravo. E eu não sabia porra nenhuma. Aí, eu falei sabe de uma coisa, eu vou ser como eu sou, danei a rir na passarela e aí disseram que eu inovei”).

Estamos aqui entendendo o corpo como suporte material, sensível que se articula com diferentes códigos de linguagem, como a gestualidade, a sensorialidade e a própria

³⁴ Homem que se veste com roupas extravagantes de mulher e imita voz e trejeitos tipicamente femininos, ger. Apresentando-se como artista em *shows* etc. (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 712).

decoração corpórea, e a moda como processo de transformação da aparência que objetiva a diferenciação ou a similitude, como já dito no capítulo 5, item 5.2.

46 Exemplo 3: *O primeiro desfile foi no Golden Roon do Copacabana Palace. Com essas mulheres todas socialites. Aí dei de cara com a Vera Barreto Leite, que era o que hoje se chama top model. Porque nós, pra não dizer que nós demos a bunda para os Estados Unidos. Que a gente deu, mas a gente fechou questão cultural com os Estados Unidos então hoje é top model. Mas na época, nós eramos atrelados à França culturalmente. Então, era mannequin vedette. A Vera Barreto Leite era manequim vedete de Coco Chanel. Imagina dei de cara com ela na passarela. Meu Deus, o que eu estou fazendo aqui? Meu Deus do céu. Meu deu uma paúra assim sabe. Mas isso, graças a Deus, durou pouco. Aí eu... Ah, foda-se, eu não me chamo Raimundo. Pronto, foi.*

O posicionamento da enunciadora-artista que contrastava a influência de dois imaginários dominantes sobre a moda – o americano e o francês – incomodou a elite consumidora de moda da época que teve dificuldade de aceitar e receber a sua corporalidade diferente. Além disso, percebemos nesse trecho, que ela não se intimidou ao circular entre pessoas da elite da moda brasileira na época, enfrentou seu medo, mostrando-se forte e autêntica. O uso de termos sobre moda em inglês e francês constituem traços de heterogeneidade mostrada marcada (*top model*, *mannequin vedette*), demonstrando como o universo da moda brasileira sempre teve a presença da moda estrangeira.

Podemos perceber, nesse excerto, marcas que revelam o tempo e o espaço da enunciação, conceitos de Benveniste. No enunciado “o que hoje se chama *top model*”, o hoje remete ao tempo da enunciação, que estabelece uma oposição com o tempo do acontecimento relatado. Assim, percebemos a marca do posicionamento temporal do sujeito da enunciação. Em “Meu Deus, o que eu estou fazendo aqui?”, o enunciado que retoma um pensamento da enunciadora-artista referente ao espaço em que ela se encontrava no tempo anterior ao tempo do relato.

47 Exemplo 4 – Elke: *“Clo” Clodovil costurou para mim. Mas eu já usava o diferente. Eu já usava assim e ele fazia roupas para mim porque eu era diferente. Ditei a moda. Eu sempre fui diferente, desde que nasci. Eu tinha uns 20 anos de idade quando morei na Alemanha e trabalhei como tradutora-intérprete – só tinha duas mudas de roupa. Todos os dias o pessoal que trabalhava nos setores próximos vinha ver como eu estava. Usava as mesmas roupas de jeitos diferentes. Botava uma coisa com a outra.*

Figura 9 – Elke e o estilista Clodovil Hernandez



Fonte: Acervo pessoal.

Nesse excerto, é possível observar como a enunciadora-artista projeta *ethé* de uma pessoa criativa e inovadora. Em primeiro lugar, chamamos atenção para a projeção de um *ethos* dito a serviço da contrução de uma imagem de uma artista inovadora, eclética, quando a enunciadora afirma “Eu sempre fui diferente, desde que nasci”. Em segundo lugar, quando a enunciadora afirma “eu ditei a moda”, pode-se perceber a projeção de *ethos* de uma artista criativa, sendo esse último apontado, indiretamente, como uma das causas de ter conseguido despontar no mundo da moda.

Preferida na década de 1970 por todos os estilistas por seu modo único de ser e vestir, Elke era uma pessoa que a forte caracterização protegia e revelava (metáfora da roupa como esconderijo, mas paradoxalmente revelação). Ela apresentava-se como uma pessoa misteriosa, sempre afirmava que era o que vestia. Por isso, ela despertava esse sentimento de alegria e irreverência provocando questionamentos sobre a masculinidade e consequentemente sobre o espaço das mulheres na sociedade. Não podemos deixar de pontuar aqui a ideia dos imaginários sociodiscursivos que são resultados da mecânica de representação social, em que os saberes de crença que não podem ser comprovados por serem de natureza subjetiva e afetiva. Os universos de discurso são, ainda, axiologizados conforme diferentes domínios de valor, a fim de compor o conteúdo do imaginário, pondo em cena julgamentos específicos, como o ético, o estético, o hedônico ou o epistêmico, por exemplo. Sendo assim, muitos fãs da Elke, ou apenas telespectadores, ligavam a televisão para ver seu visual transformador, movidos pelo domínio ético, sem julgamentos de ordem ética.

48 Exemplo 5 – *Quando rasguei a minha primeira roupa, foi logo que mudei para o Rio, em 1969. Já usava bota e tinha muita roupa preta. Então, vesti uma, e comecei a puxar, mas ela não rasgava porque era de malha – o jeito foi cortar bem curto. Coloquei uma meia roxa, desgrenhei o cabelo, botei batom e fui para a rua. Claro, levei porrada. Tenho marca até hoje. Eram seis rapazes, em Ipanema, e me deram muita porrada. E pelo modo de me vestir, já levei também cuspidinha. Não lembro o que vestia. Mas nunca arrego...*

O desejo de expressar por meio da moda sua singularidade e seus gostos pessoais fez a artista se destacar no meio de padrões estéticos convencionais. No entanto, por esse depoimento, percebemos que o diferente sempre incomoda; são evidenciados imaginários sociodiscursivos que remetem à intolerância ao diferente, preconceitos e violência (“Eram seis rapazes, em Ipanema, e me deram muita porrada. E pelo modo de me vestir, já levei também cuspidinha”). O que poderia ser para ela um motivo de tristeza, desânimo, a fez seguir em frente “Mas nunca arrego...” – trecho que revela, novamente, o ethos de pessoa corajosa.

