

# “Por que não posso fazer de mim uma obra de arte?”: elaborações emocionais nas performances de Elke Maravilha

Marlon Santa Maria Dias

Doutor, Universidade Comunitária da Região de Chapecó / [marlon.smdias@gmail.com](mailto:marlon.smdias@gmail.com)  
Orcid: 0000-0002-0175-9217 / <http://lattes.cnpq.br/0609735637044237>

Rodrigo Duarte Bueno de Godoi

Mestre, Universidade do Vale do Rio dos Sinos / [rodrigodurt@gmail.com](mailto:rodrigodurt@gmail.com)  
Orcid: 0000-0001-9846-8557 / <http://lattes.cnpq.br/1370259390341368>

Enviado: 31/07/2023/ Aceito: 03/11/2023

## **“Por que não posso fazer de mim uma obra de arte?”: elaborações emocionais nas performances de Elke Maravilha**

### **RESUMO**

Investigou-se neste texto intersecções entre moda, emoções, consumo e performance a partir de materiais midiáticos coletados sobre a vida de Elke Maravilha. Alemã, a artista chegou ao Brasil aos seis anos de idade e teve uma carreira meteórica, das passarelas à televisão. Celebridade constituída na cena midiática, Elke chamava a atenção nas passarelas pelo seu estilo único e pelo modo como se apresentava em desfiles. Na TV, foi jurada de programas de calouros e teve seu próprio programa. Orientados metodologicamente pelos estudos cartográficos, produzimos, a partir de sensibilidades constituintes das cartografias benjaminianas, quatro constelações: 1) eu quero é chamar a atenção; 2) sacerdotisa dionisíaca; 3) colar das maravilhas; 4) Elke no país do artifício. Ao investigar a dimensão estética e performática de Elke, compreendemos que a maneira como roupas e adereços eram usados possibilitavam uma elaboração de si e expressão comunicativa.

**Palavras-chave:** Moda. Emoções. Cartografia.



## **“Why can’t I make myself a work of art?”: emotional elaborations in Elke Maravilha’s performances**

### **ABSTRACT**

*In this text, we investigate intersections between fashion, emotions, consumption, and performance from media materials collected about the life of Elke Maravilha. German, she arrived in Brazil at the age of six and had a meteoric career, from runway fashion shows to television. A celebrity established in the media scene, Elke drew attention on the runways for her unique style and the way she presented herself in fashion shows. On TV, she was a judge on talent shows and had her own talkshow. The article is methodologically oriented by cartographic studies. We produced, from the constituent sensibilities of Walter Benjamin’s cartographies, four constellations: 1) I want to draw attention; 2) Dionysian priestess; 3) necklace of wonders; 4) Elke in the artificial land. By investigating Elke’s aesthetic and performative dimension, we understand that the way clothes and props were used enabled an elaboration of the self and communicative expression.*

**Keywords:** Fashion. Emotions. Cartograph.

## **“¿Por qué no puedo hacerme una obra de arte?”: elaboraciones emocionales en las performances de Elke Maravilha**

### **RESUMEN**

*En este texto, investigamos las intersecciones entre moda, emociones, consumo y performance a partir de materiales mediáticos recopilados sobre la vida de Elke Maravilha. Alemán, llegó a Brasil a los seis años y tuvo una carrera meteórica, desde las pasarelas hasta la televisión. Una celebridad establecida en la escena de los medios, Elke llamó la atención en las pasarelas por su estilo único y la forma en que se presentaba en los desfiles de moda. En la televisión, fue jueza en shows de talentos y tenía su propio talkshow. Orientados metodológicamente por los estudios cartográficos, elaboramos, a partir de las sensibilidades constitutivas de las cartografías de Walter Benjamin, cuatro constelaciones: 1) quiero llamar la atención; 2) sacerdotisa dionisíaca; 3) collar de maravillas; 4) Elke en la tierra del artificio. Al indagar en la dimensión estética y performativa de Elke, entendemos que la forma en que se utilizaron las vestimentas y los accesorios permitieron una elaboración de sí mismo y la expresión comunicativa.*

**Palabras clave:** Moda. Emociones. Cartografía.

## 1. INTRODUÇÃO

Elke Grünupp nasceu na Alemanha, em 22 de fevereiro de 1945, meses antes da Segunda Guerra Mundial acabar. Embora sempre contasse em entrevistas que era de origem russa, o relato de seu irmão e documentos comprovam que foi em Leutkirch, e não em São Petersburgo, que veio ao mundo. Aos seis anos de idade, chegou ao Brasil, junto da família em fuga, uma vez que, com o fim da guerra, seu pai era considerado traidor da pátria russa. George e Liezelotte, seus pais, decidiram que não queriam morar no sul do país, junto de outras colônias europeias, mas sim num “Brasil de verdade”. Foi em Minas Gerais que Elke cresceu, mais especificamente na região de Itabira, a leste da capital do estado.

Décadas mais tarde, Elke perdeu o sobrenome e se tornou conhecida como a “Mulher Maravilha”. Essa troca de identificação muito se deu por aquilo que a fazia ser Elke de fato: a forma como constituía, através daquilo que ornava seu corpo, uma “obra de arte”<sup>1</sup> ambulante. Modelo de sucesso na juventude, talvez tenha sido uma das primeiras a sorrir nas passarelas. A performance do corpo, que servia aos maiores estilistas da época, atraía atenção pela irreverência. Na televisão, trabalhou junto de Chacrinha e Silvio Santos, além de ter seu próprio programa de entrevistas, um *talkshow* que trazia seu nome<sup>2</sup>.

A biografia midiática de Elke é atravessada por sua estética única: para a modelo e apresentadora, mais era sempre mais, e ela dizia: “Eu gosto do exagero, gosto de muito” (Elke, 2016, 8min05s). Contudo, os adereços e ornamentos não eram meras peças escolhidas ao acaso, mas sim pensadas uma a uma pela própria Elke<sup>3</sup> e muitas vezes investidas de sentidos que contavam alguma história pessoal.

Partindo dessa elaboração introdutória, este texto tem o objetivo de investigar as intersecções entre moda, emoções e

performance, a partir de materiais midiáticos diversos (vídeos, fotos, biografias, recortes de jornais, museu virtual etc.) sobre a vida de Elke Maravilha, celebridade reconhecida não só no mundo da moda, mas de ampla visibilidade social. De modo abrangente, partimos da percepção de que a elaboração pública de Elke nos faz refletir sobre a forma como as performances de si acionam o campo subjetivo de emoções a partir da maneira como se constituem (e se apresentam) pelas vestimentas.

Metodologicamente, esta pesquisa se baliza pelas orientações da cartografia, em especial a partir das indicações de Walter Benjamin (2018). Tal orientação se articula com acionamentos teóricos do campo da antropologia das emoções e do consumo. Nesse sentido, procura-se pensar, com base na cultura material, sobre as diferentes emoções acionadas a partir do gesto de *vestir-se*, e como estas emoções se relacionam com diversos momentos da vida e carreira de Elke.