49 Exemplo 6 – Ton: *Qual é sua relação com a moda atual? Você cria, manda fazer ou experimenta criações da nova geração?*

Elke: *Sou muito amiga de estilistas. A moda acordou para um fato. Uma vez me disseram uma frase muito boa, que a “moda não é simplesmente modelo indo e vindo na passarela é muito mais que isso”. O Brasil está indo brilhantemente e encontrou o seu caminho. Os desfiles são magníficos, são grandes shows e está muito interessante a procura da brasilidade. Não gosto de quem busca raízes, porque fomos feitos para voar, quem tem raiz é árvore. Sobre as criações, a maior parte é feita em casa, pela Agazil. Eu monto coisas com a minha mão. Meu dedo é todo furado de tanto bordar e costurar. Walério Araújo também faz coisas ótimas. Breno Neves (São João del-Rei) faz coisas monumentais. Conheci quando ele desenhava para Guilherme Guimarães, em meados de 1970. Beto Kelner, da Gatos de Rua, tem feito cabeças bem interessantes. Colares e adereços, eu monto. Às vezes, eu compro alguns e desmancho, faço outros maiores. Gosto de pegar peças antigas e remeter ao futuro. Comprei algumas coisas em Marrocos, também na Grécia e no Japão. Costas Athanassotous está com um projeto bacana, vai montar algo pra gente. Eu raramente vou a shopping centers em viagens, gosto de coisas culturais dos países e de misturar tudo. Às vezes, estou com várias coisas misturadas do Brasil, da Rússia, do Japão. Gosto muito de toda essa mistura, e o Brasil é isso. Ah, e as botas do Fernando Pires? Ele é maravilhoso, quanto mais velha fico, mais eu gosto de botas, as acima do joelho, tenho até uma que chega na “periquita” (mais gargalhadas).*

Nesse exerto, salientamos, novamente, a presença de elementos recorrentes quanto aos posicionamentos da artista sobre a moda: a projeção de *ethé* que concorrem para a afirmação da imagem de uma pessoa criativa (“Eu monto coisas com a minha mão. Meu dedo é todo furado de tanto bordar e costurar.”), defensora da multiculturalidade (“Às vezes, estou com várias coisas misturadas do Brasil, da Rússia, do Japão. Gosto muito de toda essa mistura, e o Brasil é isso.”) e da cultura brasileira (“O Brasil está indo brilhantemente e

encontrou o seu caminho. Os desfiles são magníficos, são grandes *shows* e está muito interessante a procura da brasilidade”).

A essa análise ressaltamos como essa fala demonstra o profundo conhecimento da enunciativa-artista sobre a moda, ao fazer referência a diferentes estilistas e suas criações. O corpo constrói significados, manifestações textuais que se deixam apreender e significar pelos efeitos de sentido que produzem, assim criando processos de identidade. E também quando o elemento da indumentária se sobrepõe e entra necessariamente em conjunção com os demais códigos de linguagem que são pertinentes ao corpo e potencializa, ao revestir, sua aparência.

Os diversos elementos analisados até aqui nos autorizam a dizer que Elke foi precursora de um estilo inovador e diferente na sociedade e contribuiu para o movimento da contracultura. Por isso, devemos acrescentar a contribuição, a partir dos anos 1970, das culturas e das contraculturas dos jovens, que propuseram modelos de vestimenta novos, originários das ruas.

A moda torna-se sistema, ultrapassando o limite do ateliê de costura, do departamento de *design* de moda, do laboratório de modelística, e se desdobra num labirinto de profissões, lugares e percursos que chegam até o consumidor final, o qual, desorientado e achando que é dono absoluto de suas escolhas, não sabe que aquilo que veste foi escolhido por outro, há muito tempo.

7.3 POSICIONAMENTOS SOBRE A MÍDIA: MEIOS DE COMUNICAÇÃO E CULTURA BRASILEIRAS

Como vimos no Capítulo 3, Elke desempenhou papel importante nos meios de comunicação e da cultura. Debater o impacto ocasionado por esse percurso da artista na mídia implica observar mudanças que a sociedade sofreu em contato com o quadro de invenções e desenvolvimento tecnológico-informacional em suas variantes. São percursos emergentes, organizados mediante a (re)dimensão de um sistema flexível, da linguagem, cada vez mais hipermidiática.

Sendo assim, aqui procuramos demonstrar que a mídia e cultura brasileiras constroem sentidos e que são relevantes as condições de sua produção. Por meio dos excertos selecionados que vêm sendo expostos aqui, em uma das conversas com Elke, em que falávamos sobre cultura brasileira, ela relatou um encontro com Carlos Drummond de Andrade.

50 Exemplo 1 – Elke e Drummond: *Aí, eu falei, meu Deus, Carlos Drummond de Andrade. Intimida, né? Monstro sagrado. Eu vou falar com ele? Não vou, não vou. Mas ele veio falar comigo. Aí, ele falou assim, porque o Carlos Drummond de Andrade era muito ligado em tudo que acontecia, né? Era ligado em moda, em música, em tudo ele era ligado. E ele me conhecia, né? Tanto que depois ele me deu o maior troféu que eu já recebi na vida. Aí, ele virou pra mim: 'Elke, eu não entendo uma coisa só. Nós, mineiros, somos muito fechados, muito taciturnos. Nós somos, principalmente nós, Itabiranos, somos tristes, taciturnos. Agora você é desse jeito, eu não consigo entender você ser de Itabira. Naquela época, a gente não falava em DNA, né? É genética, você sabe, eu nasci na Rússia. Ah, agora eu tô entendendo Elke, não precisa explicar nada. Porque o russo é assim, né? Ahahahahahah exagerado. Aí, ele falou assim pra mim, olha, Elke, você sabe que eu sou muito triste. Não sei! Mas eu não vejo você como uma pessoa triste. Eu sou sim! Só que quando estou bem triste eu ligo a televisão para te ver e aí eu fico tão alegre. Aí, eu quase caí de bunda. Vou falar um poema do Drummond, que eu faço no meu espetáculo, tá? Esse poema é um absurdo, foi escrito em 1938, chama-se Elegia:*

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.
À noite, se neblina, abrem guardas chuvas de bronze
ou se recolhem... (“ai, deu branco, acho que já estou bêbeada”)
aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan (MARAVILHA, 2015).

Interessante pontuar a surpresa expressa pela enunciativa ao conhecer o escritor Carlos Drummond de Andrade e perceber que ele a conhecia. A simplicidade de Elke na sua relação com as pessoas contrasta com a excentricidade presente em tudo de que ela gostava e em tudo que ela fazia. Conhecer e gostar de Drummond mostra esse lado de Elke, amante das artes, reforçando o *ethos* de uma pessoa culta.

Outro aspecto evidenciado nesse trecho é quando a enunciativa-artista mobiliza o imaginário sociodiscursivo que afirma a representação do mineiro como, “muito fechados, muito taciturnos” e do itabirano como “tristes”. Esses imaginários não podem ser utilizados

para descrever Elke, e Drummond destaca esse contraste, não acreditando que ela seja de Itabira (“eu não consigo entender você ser de Itabira”). Ao se declarar russa, a cujo povo e cuja cultura são atribuídos imaginários diferentes, Elke o faz entender o aparente contraste.

A enunciadora-artista, por meio do discurso direto, cita um poema de Drummond que ela costumava apresentar em seus *shows*. Parece-nos que tal poema marcou a artista. Uma breve análise desse texto permite-nos observar algumas semelhanças entre os posicionamentos críticos de Elke e aqueles encenados por Drummond.

O poema, publicado no livro *Sentimento do mundo*, encena um enunciador que evoca um tom triste e melancólico que aborda a existência do homem e sua relação com forças opressoras que passaram a dominar o mundo do trabalho (“Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição”). Indiretamente, ao recitar esse poema, podemos perceber a adesão de Elke a um posicionamento crítico aos valores difundidos pela industrialização e às diferenças sociais. Podemos ser mais técnicos nessa análise e perceber que o enunciado anterior estabelece relações dialógicas com tantos outros. O dialogismo se dá pela interação entre interlocutores diretos (Elke e Drummond) e pela relação entre vozes encenada na e pela narrativa.

O exemplo 2, embora aluda ao eixo posicionamentos da artista em relação a questões de raça, é possível observar outros no que tange a aspectos culturais brasileiros:

51 Exemplo 2 – Elke: *Chegamos ao Brasil no Rio de Janeiro, fomos levados para a Ilha das Flores, onde os imigrantes ficavam de quarentena e só saíam dali com emprego. Meu pai foi procurado por um pessoal do Sul, de colônia estrangeira. Ele disse: “Olha, não leva a mal, mas eu vim para o Brasil. Quero virar brasileiro. Não quero ficar como vocês, com um pé lá outro cá.” Um homem sábio meu pai. Um tipo inesquecível. Daí, veio um senhor de Itabira, Minas Gerais, dono de uma fazenda um pouco abandonada, dizendo que o único problema de lá é que só tinha negro. Meu pai respondeu: “Problema nenhum, viraremos negros”. Então fomos...*

Observa-se, nesse excerto, que o posicionamento antirracista que Elke viria a ter, parece ter sido construído desde a mais tenra infância, sob influência da figura paterna. A enunciadora-artista relata o episódio de chegada ao Brasil, quando seu pai preferiu ficar entre os brasileiros que fazer parte de colônias estrangeiras (“Olha, não leva a mal, mas eu vim para o Brasil. Quero virar brasileiro. Não quero ficar como vocês, com um pé lá outro cá”). A enunciadora encena voz paterna por meio do discurso direto, para evidenciar a importância que o pai teve em sua formação. A admiração pelo pai (“Um homem sábio meu pai. Um tipo inesquecível”) a faz compartilhar de sua visão de mundo, em que só não há problema em se

conviver com o diferente, mas, sobretudo, almeja-se à integração cultural (“Problema nenhum, viraremos negros”).

Em sua infância, ela teve a oportunidade de conhecer culturas, guerras, países, abrindo-se para ela um contato com o outro. Dessa forma, em torno de um interesse comum, por carregar essa bagagem cultural, falar nove idiomas e ter outras características que já foram citadas nesta dissertação, a voz de Elke Maravilha passou a ser mais ouvida por meio do seu *ethos* efetivo na mídia e cultura brasileiras.

No exemplo 3, é importante observar que a enunciativa-artista é contratada por um dos veículos de comunicação mais importantes na época, o *Sistema Globo de Televisão*. Na “superindústria do imaginário”, a *Globo* é efetivamente a síntese da televisão brasileira na década de 70, e Elke faz parte dessa história.

52 Exemplo 3: *Todos me vêm como símbolo de transgressão na década de 70. Porque nunca fiz o jogo dos outros. O que as pessoas achavam bom eu não dava valor. Claro que não estou fora do sistema. Mas nunca dei valor, por exemplo, a ser contratada da TV Globo.*

Observamos que a enunciativa-artista introduz pontos de vista de outrem que constroem imaginários sociodiscursivos sobre sua figura por meio do uso dos verbos “ver” e “achar” e, na sequência, exprime seu posicionamento em relação a tais imaginários, a fim de projetar imagens de si relacionadas às de uma pessoa autêntica, independente e que não se importa com a opinião alheia.

Constatamos a categorização de um *ethos* dito nesse excerto, em que Elke se assume transgressora (“Todos me vêm como símbolo de transgressão na década de 70”). Essa característica lhe é, em suas palavras, atribuída por todos. Esse “todos” deixa subentendido a compreensão que Elke tem de sua “fama”, reforçada pelo termo “símbolo”, que amplia mais o que ela representa, ou que ela acredita representar. Elke afirma não estar “fora do sistema”, esse sistema a que ela se refere é a mídia e tudo o que ela proporciona às celebridades. No entanto, ela destaca não dar importância à possibilidade de trabalhar na *Globo*, revelando, por um lado, a unanimidade dada a esse conglomerado de mídia e comunicação naquela época/ por outro, sua insubordinação aos padrões representados pela importância dada pelos artistas, em geral, ao *Sistema Globo*.

No exemplo 4, podemos contextualizar o período em que Elke participou dos programas de auditórios na década de 70. O gênero popularesco, contraditoriamente, à medida

que se despoja de concepções sobre o bom gosto, como faz o Chacrinha, consegue veicular uma imagem sem retoques na nossa realidade.