Na busca por outros textos que já tenham explorado analiticamente a figura de Elke Maravilha, causou-nos surpresa a escassez de materiais.<sup>4</sup> Em geral, seu nome aparece em trabalhos acadêmicos de maneira tangencial e pontual. Ela é citada em análises focadas na vida da estilista Zuzu Angel, sua amiga; em análises fílmicas referentes aos filmes que participou como atriz ou mesmo sobre a cinebiografia de Zuzu; em textos sobre imposições da maternidade – Elke já mencionara não ter nascido para ser mãe e, por isso, fizera abortos – ou sobre a sua condição de apátrida e; em pesquisas sobre os programas do Chacrinha ou sobre o grupo musical Dzi Croquettes. Ou seja, Elke é mencionada, mas quase nunca objeto de análise. Das centenas de textos encontrados, apenas um deles realmente se ocupa da análise de sua figura: um relatório de Pedro de Azevedo Vasconcellos (2018) sobre a realização do documentário, de sua autoria, ELKE '72, que aborda a prisão de Elke, em 1972, pelo regime militar.

Entretanto, havia várias menções ao seu nome em pesquisas nos estudos de gêneros e sexualidades, em especial

sobre a arte drag. Em geral, esses textos argumentam que, mesmo sendo uma mulher cisgênero e heterossexual, Elke atuou como uma produtora da cultura gay (Bortolozzi; Arede, 2017), ao ser uma inspiração e referência artística, ao jogar com as fronteiras do masculino e feminino e ao se apresentar de modo extravagante. Assim, seria precursora no Brasil da arte drag (Gomes, 2019; Souza; Ferreira; Merkle, 2017).

Diante de tal lacuna e, ao mesmo tempo, instigados por essa relação corrente entre Elke e a arte drag, exploramos essa figura midiática à luz de teorias que interseccionam as performances de si e a elaboração das emoções no consumo de moda. Na sequência, apresentamos a metodologia de trabalho.

## **2. A CARTOGRAFIA COMO MÉTODO**

Quando se fala em cartografia, costuma-se relacionar ao que a sua origem etimológica propõe: a escrita de uma carta geográfica, ou seja, de um mapa. É verdade também que, nas últimas décadas, a noção de cartografia se expandiu e foi apropriada por diferentes áreas, para além das ciências geográficas. As ciências sociais e humanas, de modo geral, têm se apropriado da cartografia como método e, na Comunicação, mais especificamente, há uma notável emergência – embora não se possa restringir a cartografia a uma perspectiva teórico-metodológica única (Rosário; Coruja; Segabinazzi, 2021).

Neste trabalho, empreendemos uma cartografia inspirada no projeto conceitual de Walter Benjamin. Apesar de o crítico alemão nunca ter sistematizado formalmente a cartografia como procedimento metodológico, sua obra oferece indícios para a elaboração de um fazer cartográfico, operacionalizado a partir de uma geografia afetiva e intelectual. Chama-nos a atenção o olhar fragmentário do método benjaminiano, “[...] não por renunciar à totalidade, mas por procurá-la nos detalhes quase

invisíveis” (Sarlo, 2015, p. 35). Assim, o que nos orienta aqui não é a procura de um conjunto de recorrências para atestar algo, mas sim um olhar mais microscópico para fragmentos que deem a ver aspectos que iluminam as questões propostas.

Ao discutir as transformações da modernidade, Benjamin se ocupava de uma dimensão mental – para ele, as mudanças sociais eram de ordem cognitiva, sensorial, emocional e estética. O termo estética aqui se desloca de uma concepção atrelada ao belo e ao sublime para referir uma experiência sensorial – portanto, de ordem sensível, tal como uma emoção corporificada.

Para tanto, acionamos três sensibilidades constituintes da cartografia benjaminiana: a perambulação, a coleção e a constelação (Dias, 2022). Em seu projeto inacabado das *Passagens* (Benjamin, 2018), o autor elaborou a ideia de flunar pelas ruas da cidade como uma postura de abertura sensorial e de apropriação a partir do que é experienciado e vivido. Na mesma obra, a figura do colecionador aparece muito próxima a uma ação imaginativa, em que se desliga o objeto colecionado de suas funções primitivas e se produz algum tipo de relação com aquilo que é, de alguma forma, semelhante. Já a constelação aparece enquanto metáfora de uma estratégia de pensamento, isto é, de aproximação e tensionamento dialético entre imagens, que acionam imagens-pensamentos decorrentes do choque.<sup>5</sup>

Essas sensibilidades constituem nossa postura investigativa ao observar o fenômeno Elke. Primeiramente, perambulamos por entre um conjunto enorme de materiais, coletados sobretudo no ambiente digital, mas também em arquivos físicos. É por isso que o *corpus* desta pesquisa é de natureza variada. Não se poderia compreender a figura de Elke considerando apenas um tipo de material. A partir desse exercício, começamos a organização: colecionar não é apenas coletar, mas sobretudo organizar e investir os materiais de sentido. O próximo passo foi constelar, isto é, entender como as imagens de Elke forjam sua figura, usando as emoções e a performance como lentes. De



tal forma, as coleções produzidas se guiam pela percepção de que roupas, adereços, perucas e ornamentos são mecanismos de elaboração da própria subjetividade de Elke, na medida em que a partir dessa dimensão performativa é possível expressar e produzir emoções.

### 3. EMOÇÕES E PERFORMANCES

No clássico texto *A expressão obrigatória dos sentimentos*, publicado em 1921, Marcel Mauss (1979) argumenta que as emoções se constituem enquanto linguagem. Ao analisar um ritual fúnebre, o autor percebe que as manifestações dos sentimentos correspondem a códigos culturais coletivos, inteligíveis para o grupo social que os desempenha. Este estudo seminal oferece uma compreensão que ainda nos parece válida: sendo linguagem, as emoções são sociais. Ora, enquanto experiência de ordem simbólica, a expressão de uma emoção precisa *fazer sentido para o outro*.

Se as emoções são sociais, depreende-se que não podem ser consideradas entidades universais atribuídas de qualquer essência transcultural. Logo, temos que as emoções são contextuais e devem, portanto, ser interpretadas como discursos em contexto. Essa perspectiva é tributária das proposições de Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz (1990), que consideram as emoções como discursos produtivos – inspiradas pela noção foucaultiana de discurso – e cujo estudo precisa ser relativo ao seu contexto de enunciação.

A perspectiva contextualista renega dicotomias como razão/emoção e mente/corpo, porquanto entende que tais separações encobrem as complexidades que constituem o estudo das emoções. Nesse sentido, compreende-se que as emoções desempenham uma capacidade micropolítica, que refere o “[...] seu potencial para dramatizar/alterar/reforçar a

dimensão macrossocial em que as emoções são suscitadas e vivenciadas” (Rezende; Coelho, 2010, p. 15). Significa, de tal modo, que existe uma dimensão performativa e pragmática das emoções – porque são formadas e performadas em diferentes contextos sociais e porque se referem a uma ação social com efeitos sobre o mundo.