53 Exemplo 4 – *Chacrinha foi uma escola pra mim, em todos os sentidos. Ele era um gênio no palco, ele era um gênio fora do palco. A melhor pessoa do mundo. Era um bruxo muito forte. E era uma coisa muito brasileira, né. E aí, eu percebi logo em seguida que eu era completamente chacriniana. O que era o chacrinha? O Chacrinha era brasileiro mesmo. Ele colocava tudo que o Brasil tinha, ali naquele programa dele. Botava brega, botava punk, rock, botava de repente botava preto, branco, desdentado, maluco.*

Ton: *Era um período tropicalismo também né Elke?*

Elke: *É! Ele nem pensava nisso. Ele não era “ista” de nada. Graças a Deus. Mas, ele era isto, né. E botava e não tinha conceitos e nem preconceito musicais. Tanto que eu fico um pouco irritada quando vão homenageá-lo só chamam o lado brega. Ele era brega também! Mas ele era, né. Tudo, tudo, tudo, tudo. Então, era uma coisa muito, muito brasileira. Temos mais brasileiros, né. Tivemos o Ari Barroso que infelizmente eu não conheci. Aliás um dia eu perguntei para o Painho. Painho, você fala na televisão nada se cria, tudo se copia. Você copiou de alguém? Você copiou de alguém? – Ah, eu me baseei muito em Ari Barroso. Ah, que bom!*

Nesse excerto, notamos, como já foi dito ao longo do texto, a importância que o apresentador Chacrinha, a quem Elke chamava carinhosamente de “Painho”, teve na sua vida profissional e pessoal. Observamos aqui a junção de cultura e mídia, uma vez que Chacrinha representava em seu programa toda a cultura brasileira como defende a enunciativa (“Botava brega, botava *punk*, *rock*, botava de repente preto, branco, desdentado, maluco”), sem “conceitos ou preconceitos”. A enunciativa-artista afirma que se identificava com o “Painho” (“E aí percebi logo em seguida que eu era completamente chacriniana”) e, como ele, ela projetava pela mídia sua imagem de transgressora irreverente e anárquica. Ao contrário do que, midiaticamente, para muitos, Elke representava, reduzida a seu papel caricato de jurada do Chacrinha, Elke foi um dos grandes ícones de uma fase áurea da TV brasileira.

Para finalizar o capítulo, fazemos algumas reflexões gerais, buscando possíveis conclusões sobre a análise, a partir das categorias que usamos para formular possíveis interpretativos acerca dos múltiplos sentidos construídos nas narrativas de se de Elke:

a) Heterogeneidade discursiva: Elke recorre às referências de determinadas falas de outrem, pessoas que representam, na maioria das vezes, princípios e valores dos quais compartilha. Exemplo vemos ao citar sempre os conselhos e diálogos que teve ao longo da vida com o seu pai, que parece ter contribuído para a formação de posicionamentos político-ideológicos fortes expressos pela atriz ao longo de sua trajetória de vida sobre as questões levantadas aqui (relações de gênero e raça,

subalternidade, poder da imprensa). E essa clareza não foi construída com base em conceitos, mas com base naquilo que ela aprendeu dele. Por exemplo, embora não se associe (pelo menos não explicitamente) ao conceito de feminista, ela se mostra extremamente antimachista.

54 Exemplo – *Sou filha da guerra. Acredito na paz, mas nós não estamos prontos para ela. A gente não pode ter paz por enquanto. Não aguento as pessoas que ficam pedindo paz, paz, paz. Quando um nobre, como minha mãe, casaria com um russo fodido? Só na guerra mesmo. Na guerra, ninguém é nada, ninguém é rico, nem nobre, nem porra nenhuma. A guerra nos nivela. No Brasil, o fato é que nós só excluimos, excluimos, excluimos pessoas... E não preciso ser socióloga para saber o elementar: se tenho um brinquedo e não divido com meu irmãozinho, um dia ele vai pegar o brinquedo na porrada. E é isso que nós fizemos. Nós somos bonzinhos [diz em tom irônico], mas deixamos nossos irmãos na fila do SUS.*

b) Imaginários sociodiscursivos recorrentes: o fio condutor dos relatos da artista-enunciadora são seus sentimentos, seus valores e opiniões, muitas vezes divergentes do senso comum. Sendo assim, observamos recorrentemente em seu discurso o questionamento a preconceitos, sejam de etnia, de raça, de gênero. A artista-enunciadora remete-nos a situações em que pôde testemunhar falas e comportamentos racistas, machistas, sexistas e relata como manteve sempre uma atitude de enfrentamento, muitas vezes por meio do humor e da irreverência, como no caso por exemplo, em que diante das dúvidas de telespectadores sobre seu gênero, ela dizia : “A maioria acha que sou travesti, e, às vezes, vem perguntar. Digo: sou e tenho um pau desse tamanho, quer ver?”. Outras vezes, podemos perceber como ela apresenta, em suas falas, diferentes imaginários socio-discursivos relacionados ao feminino e ao masculino, e como sempre manteve uma postura de recusar ter de se identificar com um ou outro gênero. A artista-enunciadora revela também uma postura crítica em relação a imaginários que definem o senso estético padronizado pela moda. O que deve ou não ser usado como indumentária, ditado pela moda e difundido pela mídia, é refutado pelos seus looks cuja composição é eclética e diferente, e por que não dizer “fora da moda”, pelo menos da moda que vigeu em sua época. Podemos afirmar que a atitude discursiva da artista-enunciadora é recorrentemente de questionamento de crenças e valores socialmente compartilhados que reforcem ou estimulem os preconceitos, a intolerância à diversidade e a padronização de comportamentos e ideias.

c) Projeções etóticas: é efetivamente por meio do olhar que se cria a imagem de si; imagem especular, criada a partir do ato de olhar a si próprio no espelho, de olhar para o outro, do olhar do outro. Toda imagem é por si mesma enganosa, fugaz, fugidia, ilusória. Além disso, tanto nossa visão de nós mesmos – nossa imagem –, como nossa visão do mundo refletem nosso ponto de vista, nosso estar no mundo. Convém lembrar também aqui que, na constituição das narrativas de si de Elke Maravilha, foi de suma importância o papel das identificações como, por exemplo, quando ela cita: 55 “Meu conceito de beleza sempre foi diferente. Acho que tenho uma coisa socrática, algo como ética + estética. Quando eu era jovem, tinha uma beleza e, agora, aos 70 anos, outra. Ficar velho é ficar feio? Eu não acredito nisso!”. “Eu já usava a estética *punk* antes do *punk* gostar dessa própria estética”. Isto reforça seu caráter, sua presença marcante. Elke Maravilha foi o reflexo de um caleidoscópio de estilos e referências montado pelas diferentes culturas com as quais conviveu. Talvez sua multiétnicidade seja um dos seus atributos mais evidentes, algo que se reflete visualmente em sua excêntrica maneira de vestir e agir, como já analisados neste capítulo.