Das múltiplas formas de se manifestar, as emoções encontram nas práticas corporais um lugar de inscrição profícuo. É pelo corpo que expressamos e experimentamos as emoções e é através dele que elaboramos distintos modos de constituição de subjetividade. Por isso, nos parece instigante pensar a expressão das emoções através da moda, entendendo-a como um conjunto multifacetado de ornamentos, adereços e vestimentas que, investidos de sentidos particulares, dão a ver os construtos emocionais.

Elke Maravilha se apresenta como figura midiática exemplar para pensar essas configurações emocionais por dois motivos. Primeiro, porque se constituiu na cena midiática, atendendo às premissas que caracterizam uma celebridade, figura-chave das sociedades contemporâneas: “Diz de alguém que se torna conhecido por muitas pessoas, reconhecido por aquilo que é ou faz, cultuado enquanto uma certa excepcionalidade digna de admiração e reverência” (França, 2014, p. 19). Diferente de muitas celebridades que se encaixam em tipos, para permanecer por mais tempo na cena midiática, Elke elaborou sua figura deslocando-se do padrão de modelo de passarela e apresentadora de TV para construir uma persona de fato singular.

O segundo aspecto diz respeito ao modo como essa persona Elke se constituiu através da maneira como se expressava corporalmente: roupas consideradas extravagantes, sobreposição de adereços, perucas diversas, maquiagens carregadas. Fugia das orientações da Moda – enquanto sistema normativo e prescritivo – para criar a sua própria moda, que evidencia o jeito de ser Elke. Não se pode dizer que essa construção era irrefletida, afinal, todo processo de consumo é

investido de caráter simbólico e cultural que dá a ver a experiência subjetiva. Por isso, pensamos nessas questões através da noção de performance.

Os Estudos de Performance consideram, já há um bom tempo, as subjetividades que se produzem tanto a partir da materialidade do corpo quanto dos adornos que ornamentam os corpos, e que, pela prática citacional, produzem performatividades sociais (Butler, 2020). John Cowart Dawsey (2011) nos informa que a virada performativa nas ciências sociais teve como resultado duas principais vertentes. Uma, de especial interesse para antropologia, com uma abordagem “dramatista” da vida social, e outra, derivada de estudos linguísticos e mais direcionada às análises de etnografia da fala e de narrativas sociais. Essa mudança paradigmática rompia com o estruturalismo e valorizava a observação sobre como “[...] os sentidos do corpo são mobilizados para a significação do mundo” (Dawsey, 2011, p. 210).

Acionamos aqui uma perspectiva mais antropológica, a partir de Richard Schechner (2003; 2010; 2015; 2017), considerado, junto de Victor Turner, um dos precursores desse campo de investigação. Ao longo de sua produção intelectual, Schechner propõe o entendimento de performances enquanto “comportamentos restaurados”, o que significa dizer que são comportamentos, em algum grau, socialmente reconhecíveis e experienciáveis, à medida que são reproduzidos. Sendo assim, “[...] marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias” (Schechner, 2017, p. 28).

Essa perspectiva amplia o sentido teatral atribuído comumente ao termo ‘performance’. Compreende que a vida cotidiana é formada por porções de comportamentos culturais, aprendidos e reproduzidos, variando em circunstâncias, contextos e papéis sociais desenvolvidos. São ações físicas, verbais ou virtuais, preparadas e ensaiadas, porque não “acontecem” pela primeira vez. Schechner (2017) entende que, em grande parte, as pessoas vivem uma tensão entre a aceitação e a rebelião em

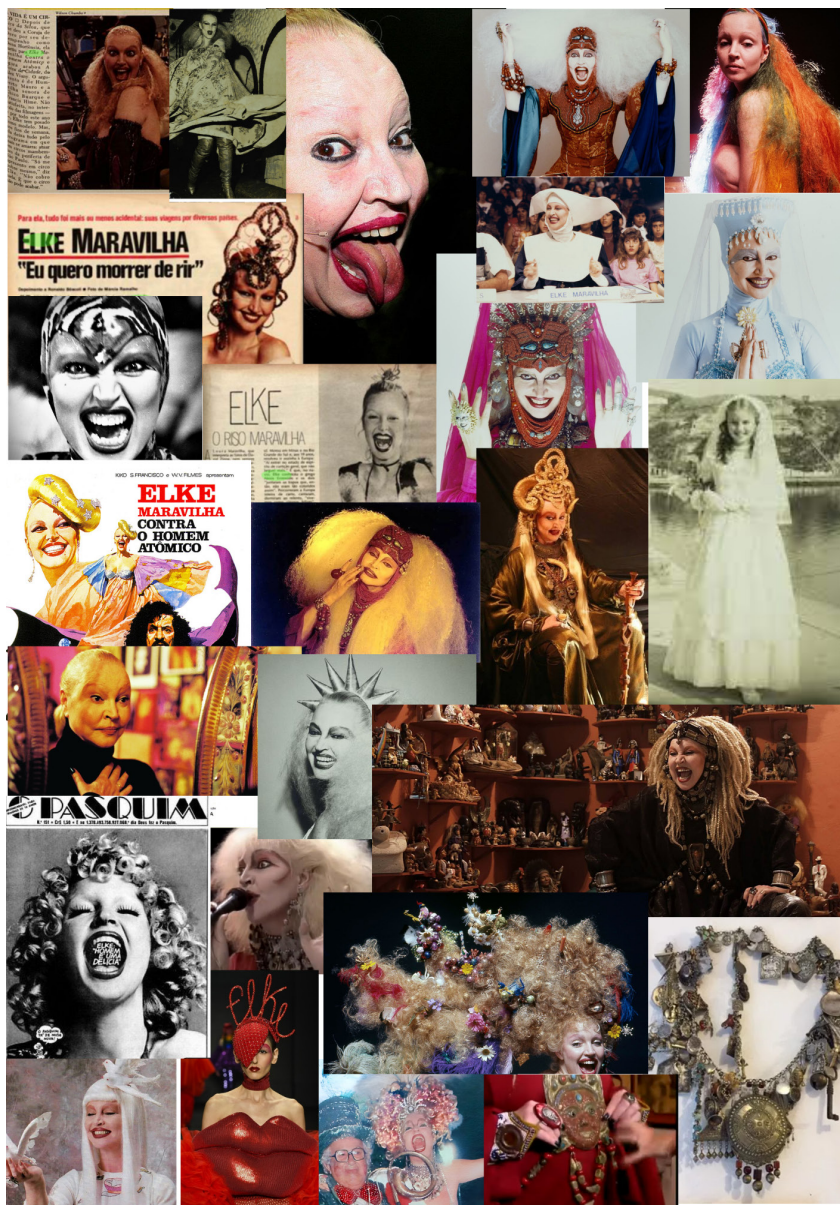
relação aos papéis sociais aprendidos desde a infância.