Ao final da análise das três categorias – construção identitária, mídia e moda –, observamos que, em todos os posicionamentos, Elke se mostra transgressora, defensora dos marginalizados e questionadora dos padrões conservadores. O imaginário sociodiscursivo influencia a formação de um *ethos* pré-discursivo, e é confirmado no *ethos* discursivo a partir das marcas linguísticas apresentadas nos excertos. Observa-se que os excertos fazem referência em algumas partes a um *ethos* coletivo, representado por uma cultura comum a todos, que fortalece os laços entre a interlocutora e seu discurso. Assim, a diversidade cultural brasileira não é representada pela marginalização social, mas pela inclusão social, construindo-se um *ethos* efetivo com marcas de subjetividade nas análises feitas. Assim, nosso propósito em toda análise foi definirmos os vários percursos linguísticos que puderam sinalizar o processo de projeção de imagens e narrativas da artista Elke Maravilha. Como percebemos ao longo dessas análises, Elke se apropriava de tudo relacionado à cultura e gostava do que era diferente, e isso tudo era influência para ela. Tudo tinha um significado. E ela os interligava por meio do misticismo. A mãe natureza lhe guiava desde pequena sobre as perguntas e respostas sobre a vida, aprendizado que viria de seu pai. Era comum o uso de

analogias com animais quando questionada sobre algum comportamento seu ou do ser humano. O reflexo de uma enunciativa-artista com muitos estilos e referências conquistadas pelas diferentes culturas com as quais conviveu. Talvez sua multietnicidade seja um dos seus atributos mais evidentes, algo que se reflete visualmente em sua excêntrica maneira de vestir e agir. Aliás, o que ela não fez antes de ser moda?

8 PARA ALÉM DAS PERUCAS, SALTOS E BATONS: ELKE MARAVILHA UM LEGADO DE TRANSGRESSÃO

55 *Para que levar a vida tão a sério? Você não vai sair vivo dela mesmo.* (MARAVILHA, 2015).

O objetivo principal desta pesquisa foi estudar aspectos acerca da construção identitária, da mídia e da moda, buscando analisar os posicionamentos político-ideológicos da atriz Elke Maravilha, os interdiscursos e imaginários que concorrem para a defesa de tais posicionamentos e para a projeção de *ethos*.

Buscamos ainda analisar suas influências no universo profissional e seu senso estético por meio da moda. Para isso, levamos em consideração o conhecimento teórico, com os autores estudados e mencionados nesta pesquisa, e a análise das suas narrativas de si de Elke, que nos mostraram que a artista tinha uma natureza transgressora, revelava ser um ser humano contrário a toda fixação.

As marcas linguísticas presentes na produção textual das narrativas apontaram para sua representação social, traçando um perfil sobre as escolhas discursivas da artista. Dessa forma, a enunciativa constrói narrativas de si, facetas de sua personalidade, ao mesmo tempo em que busca persuadir e fazer com que os coenunciadores partilhem de suas crenças, aceitem seus posicionamentos, seu modo de ser e de agir no mundo.

Como podemos perceber nos últimos capítulos, esperamos ter alcançado nossos objetivos com êxito. As análises mostraram que Elke Maravilha, artista, projetava, sim, uma imagem que queria, tanto para a mídia, quanto em situações informais, como as que deram origem aos excertos analisados nesta dissertação. Com isso, ressaltamos que toda a pesquisa bibliográfica realizada serviu como bom suprimento de informações para os objetivos esperados. Salientamos ainda a importância dos imaginários sociodiscursivos inferidos ao longo desta dissertação e que nos ajudaram a responder às questões iniciais propostas como a pergunta e problemática do tema analisado.

Foi de extrema importância entender outros aspectos relevantes, como os interdiscursos e as projeções etóticas, para a análise das narrativas e dos excertos selecionados, bem como o poder da entrevista com interação a distância ou presencial com a artista, para suscitar narrativas de si na contemporaneidade e nas Ciências Humanas.

As análises que propusemos revelam que, nas narrativas de vida de Elke, emergiu uma enunciativa-artista que sinaliza necessidade de liberdade de ser e dizer o que queria e o que pensava. A mídia, a moda e o discurso de Elke sempre lhe foram necessários. Por meio deles, Elke já construía um padrão de personagem apresentada por ela mesma: na fala, nas indumentárias, na coporalidade. Com isso, tornou-se a Elke Maravilha de muita personalidade e identidade, que decidiu que seria o que queria ser, e sustentou isso muito bem até o final da vida. Vanguardista da moda em relação às questões de gênero, com seus posicionamentos num tempo passado que é recuperado pela narrativa de si, (re)construção identitária, tudo funcionando como uma maneira sutil, um pretexto para mostrar o presente e as nuances da interioridade. A Elke é uma síntese de tudo que nos faz Brasil.

Observamos a noção de múltiplas identidades que a enunciativa-artista apresenta na sua narrativa de si. O jogo entre aparência e realidade oferece algumas pistas a mais para trabalhar com essa questão. A relação entre ser e aparentar ser lança de volta para a questão da enunciativa-artista com a sua vida, as aproximações entre quem se é e quem se pensa que é. Em outras palavras, os problemas existentes entre identidade e representação (construção identitária).

Com a base de dados que compilamos da artista para análise dos excertos em cadernos e transcritos para o computador, tivemos a intenção de mostrar Elke narrando suas memórias de forma livre e despropositada, o que nos garantiu uma rememoração de forma mais autêntica. Por isso, a entrevista narrativa foi importante tanto para Elke, quanto para mim e para quem vai ler esta dissertação. A partir das experiências de vida e das conjunturas pessoais e profissionais da artista, conseguimos entender como se constituiu a identidade de Elke Maravilha e como a rememoração é importante ao retomar o cerne dessa escolha, o que se reflete nas atuações dos eixos (construção identitária, moda e mídia) analisados em sua trajetória.

A diferença de Elke é percebida por meio de uma linguagem considerada transgressora, cômica e exagerada para os padrões coercitivos da época em que vivia. O leitor pode perceber a cada linha um abuso retórico proposital, que, sendo duplamente irônico, vai chamando atenção para a extravagante maneira de ser da artista e da linguagem e discurso,

ambos produzidos pela acumulação de signos ideológicos que apontam para o mundo da fragilidade das aparências.