As performances de Elke parecem evidenciar essa tensão: modelo que sorria na passarela, apresentadora que não seguia um script, artista que “não se considerava atriz”, mas atuava (Elke, 2022). O deslocamento de certos comportamentos, códigos e práticas gerava estranhamentos, mas ao mesmo tempo eram modos de expor subjetividades e de se constituir corporalmente. Com base nessas orientações teóricas, buscamos reconhecer, pelas observações dos materiais de referência, algumas performances de Elke e sobretudo o modo como elas se davam pelas roupas, ornamentos, maquiagem, acessórios, modos de fala e de expressão.

#### **4. ANÁLISE**

Propomos neste texto, ao nos inspirarmos na obra de Benjamin, que é possível pensar com as imagens, isto é, produzir um pensamento por imagem. Esta é aliás uma noção recorrente na obra do crítico alemão: imagens oníricas, imagens dialéticas, imagens do pensamento e imagem das estrelas (constelação). A partir das perambulações, produzimos coleções que orientaram o pensamento constelacional. Nesse sentido, a Figura 1 apresenta o que chamamos aqui de Constelação-síntese Elke, que abarca imagens que, em contato, nos ajudam a pensar e a analisar essa figura midiática. Como será possível perceber na análise que segue, o objetivo é, a partir das iluminações trazidas pelas imagens, compreender, afinal, de que maneira a moda e as emoções se articulam na elaboração performática de Elke Maravilha.

Figura 1. Constelação-síntese Elke



Fonte: elaborada pelos autores a partir de materiais midiáticos diversos.

#### 4.1 Constelação 1: Eu quero é chamar a atenção

Nos primeiros anos de sucesso no mundo da moda, quando já havia desfilado para Zuzu Angel, Clodovil e Dener, Elke vivenciou algo que a marcaria para o restante da vida. Antes de

caminhar pela Avenida Vieira Souto, num dia qualquer, ela abriu o armário e viu que tudo o que havia lá eram roupas pretas. Por um vislumbre, decidiu que, apesar de gostar, usar apenas preto não dava mais. Esse talvez fosse o prenúncio do nascimento da “Mulher Maravilha”. Ao usar só preto, Elke passaria despercebida (Felitti, 2020).

“Peguei uma calça e rasguei toda, botei uma meia roxa, enchi a cara de batom, desgrenhei o cabelo e fui encontrar uns amigos” (Felitti, 2020, p. 46). Foi assim que, ao andar pelas ruas da zona sul do Rio, ela foi vilipendiada por agressores que não “entendiam” o que ela vestia. “Perguntaram: ‘tá vestida de palhaço por quê, loirinha?’. Eu mandei tomar no cu” (Felitti, 2020, p. 46). Depois da resposta curta e direta, recebeu um soco e foi parar no hospital. Seu biógrafo, Chico Felitti (2020, p. 47), adiciona um comentário ao caso: “ela dizia que já estava acostumada a tomar porrada desde criança, então nem ligava”.

Essa situação vivenciada por Elke é exemplar para pensarmos uma ruptura de performance que é atravessada pela moda e cujo impacto é balizado por uma dinâmica emocional das relações sociais. É uma ruptura porque Elke repensa seu modo de vestir, abandonando a cor preta e dando início àquilo que viria a ser o seu estilo marcante – logo, constituinte de sua subjetividade. Porém, ao sair na rua, ela é violentada, porque seu corpo é lido como estranho. O desprezo e o asco, como já pontuaram alguns autores (Miller, 1997; Rezende; Coelho, 2010; Ahmed, 2014), funcionam de modo a regular as hierarquias sociais, classificando e discriminando corpos, discursos e práticas a partir de uma lente moral.

William Ian Miller (1997) nos lembra que a instauração do asco se dá numa via paradoxal, afinal, aquilo que causa nojo tende a nos repelir ao mesmo tempo em que captura a nossa atenção. Há uma imposição que, de algum modo, nos faz olhar de novo. O uso dos termos “palhaço” e “loirinha”, na fala de um agressor, indicia esse desprezo – “loirinha” pode ser um termo de galanteio, mas também aponta a superioridade de quem

o enuncia, sobretudo pelo uso do diminutivo, nesta situação, assim como “palhaço” remete a uma estética do exagero e, de maneira corrente, é utilizado como um xingamento. Ao revidar, Elke apanha e tem seu corpo marcado pela violência, como uma atitude de correção e uma tentativa de demarcação do poder.

Em entrevista ao documentário *Elke no país das maravilhas* (2002, 2min22s), ela diz: “Eu não quero ser bonita, eu quero é chamar a atenção”. Para alguém que já estava no sistema da Moda, essa iniciativa é também disruptiva – se pensarmos na figura da modelo, a intenção é quase sempre que ela chame menos atenção possível para que possa deixar qualquer extravagância para a passarela, ou seja, seu corpo fica à serviço da Moda, enquanto fachada.

Outro acontecimento na vida da artista que indicia essas rupturas que constituíram Elke Maravilha é o primeiro desfile para um grande estilista, Guilherme Guimarães, no Copacabana Palace, em 1969:

Depois de uma hora ansiosa, ela tomou uma decisão que carregaria para a vida. **“sabe de uma coisa? Eu vou ser eu mesma.”** Elke seguiu as instruções: rodou com o vestido e parou no fim da passarela, as mãos na cintura, encarando as convidadas com o semblante sério. Depois de uns segundos imóvel, Elke se rebelou. Mexeu os músculos do rosto e abriu um sorriso. Gargalhou. “Aquilo era uma revolução. Modelo fazendo cara de vida”, dizia o colunista social Zózimo Barrozo. E foi assim que ela percorreu o caminho de volta na passarela, com um sorriso no rosto. Naquela época, modelo não sorria. Quando ela abriu a boca para mostrar os dentes, a plateia abriu a boca em choque. Elke voltou para o camarim sem saber direito o que tinha acontecido. “Eu estava bêbada de adrenalina.” Só lembrava que uma salva de palmas a encobriu quando ela voltou para a passarela. (Felitti, 2020, p. 45, grifo nosso).

Esse trecho faz pensar numa ruptura com performances do mundo da Moda: abrir um sorriso – e, por consequência, gerar espanto na plateia – é uma rebelião com o papel social, nos termos de Schechner (2017). Elke, pela forma como se apresentou na passarela, sorrindo, “era ela mesma”, sendo no aqui-agora da performance. A risada alta e o sorriso, muitas vezes apresentado por uma boca muito vermelha, tornaram-se sua marca. Mexendo em arquivos de revistas, é comum encontrar fotografias de Elke gargalhando com os dentes à mostra; os títulos remetiam a esse aspecto por operadores como “Elke, o riso maravilha”<sup>6</sup> ou “Elke Maravilha: ‘eu quero morrer de rir’”<sup>7</sup>, por exemplo.