Com um pouco mais de ousadia, mas sem perder de vista o caráter etótico da artista, podemos até afirmar que Elke Maravilha, vai construindo a narrativa de si e tudo que ela representa, e consegue recuperar alguns aspectos significativos de um determinado momento da sua história: o espetáculo da acumulação e valorização da aparência e como ela mesma dizia 56 “É óbvio que gosto de chamar a atenção”. Transgressora, irreverente e anárquica, Elke Maravilha foi um dos grandes ícones de uma fase áurea da TV brasileira. Elke (de)marcou seu tempo histórico não somente como artista, sobretudo, pela personalidade e identidade que ultrapassaram padrões e regras e ditaram seus olhares e maneiras de se ver o mundo, as belezas desse solo e como ela as externou com seus atos estéticos e políticos de ser e se vestir.

Elke nos permitiu entrever um pouco de personagens e mitos que marcaram sua época: tinha o humor e a comunicação do Chacrinha, a magia dos pajés e xamãs, o feitiço das bruxas, a alegria das crianças felizes, a pureza dos anjos, a irreverência de Macunaíma, a força e determinação das Amazonas e as alegorias do carnaval do Rio, tudo isso presente no imaginário sociodiscursivo projetado por ela e no seu *ethos* de pessoa criativa e comunicativa. Mas nela, esta pluralidade e contradições coabitavam com harmonia, poesia e alegria. É toda essa pluralidade que a fez singular. Elke foi a fada madrinha de todos os que ainda vivem no futuro, pois, como ela mesmo dizia, neste trecho sinalizando marcas de heterogeneidade mostrada não marcada, ironiza a saudade que pressupõe uma referência ao passado, mas jogando o pensamento para o futuro: 57 “Sinto saudades apenas do futuro, do passado tenho ótimas recordações”. Ela ainda nos faz sonhar e nos autoriza a assumir nossas infinitas possibilidades de ser, sem exclusão do diferente.

Citando a letra do samba-enredo *Elke Maravilha russa que fada vira, a mineira de Itabira* (Saulo Saúde, Marcos Nienke, Carlos Henrique, Edinel, Zezé do Pandeiro, Juarez e Castinho), com o qual a escola de samba Mocidade Alegre venceu, em 2011, o Carnaval de Juiz de Fora (MG), Elke Maravilha parecia se sentir em casa, em Minas Gerais, sem medo de ser feliz, como sinaliza esta dissertação que acaba em samba-enredo.

Oi, crianças! Elke Maravilha quem diz...
Em Minas me sinto em casa, sem medo de ser feliz!
A estrela que veio de além mar é encanto, simpatia e sedução. É a luz que veio me guiar, fonte de minha inspiração. Deixe que o som da bateria, possa te contagiar...
Beleza de rara grandeza, por Itabira se fez apaixonar .

Feliz Lembrança painho, que sorte a minha reviver os áureos tempos do cassino do Chacrinha.

No teatro, televisão e cinema, encanta o Brasil com seu jeito irreverente de ser. Maravilhosa! Conquistando multidões, alegrando corações, exemplar na arte de CONVIVER.

Sagrada, profana genial! Russa que fada vira, a mineira de Itabira: Enlevo do meu carnaval. (ELKE, Cd. Faixa 14, Feliz lembrança).

Figura 10 – Elke desfilando em escola de samba com a letra do samba enredo que a homenageou



Fonte: Acervo pessoal.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Memória. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022. p. 26.
- AMOSSY, Ruth. *A espécie humana, de Robert Antelme ou as modalidades argumentativas do discurso testemunhal*. In: MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William; MENDES, Emília (orgs.). *As emoções no discurso*. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 252-271
- AMOSSY, Ruth. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírío Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.
- AMOSSY, Ruth. (org.). *A argumentação no discurso*. Trad. Eduardo Lopes Pires *et al.* São Paulo: Contexto, 2018.
- AMOSSY, Ruth. *Ethos prealable et ethos discursif: ethos et positionnement dans Le champ*. Curso: L'argumentation dans le discours: l'éthos, Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007a. 3f. Mimeografado.
- AMOSSY, Ruth. *Ethos et linguistique de l'énonciation*. Curso: L'argumentation dans le discours: l'éthos, Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007b. 4f. Mimeografado.
- ARFUCH, Leonor. **La entrevista**. Una invención dialógica. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 16. ed. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARNARD, Malcolm. *Moda e comunicação*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BAUER, Caroline Silveira. *Como será o passado?: História, Historiadores e a Comissão Nacional da Verdade*. Jundiaí: Paco, 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral II*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1989.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1991.
- BEVINGTON, David. Apresentar um espelho a natureza. As ideias de Shakespeare sobre escrita e atuação. In: BEVINGTON, David. *As ideias de Shakespeare, mais coisas entre céu e*

a terra. Trad. Rafael Antônio Blanco. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3a9NvAh>. Acesso em: 02 jul. 2022.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do “sexo”. Trad. Verônica Daminelli; Daniel Yago Françoli. São Paulo: Crocodilo edições, 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHARAUDEAU, Patrick. Rôles sociaux et rôles langagiers. *Actes du Colloque sur l'interaction*, Aix-en-Provence, set.1991.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de (orgs.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras (FALE) da UFMG, 2004. p. 13.

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

CHARAUDEAU, Patrick. Sujeito do discurso. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006b. p. 458.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Trad. Fabiana Komesu; Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006; 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários ainda melhor. Trad. André Luiz Silva; Rafael Magalhães Angrisano. *Entre palavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

CHARAUDEAU, Patrick; MARI, Hugo; PIRES, Suely (org.). *Fundamentos e dimensões da análise de discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MARCONDES FILHO, Ciro. Contrato comunicacional. In: MARCONDES FILHO, Ciro. *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2014. p. 89.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DRAQ QUEEN. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. p. 712.

FILHO, João; LEAL, Tatiane; ROCHA, Everaldo. Torches of freedom: mulheres, cigarros e consumo. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 38, p. 48-72, dez. 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva;

Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

MACHADO, Ida Lúcia. *Reflexões sobre uma corrente de análise do discurso e sua aplicação em narrativas de vida*. Coimbra: Grácio Editor, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas: Unicamp & Pontes, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008; 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (org.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. POSSENTI, Sírio et al. (org.). Trad. Adail Sobral. São Paulo: Parábola Editorial, 2020a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Variações sobre o ethos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2020b.

MARAVILHA, Elke. *Entrevista concedida a Éverton Garcia*. Rio de Janeiro, 2015.

MARAVILHA, Elke. Feliz lembrança (faixa 14). Belo Horizonte: Ton Garcia Music (ed.), 2022. 1 CD, produção independente.

MEIRELES, Cecília. Reinvenção. In: MEIRELES, Cecília. *Vaga música*. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2013. p.122.

MONTEIRO, Denilson. *Chacrinha: a biografia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

MONTEIRO, Simone; RIBEIRO, Ana Paula; SANTOS, Adriana. Acervo de materiais educativos sobre hanseníase: um dispositivo de memória e das práticas comunicativas. *Revista Interface: Comunicação, Saúde, Educação*, v. 14, n. 32, mar. 2010.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

PLANTIN, Christian. Doxa. In: CHARAUDEAU, P. ; MAINGUENEAU, D. Orgs. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 176.

PRECONCEITO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. p. 1539.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem na televisão do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2010.

SOLIVA, Tiago. Clodovis, Bornays e Deners: uma análise da “cruzada moral” contra o maneirismo e a coquetese no Brasil televisão da ditadura. *Revista Artemis*, v. 23, n. 1, p. 13-26, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3IldiBZ>. Acesso em: 03 jun. 2021.

UNDERGROUND. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. p. 1905.

VEIGA, Ana Maria. Uma história de cinema e censura durante a ditadura brasileira. Entrevista com Tereza Trautman. *Revista Estudos Feministas*, v. 23, n. 3, p. 839-860, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3IhlgfC>. Acesso em: 03 jun. 2021.

WOLFE, Gregory. *A beleza salvará o mundo: recuperando o humano em uma era ideológica*. Trad. Marcelo Gonzaga de Oliveira. Campinas: Vide Editorail, 2015.

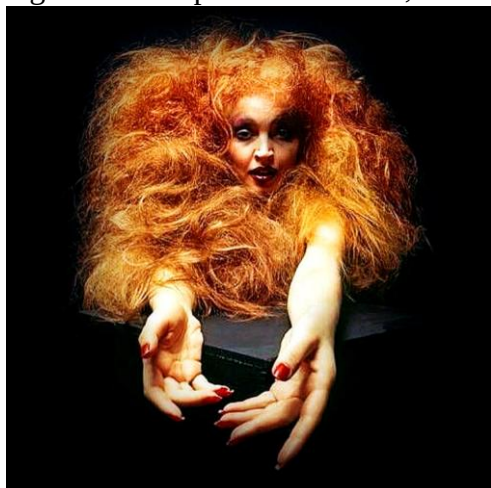
APÊNDICE A – Reportagem sobre o CD *ELKE*³⁵

Lançado no dia 22/02/2022, data que Elke comemoraria seu 77º aniversário Elke Maravilha é revivida em disco com registro de show de 2015, feito um ano antes da morte da artista. Na gravação, intérprete canta Bob Dylan em alemão, dá voz a tema russo, dança o pagode de Luiz Gonzaga e pisa no terreiro afro-brasileiro.

22/02/2022

Se Elke Maravilha (22 de fevereiro de 1945 – 16 de agosto de 2016) não tivesse saído de cena aos 71 anos, a artista poderia estar festejando hoje o 77º aniversário. De origem russa, Elke Georgievna Grunnupp nasceu em São Petersburgo e veio aos seis anos para o Brasil, onde foi criada na cidade mineira de Itabira de Mato Dentro (MG).

Figura 11 – Capa do disco *Elke*, de Elke Maravilha



Fonte: Reprodução.

Apresentadora, jurada de programas de calouros, modelo e atriz, Elke também foi cantora, tendo iniciado a carreira fonográfica em 1972, ano que foi convidada para integrar o corpo de jurados do programa de calouros do apresentador Abelardo Barbosa (1917 – 1988), o Chacrinha.

Ao debutar em disco, Elke gravou a ***Marcha da zebra*** (Chico Mendes, Álvaro Castilho e Cláudio Paraíba) para o álbum folião ***Rio, Carnaval e amor 1973***, posto nas lojas no fim de 1972.

³⁵ Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/02/22/elke-maravilha-e-revivida-em-disco-com-registro-de-show-de-2015-feito-um-ano-antes-da-morte-da-artista.ghtml>

Para quem desconhece a faceta musical da artista multimídia, os amigos e produtores do grupo **Falando de Elke** viabilizaram a edição do disco ao vivo **Elke**.

Lançado oficialmente nesta terça-feira, 22 de fevereiro de 2022, dia do último palíndromo da presente década, para celebrar os 77 anos da artista, o álbum **Elke** está disponível nos players digitais e também no formato de CD, em edição do selo Ton Garcia Music. O disco traz o registro ao vivo do segundo dos dois shows feitos pela cantora bissexta, **Elke canta e conta** (2015), captado por Solange Maia em apresentação da artista no Sesc Palladium, em Belo Horizonte (MG).

Neste show comemorativo dos 70 anos de Elke, feito um ano antes da morte da artista, a “intérprete musical” – como ela se caracterizava – dá voz a um repertório heterogêneo e por vezes político, como expõe a letra de **Insônia night club**, música de César Althay, marido da artista.

No disco, Elke segue roteiro que parte do forrozeiro **Pagode russo** (Luiz Gonzaga e João Silva, 1947), segue pelo tema russo **Podmoskovnye vechera** (Vassily Solovev e Mikhail Matusovski, 1952), cruza a porteira ruralista com **Cuitelinho** (tema tradicional em adaptação de Paulo Vanzolini, 1974), revive a saga épica de **Quinto império** (Antônio Nóbrega e Wilson Freire, 1997), entra no terreiro afro-brasileiro com **Mamãe Oxum** – tema entoado em ambiência *cool* – e busca o tom celestial do hino gospel **Amazin grace** (John Newton, 1779) antes de soprar os ventos de Bob Dylan em alemão, língua na qual canta **Die antwort weiss ganz allein der wind**, versão em português (escrita pela própria Elke) da canção folk **Blowin' in the wind** (1963). No fim, Elke reafirma a postura libertária – um dos fatores que a tornou cultuada na comunidade LGBTQIA+ – ao dar voz a **Soy libre!** (Atahualpa Yupanqui, 1968).