O riso corporifica a alegria, remetendo a emoções de satisfação e gozo. Ao agregar o riso à sua performance, Elke se constrói como uma persona feliz. Esse aspecto condiz com uma fala recorrente sua: a de que não era uma figura dramática, mas sim trágica – por isso, raramente chorava, mas pranteava. O trágico conhece seu destino e se prepara para o irremediável, por isso reelabora os sofrimentos, transformando a dor em elemento de sua subjetividade. Aparentemente, Elke fez isso consigo com maestria.

## **4.2 Constelação 2: Sacerdotisa dionisíaca**

Segundo consta no material de divulgação da exposição ELKE<sup>8</sup>, do Centro Cultural Vale Maranhão, Elke tomou consciência da importância das roupas para a sua expressão quando, aos 12 anos, realizou a crisma. Foi a primeira vez que se viu montada dos pés à cabeça, com uma roupa diferente das que usualmente vestia. O vestido foi costurado pela avó da artista – o que já indicia uma relação emocional com a roupa, visto que foi confeccionada especialmente para ela por uma pessoa de seu círculo afetivo.

É simbólico, aliás, que essa sua percepção relativa à



moda advenha de um acontecimento religioso, afinal, a figura de Elke Maravilha seria constituída, em certa medida, por uma aura sincrética. Não à toa, a reconhecida psiquiatra Nise da Silveira chamava Elke de “sacerdotisa dionisíaca”, alcunha algo paradoxal para dar conta da figura complexa que ela era. Essa contradição pode se ver também na música composta por Itamar Assumpção em homenagem a Elke, *A apátrida de Itabira*, em que ele a chama, dentre outras coisas, de uma deusa pagã, uma pedra ogã, orixá do Irã, pomba-gira, Iansã, Iemanjá, bruxa que fada vira. Além disso, o título do texto curatorial da exposição é “Elke – sagrada, profana, santa, diaba”.

Esses indícios constroem uma constelação em que o aspecto religioso e espiritual atua de maneira nuclear, ao ponto de a própria Elke ser entendida como uma figura sagrada. E, de tal forma, a construção de sua subjetividade se deu em grande parte num movimento de sacralizar o profano e profanar o sagrado. O choque das contradições acaba gerando aqui outra coisa, como numa proposição dialética. Isso passava pelas roupas e adereços que vestia – por exemplo, uma peça que mandou fazer a partir da toalha de altar de uma igreja mineira ou mesmo as imagens de santos e budas que transformava em colar.

Em entrevista para o documentário *Elke* (2007), a artista menciona o encontro com uma pessoa que diz que ela, Elke, não era nada do que parecia ser, afinal, ela era tão extravagante, mas ao mesmo tempo tão espiritualizada. Elke diz ter respondido que a pessoa estava enganada e que uma coisa não tinha nada a ver com a outra. Então, ela recorda de diferentes líderes religiosos e do quanto as roupas e adereços são centrais na constituição de sua figura: o papa católico, com suas batinas, mitras e anéis; o líder dos cristãos ortodoxos, com roupas bordadas e suntuosas; Dalai Lama e suas longas vestimentas alaranjadas e vermelhas; os pajés e xamãs, cujos adereços os diferenciam dos demais na comunidade. Ao citar esses líderes, Elke aponta o quanto as vestimentas constituem elemento central para a compreensão

do sagrado, para a construção da referência e para a organização e performance dos rituais.

Sagrado e profano são coalescentes na elaboração performática de Elke e talvez a frase que melhor resuma esta reunião é uma atribuída a Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa: “ergo em cada canto de minha alma um altar a um deus diferente”. Elke tinha em sua casa um quadro com esta frase, que ela afirma ter sido como se feita para descrever ela própria. Em entrevista, ela afirma ser uma politeísta e mostra a sua casa, preenchida por objetos que, muitas vezes, remetem a religiosidades múltiplas e sofrem a sua intervenção, como uma peça de São Jorge matando o dragão, em que ele empunha uma bandeira LGBTI+.<sup>9</sup>

Seja para o enfeite corporal, seja para a decoração doméstica, os objetos aqui ocupam um lugar na composição performática de Elke Maravilha, ao passo que são reorganizados e investidos de outro afeto e, portanto, de outros sentidos. Isso é, aliás, próximo da maneira como Benjamin (2018) concebia o ato colecionista, que retira a carga funcional do objeto, deslocando-o para outros campos de significado. Entendendo, em consonância com o pensamento de Diana Taylor (2013), que a performance é uma episteme e, portanto, que pode ser um modo de conhecer, temos a performance de Elke também como um caminho que nos leva a conhecer não só a ela, mas as culturas que a constituem. Daí a pluralidade de objetos que compõem seus adereços, rastros estes de uma subjetividade tão múltipla quanto complexa.

### **4.3 Constelação 3: Colar das maravilhas**

Em 2013, Elke recebeu a apresentadora Angélica em sua casa, para uma matéria do programa *Estrelas* (Rede Globo)<sup>10</sup>. Ao entrar no apartamento da artista, Angélica se mostra fascinada

com o ambiente, cujas paredes vermelhas eram cobertas com decorações diversas, entre fotografias, quadros, bonecos e esculturas. A apresentadora aponta para o colar que Elke está usando: “Isso que você está usando hoje aqui é um Buda. Era um desses adornos, desses objetos, que você transformou em um colar”. Elke confirma, afirmando que o objeto ficou trinta anos em sua parede até um dia ela resolver transformá-lo em um colar. Elke complementa dizendo: “Meu corpo é a minha casa”.

O corpo é central em diferentes perspectivas teórico-epistêmicas, por ser um lugar de inscrições múltiplas, de investimento de sentido e de ação. A performance se efetiva no, pelo e através do corpo, bem como as emoções, embora culturais, se expressam e são experimentadas corporalmente. Daí a ideia de que as emoções são corporificadas. Ao dizer que seu corpo é sua casa, Elke indica, de certa forma, um motivo para cuidá-lo e enfeitá-lo, afinal, a casa é um signo de intimidade e proteção, que deve ser preservado. Ademais, ao retirar um objeto de decoração de sua parede para torná-lo adereço corporal, ela mostra que corpo e casa se confundem e não podem e nem precisam ser lidos de maneira apartada.

Naquele mesmo ano, Elke participou do programa de entrevistas *De Frente com Gabi* (SBT)<sup>11</sup>. Na ocasião, foi também questionada pela apresentadora Marília Gabriela (Gabi) sobre o colar que usava. Pela singularidade do adereço, Gabi mal soube como nomeá-lo. Elke aponta elemento por elemento do adereço e responde: “É um colar do meu jeito, né. Isso aqui é uma homenagem a minha avó. Esse eu comprei na Coréia [apontando para um rosto de madeira que ocupa o centro do adereço]. Isso aqui na Liberdade [apontando para os elos com formato de ovos pintados]. [Esse] aqui na Grécia. Minha avó gostava de pintar ovos, ela era, sabe... então, esse vai ser pra vovó”.

Na entrevista com Angélica, os colares de Elke são tematizados e ela mostra à apresentadora um colar que estava

produzindo há quarenta anos. Ela brinca: “tem até uma chave de cemitério”. Embora cause surpresa na apresentadora, que ri, Elke fala a verdade. Aliás, esse objeto é também mote da abertura de um texto de Roberto Kaz (2008, on-line), publicado na revista *piauí*:

Elke Maravilha carrega no pescoço a chave de um cemitério, e não se trata de linguagem figurada. A chave é real e o cemitério existe. 'É o de Colatina, no Espírito Santo. Já tenho onde cair morta', ela conta. É sempre uma preocupação a menos.

Composto por uma corrente de prata e cujo primeiro adereço foi uma mãozinha fazendo figa, o colar biográfico de Elke tem, entre outras tantas coisas: medalhas da Grécia e do Nepal; brincos trazidos de Israel e do Egito; uma garra de onça, presente de um indígena; moedas indianas; um símbolo da cabala; uma imagem da Virgem; uma pá de bolo herdada da mãe; um símbolo da maçonaria, por conta do pai; miniaturas de animais; muitos peixes; pedaço de osso; pata de águia empalhada; broches; anjo de asa quebrada etc.

Os colares de Elke – especialmente esse seu colar biográfico urdido há décadas – corroboram a ideia já defendida por outros autores (Appadurai, 2008; Douglas; Isherwood, 2004) de que o significado dos objetos é contextual e atribuído pelas pessoas a partir de seus usos e apropriações. Nessa perspectiva, a noção de consumo se desloca de uma ideia meramente econômica – ou mesmo moralizante – e passa a ser interpretado a partir das relações sociais que se instituem através dos objetos.

Os elementos que compõem o colar de Elke advêm de diferentes lugares, ganhando novo significado quando incluídos como adereços. Cada um deles carrega uma história, que se entrelaça a outras tantas no momento em que Elke tece suas

memórias. Logo, o consumo desses bens é ritualizado (Douglas; Isherwood, 2004) e o colar funciona como uma narrativa que não se constrói por palavras, mas pela justaposição dos elementos. Demonstra, assim, como a cultura material é importante para a compreensão, não apenas de um povo, mas também de histórias particulares, como dessa figura midiática.

Ademais, o colar não deixa de ser um elemento de memória importante e disparador narrativo, afinal, embora compreendido de maneira individual, convoca uma explicação – Elke conta o que significa cada elemento através da rememoração narrativa. Da mesma forma, o colar é um disparador emotivo, afinal, só existe porque sentimentos foram investidos em sua concepção e elaboração. Aliás, Elke dizia que a elaboração do colar teria fim quando morresse, mas que não pretendia ser enterrada com ele, o que aponta que o objeto continuaria *em circulação*, sendo reinvestido de sentidos a partir de suas novas/possíveis trajetórias.

#### 4.4 Constelação 4: Elke no país do artifício

Se nas ruas Elke já havia sido agredida pelo seu visual, nas passarelas despertava curiosidade. Sentidos de originalidade, singularidade e autenticidade interessavam ao sistema da Moda. A partir de seu lugar de autoridade simbólica e de atribuição sobre o que é vanguarda e tendência mercadológica, estilistas exploravam o que, de certa forma, gerava estranheza, mas ao mesmo tempo evocava a imagem de alguém que era aquilo que exibia, não apenas vestia ou apresentava.

O estilo próprio de Elke trouxe mais do que agressões. A mesma performance que ela fez no desfile de Guilherme Guimarães, em que mostrou as roupas gargalhando, cativou outros criadores. **Os estilistas aproveitavam o personagem exótico de Elke. Ela era**

**modelo de si mesma.** [...] A partir de 1971, ela adotou o hábito de perguntar o que o estilista queria que ela fizesse na passarela. Se a ideia era desfilarmos séria, ou com cara de fome, como ela falava, nada feito. **Chegava a recusar convites para desfiles, se a roupa não conversasse com seu estilo** ou se a marca exigisse uma atitude sisuda na passarela. “eu falava: ‘Ah, meu amor. Mas isso várias outras fazem. Chame uma delas’”. (Felitti, 2020, p. 47, grifo nosso).

A postura crítica de Elke diante da maneira como o sistema da Moda esperava algum tipo de performance pode dar a impressão de que ela não aderiria a comportamentos ensaiados. Schechner (2003; 2017) alerta que mesmo uma performance de vanguarda, disruptiva, tem como base outras performances sociais – comportamentos observados em outros espaços e contextos. Orientada por um sentido de originalidade, parece que Elke performava uma mescla de tudo o que acreditava ser ela mesma. O ser, aí, era o performar – ou vice-versa. A moda era o que mediava essa elaboração de si.

A estética de Elke se resume a uma regra: mais é mais. Quanto maior fosse a peruca, mais alta fosse a bota e mais aparente fosse a maquiagem, melhor. **“Eu quero aparecer e não vou fingir que não quero”, ela explicava. “No dia em que eu não chamar mais atenção, eu prefiro morrer”.** (Felitti, 2020, p. 96, grifo nosso).

A condição de visibilidade que Elke conquistava à medida que sua carreira avançava era intrínseca à forma pela qual encarava a própria vida. O modo como se expunha, pela Moda, acabava mobilizando leituras exóticas sobre ela. Inclusive, midiaticamente, muitas entradas se deram via essa leitura de excentricidade e extravagância, o que, por efeito de sentido,

a colocava inclusive num lugar de estrangeira, afinal, Elke não ocupava um lugar-comum.

Foi assim que Elke Maravilha passou a se apresentar em programas de auditório, como de Chacrinha e depois de Silvio Santos. Tornou-se nacionalmente conhecida e seu carisma lhe garantiu a afeição do público. Vejamos o que diz Elias dos Santos (2014, p. 110-111, grifo nosso), em análise sobre a performance de Elke no programa de Chacrinha:

Em termos simbólicos, a força da performance (corpo e voz) de Elke Maravilha nos remete a um “Chacrinha de saias”: **apresenta-se fantasiada e fortemente maquiada como uma vedete de teatro de revista ou uma artista de circo, tem personalidade, presença de espírito e de palco, senso de humor, perspicácia e liderança**, simboliza um tropicalismo fruto da mistura da sua origem europeia com sua paixão pelo Brasil, é sempre ovacionada pela plateia e faz questão de colocar-se de pé quando vai falar algo, tem liberdade e iniciativa de beijar o Chacrinha inclusive deixando sua marca de batom praticamente incorporada à imagem do Velho Guerreiro. Esta marca de batom é tão forte que ficou incorporada no cenário fixo do programa (cabeça gigante do Chacrinha que aparece no início e fim de todos os programas e faz parte do cenário). Elke tem um papel importante no programa, devido à sua carreira artística, à sua maturidade, à sua voz forte e ao seu corpanzil.