Citando a letra do samba-enredo **Elke maravilha russa que fada vira, a mineira de Itabira** (Saulo Saúde, Marcos Nienke, Carlos Henrique, Edinel, Zezé do Pandeiro, Juarez e Castinho), com o qual a escola de samba Mocidade Alegre venceu em 2011 o Carnaval de Juiz de Fora (MG), Elke Maravilha parecia se sentir em casa, em Minas Gerais, sem medo de ser feliz, como sinaliza este disco que acaba em samba-enredo.

APÊNDICE B – Cronologia Elke Maravilha

- 1945: Nasce Elke Giorgievna Grünupp em Leningrado (hoje São Petersburgo) na Rússia em 22 de fevereiro.
- 1949: Elke chega ao Brasil com seus pais e avós.
- 1957: Elke se muda para a cidade de Atibaia, aonde seu pai começa uma plantação de morangos.
- 1962: Elke vence o concurso Glamour Girl, aos 17 anos em Belo Horizonte.
- 1963: Aparece em sua primeira capa, na revista “Manchete”.
- 1964: Elke entra para a faculdade medicina em Porto Alegre, mas desiste ainda no primeiro ano.
- 1965: Chega a Itália a bordo do navio Ruyz e conhece seu futuro marido, o grego Alexandros Evremidis.
- 1966: Elke retorna ao Brasil e vai novamente para a casa de seus pais.
- 1969: Faz sua estreia na passarela em um desfile de Guilherme Guimarães.
- 1970: Começa a desfilar para os maiores nomes da moda, como Clodovil, Zuzu Angel (de quem se tornaria grande amiga) e Dener.
- 1972: É presa no Aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro, após rasgar cartazes com procurados, entre eles Stuart Angel, filho de Zuzu Angel que já havia sido morto pelos militares.
- 1972: Faz sua estreia como jurada no programa de Abelardo Barbosa, o Chacrinha.
- 1972: Estreia o filme “Quando o Carnaval Chegar”, onde Elke interpretou uma turista francesa ao lado de Maria Bethânia, Nara Leão e Chico Buarque.
- 1973: Estreia em telenovelas na TV Tupi em “A Volta de Beto Rockfeller”, continuação do sucesso “Beto Rockfeller” exibida quatro anos antes, estrelada por Luís Gustavo.
- 1975: Estrela o filme “A Força de Xangô”, de Iberê cavalcanti sua primeira parceria com Zezé Motta nas telas.
- 1976: Estrela o filme “Xica da Silva”, de Cacá Diegues, mais uma vez sendo antagonista de Zezé Motta.
- 1978: Estreia o filme “Elke Maravilha Contra o Homem Atômico”, um fracasso de crítica e público.
- 1978: Elke estrela “A Noiva da Cidade”, dirigido por Alex Viany e criado por Humberto Mauro, em seu último trabalho como cineasta.

- 1979: Chacrinha estreia seu programa na Band e leva Elke Maravilha junto para o júri.
- 1980: Estreia “Pixote: A Lei do Mais Fraco”, de Hector Babenco, aonde Elke interpreta a prostituta Débora, que é morta pelo protagonista vivido por Fernando Ramos.
- 1982: Chacrinha retorna à Globo em grande estilo, e junto Elke também retorna ao júri com status de estrela.
- 1984: George Grünupp, pai de Elke falece.
- 1986: Estrela a minissérie “Memórias de Um Gigolô”, como Madame Yara, ao lado de Maitê Proença e Lauro Corona. O trabalho lhe rendeu o título de Madrinha das Prostitutas do Rio de Janeiro.
- 1987: Elke desfila pela Império Serrano ao lado de Chacrinha em um carro alegórico, o apresentador foi o homenageado da escola de samba naquele ano.
- 1988: Chacrinha morre aos 70 anos, vítima de um câncer no pulmão.
- 1988: Elke faz sua volta ao SBT para ser jurada dos programas de Sílvio Santos.
- 1993: Após o fim do “Show de Calouros”, Elke Maravilha ganha seu próprio talk show, “Elke”, que era exibido todas as tardes pelo SBT, que foi cancelado subitamente por Sílvio Santos por conta de um casamento gay celebrado por Elke no ar, além de abordar temas que ainda eram tabus na época como HIV/AIDS, racismo e abandono infantil.
- 1997: Elke perde sua mãe, Liezelotte.
- 1998: Após seis anos sem aparecer na TV, Elke faz uma participação especial como ela mesma na novela “Pecado Capital” da TV Globo.
- 1999: Interpreta a vilã Macedão, no filme “Xuxa: Requebra” ao lado de Xuxa Meneghel.
- 2000: Elke faz uma participação no clipe “Erva Venenosa (Poison Ivy)” de Rita Lee.
- 2004: Participa de três produções em horário nobre na Globo: entrou na casa do “Big Brother Brasil” ao lado de Angélica, Nando Reis e Eri Johnson para participar de uma dinâmica, apareceu em um desfile de moda na novela “Celebridade” e como jurada de um concurso de maquiagem em “Da Cor do Pecado”.
- 2006: Estreia o filme “Zuzu Angel”, sobre a estilista e amiga de Elke. Zuzu foi interpretada por Patrícia Pillar e Elke foi vivida por Luana Piovani, além de fazer uma pequena participação como uma cantora em uma boite.
- 2007: Elke estreia o espetáculo “Elke: Do Sagrado ao Profano”, onde contava histórias de sua vida, além de cantar sucessos que iam de Villa-Lobos, passando por Falcão, e canções russas e alemãs.
- 2015: Estreia o espetáculo “Elke Canta e Conta”, mais um show aonde ela passava por casos

curiosos sobre sua vida e canções que tinham apelo sentimental pra ela.

- 2015: Passa a integrar o elenco do dominical “Fantástico” na Globo, no quadro “O Grande Plano” em que ajudava telespectadores em questões do dia a dia, como timidez, descontrole financeiro, entre outros. Completavam o time, a atriz e humorista Berta Loran e a eterna porta-bandeira da Portela, Vilma Nascimento.

- 2016: Elke faz uma de suas últimas aparições profissionais em uma campanha de maquiagens da “Avon”.

- 2016: Na madrugada de 16 de Agosto, Elke Maravilha perde a luta contra uma úlcera no duodeno, e morre aos 71 anos de idade.