A partir dessa descrição, inferimos que os atos performáticos de Elke se constituem também por ela integrar o circuito midiático. Mais especificamente, o circuito televisivo, cuja estética tecnicolor demanda uma efusão colorida – ainda mais em programas de auditório, que emulavam circos e nos quais a fixação da atenção é garantida pela oferta contínua de estímulos. Nesse sentido, Elke realmente funcionava como um contraponto ao apresentador Chacrinha, não só por sua performance no palco ao cantar e dançar, mas pelos vínculos que criava com o público. Era a jurada “boazinha”, que sempre

dava nota dez aos calouros e que se comunicava de modo afetuosamente com o público – que respondia à altura, efusivamente. Uma relação emocional que se mantinha graças ao manejo de um meio discursivo midiático – a televisão.

Sua presença no programa, bem como a sua atitude nas passarelas, garantiram a Elke autenticidade. Cremos aliás – reforçando as contradições em Elke – que essa autenticidade era reforçada pelo artificialismo estético. A maquiagem extravagante, as roupas volumosas, os sapatos enormes e cheios de brilho, as perucas chamativas, os adereços diversos – um elogio ao artifício que sustenta a singularidade de sua imagem. Lembremos aqui do que Denilson Lopes (2016, p. 3) fala acerca do artifício, enquanto uma “categoria conceitual sócio-histórica, estética e articuladora de diferentes produtos culturais”: longe de ser “uma simples oposição à realidade”, o artifício deve ser pensado “como um dissolvente da dualidade real versus irreal”.

Nesse sentido, o artifício é uma categoria possível para pensar a fabricação performática de Elke Maravilha. A compreensão da figura de Elke se dá nesse limiar entre a percepção sensível e os esquemas de inteligibilidade – que nos coloca em um estado de suspeição e fascínio. Numa entrevista concedida para um grupo de estudantes da ‘TV Univercidade’ (Elke, 2022), a primeira pergunta feita por uma aluna à Elke foi sobre o seu cotidiano: “Você acorda e já se embeleza toda assim, ou fica de chinelo?”. Elke diz que jamais usava chinelo. Ou usava botas, ou ficava descalça.

Eu nunca fui uma pessoa igual a todo mundo, eu nasci diferente. **Isso aqui não é uma fantasia, é a minha realidade.** Fantasia é o que: “ah, agora quero me vestir disso no Carnaval, porque é o que eu não sou. Agora quero me vestir de chinês. Agora quero ser baiana”. **Não é o meu caso, eu sou desse jeito.** (6min30s, grifo nosso).



Para ela, esse era o seu modo de ser, o que a faz evidenciar, pela fala, que não se coloca numa posição de objeto fantasioso – sobre-humano, irreal, ilusório –, mas de representação do real, de si. Isto é, os excessos performáticos elaborados pelo artifício reafirmam o real, não o denegam. É interessante, aliás, notar a curiosidade da aluna pelo cotidiano de Elke, que parece ser despertada por um tipo de leitura que não compreendia esse corpo e, portanto, o atribuía a um lugar incomum. Talvez houvesse imbuída nessa pergunta uma tentativa de compreender o que existiria por trás da “fachada” performática. Contudo, Elke relata que não só acessava, mas principalmente produzia o que acreditava ser seu verdadeiro eu, pela forma como adornava e expunha o corpo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma pesquisa sobre o sistema de dádivas (trocas e reciprocidades), Maria Claudia Coelho (2006, p. 43) conta a história de uma interlocutora que ficou irritada ao receber de uma amiga um presente indesejado: “Quando eu abri, era um brinco, que você não podia imaginar, eu acho que começava na orelha e devia acabar no peito. Pendurado, entendeu, uma coisa assim, bem colorida, bem tchan, tipo assim, Elke Maravilha [...]”. A mulher se sentiu insultada, porque, através das características do objeto, entendeu que a amiga a interpretava como exagerada.

A situação descrita pela antropóloga chama a nossa atenção aqui por um aspecto: segundo a interlocutora, “só Elke Maravilha poderia usar um brinco desses”. Embora o brinco fosse um insulto para ela, a afirmação demarca um lugar para Elke no imaginário social e cultural: uma referência para o exagero. “Só Elke poderia usar” indicia uma singularidade, porquanto sua imitação remeteria à figura de Elke. E é por ter essa singularidade tão demarcada que a figura de Elke nos convoca à reflexão.

Neste texto, buscamos evidenciar esses traços da autenticidade de Elke Maravilha, cuja elaboração subjetiva se dá por atos performáticos que remetem a um conjunto de configurações emocionais. Partimos de uma pesquisa de caráter indiciário, seguindo pistas deixadas em diferentes materialidades, de modo a cartografar essas performances em arquivo – para usar os termos de Taylor (2013). Recuperamos o que de Elke ainda sobrevive nas fotografias, nos vídeos, nas entrevistas, nos textos sobre ela, na fala de quem a conheceu. Esses vestígios nos ajudam a reconstruir e a compreender a performance. De acordo com Schechner (2017) – e em diálogo com Taylor – a performance não mais se restringe ao aqui-agora de sua produção, mas se mantém em permanência ao passo que é levada adiante, em que é armazenada – seja na memória coletiva, seja nos arquivos das gravações. É o que ele chama de performance em *aftermath*.

As coleções que criamos acerca de Elke encaminharam a construção de quatro constelações, nas quais demarcamos certos traços de denotam tal singularidade: a estética do exagero, que tanto fascina quanto repele; as relações entre o sagrado e o profano; a memória armazenada nos adereços; a autenticidade construída pelo artifício. Tal leitura foi feita com acionamentos teóricos que articulam a performance e as emoções – categorias não estáveis, mas flexíveis como o próprio objeto analisado.

A pesquisa captura uma imagem de Elke Maravilha, ao mesmo tempo que deixa em aberto lacunas que direcionam para trajetórias possíveis, afinal, como uma figura midiática exemplar, Elke é tão complexa quanto múltipla. Percebemos, por fim, que os vestígios demonstram que Elke Maravilha, falecida em 2016, ainda sobrevive<sup>12</sup>, não só nos arquivos a que ainda temos acesso, mas também no repertório cultural e midiático (Taylor, 2013) – nos rastros performáticos das drag queens, nos sorrisos que as modelos hoje expõem nas passarelas, nos jurados que ainda persistem em programas de auditórios, nas interações jocosas de artistas que brincam com a plateia, nas gargalhadas

daqueles que ainda acreditam que mais é sempre mais.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Notas de fim de texto

<sup>1</sup> Expressão utilizada pelo jornalista Paulo Cesar Pereio, durante uma entrevista com Elke, transmitida em 2007 pelo Canal Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QcHvzQUeKnE&t=1022s>>. Acesso em: 10 mar. 2023. Aliás, o título deste artigo, que também remete a essa ideia, é uma fala da própria Elke no documentário Elke (2007), de Julia Rezende.

<sup>2</sup> Os dois primeiros parágrafos foram elaborados com base em Felitti (2021).

<sup>3</sup> “Eu não compro roupa, eu faço em casa” (ELKE, 2016, 6min 55s).

<sup>4</sup> Realizamos uma pesquisa no Portal de Periódicos da Capes, na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações e na plataforma Scielo. Nos três, o descritor “Elke Maravilha” não retornou nenhum resultado. Na busca realizada no Google Acadêmico, retornaram 336 resultados.

<sup>5</sup> Para ver mais sobre a cartografia benjaminiana e a proposição destas três sensibilidades investigativas, ver texto de Dias (2022).

<sup>6</sup> ‘Elke, o riso maravilha’. Manchete, RJ, 1973. Disponível em: <<https://bit.ly/3KI5KI2>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

<sup>7</sup> “Elke Maravilha: ‘eu quero morrer de rir’”. Manchete, RJ, 1978. Disponível em: <<https://bit.ly/3DzoJEA>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

<sup>8</sup> ELKE. Instituto Cultural Vale. Disponível no link a seguir: <<https://ccv-ma.org.br/programacao/exposicoes/e-l-k-e>>. Acesso em: 31 de jul. 2023.

<sup>9</sup> “Elke Maravilha mostra sua coleção de bonecos e esculturas”. Publicado pelo canal Quem. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_NBdHehSjyE](https://www.youtube.com/watch?v=_NBdHehSjyE)>. Acesso em: 31 jul. 2023.

<sup>10</sup> “Elke Maravilha e Angélica /Estrelas 2013”. Publicado pelo canal Super!. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=82eZEY0kNYU>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

<sup>11</sup> “De frente com Gabi (22/09/13) - Elke Maravilha – Parte 1”. Publicado pelo canal SBT. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HBSHPTj-dbp4>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

<sup>12</sup> Elke permanece no imaginário social e na moda. Exemplo disso foram as homenagens que seus amigos, os estilistas Walério Araújo e Dudu Bertholini, fizeram a ela no Baile da Vogue de 2017 e 2018, respectivamente. Ambos vestiram figurinos que eram de Elke. Dudu, inclusive, foi usando os “anéis de sol e de lua” da artista, que guarda consigo, embora não se sinta o dono dos objetos, mas sim “guardião de um patrimônio cultural brasileiro”, como afirmou em entrevista ao programa Casa GNT em 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WDXWiaGlkkM>>. Acesso em: 25 set. 2023.

## REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila; LUTZ, Catherine. Introduction: emotion, discourse and the politics of everyday life. In: LUTZ, Catherine; ABU-LUGHOD, Lila (ed.).

**Language and the politics of emotion: studies in emotion and social interaction.** Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p. 1-23.

AHMED, Sarah. **The Cultural Politics of Emotion.** 2. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural.** Niterói: Editora UFF, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BORTOLOZZI, Remom M.; AREDA, Felipe. Nosso caos, nosso cosmos: notas sobre a memória e a cultura LGBT brasileira. **Uniletras**, v. 39, n. 2, p. 157-173, jul./dez. 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos Que Importam: os limites discursivos do “sexo”.** n-1 edições, 2020.

COELHO, Maria Claudia. **O valor das intenções: dádiva, emoção e identidade.** Rio de Janeiro: FGV, 2006.

DAWSEY, John Cowart. Schechner, teatro e antropologia. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 20, n. 20, p. 207-210, 2011.

DIAS, Marlon Santa Maria. **O desassossego das imagens: políticas do sofrimento em redes digitais.** 2022. 206 f. Tese (Doutorado em Ciências

da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2022.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens:** para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

ELKE. Direção: Julia Rezende. Brasil: Batoque Filmes, 2007.

ELKE Maravilha fala sobre seu estilo pra um programa de moda. [S.I.: s. n.], 17 set. 2016. 1 vídeo (13min 06s). Publicado pelo canal C.Vitor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5TMBzKgBtg>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

ELKE Maravilha (versão original) | Vida Vivida. . [S.i: s. n', 9 dez. 2022. 1 vídeo (22min 30s). Publicado pelo canal TV Univercidade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TjMTeZh8V9I>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

ELKE no país das maravilhas. Direção: Cynara Escobar, Heloisa Lupinacci e Letícia de Almeida Alves. Brasil: Faculdade Cásper Líbero, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l-g7gq0ZrIY>>. Acesso em: 17 jun. 2023.

FELITTI, Chico. **Elke:** Mulher Maravilha. São Paulo: Todavia, 2021.

FRANÇA, Vera. Celebidades: identificação, idealização ou consumo? In: FRANÇA, Vera et al. (org.) **Celebidades do século XXI:** transformações no estatuto da fama. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 15-36.

GOMES, João Victor. **Configurações de identidades e afetos drag no YouTube.** 2019. 141 f. Monografia (Graduação em Comunicação – hab. em Produção em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

KAZ, Roberto. O colar das maravilhas. **piauí**, São Paulo, mar. 2008. Disponível em: <<https://abre.ai/gvMs>>. Acesso em: 8 jun. 2023.

LOPES, Denilson. O retorno do artifício no cinema brasileiro. In: SOBRINHO, Gilberto (org.). **Cinemas em redes:** tecnologia, estética e política na era digital. Campinas: Papiurus, 2016. p. 147-159.

MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória dos sentimentos. In: OLIVEIRA,

Roberto Cardoso de (org.). **Marcel Mauss**: antropologia. São Paulo: Ática, 1979. p. 147-153.

MILLER, William Ian. **The anatomy of disgust**. Cambridge; London: Harvard University Press, 1997.

REZENDE, Claudia Barcellos; COELHO, Maria Cláudia. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; CORUJA, Paula; SEGABINAZZI, Tiago. Um panorama da cartografia no Brasil: uma investigação a partir das teses e dissertações da Comunicação entre 2010 e 2017. **Intercom - RBCC**, São Paulo, v. 44, n. 2, p. 69-88, maio/ago. 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3JurMQg>>. Acesso em: 15 abr. 2023.

SANTOS, Elias Pereira dos. **Sorria meu bem, sorria**: no ar, o Cassino do Chacrinha! 2014. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SARLO, Beatriz. A oficina da escritura. In: **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015. p. 29-40.

SOUZA, Humberto; FERREIRA, Michel; MERKLE, Luiz Ernesto. “We’re all born naked and the rest is drag”: técnicas e tecnologias da performance drag queen. **Cadernos de gênero e tecnologia**, v. 10, n. 35, p. 19-45, jan. /jun. 2017.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Routledge, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. University of Pennsylvania Press, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Performed imaginaries**. 2015.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: An introduction**. Routledge, 2017.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VASCONCELLOS, Pedro de Azevedo. **ELKE '72**: o cinema e a história na mesa de montagem. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - hab. em Radialismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.



**“Why can’t I make myself a work of art?”: emotional elaborations in Elke Maravilha’s performances**

Marlon Santa Maria Dias

PhD, Universidade Comunitária da Região de Chapecó / [marlon.smdias@gmail.com](mailto:marlon.smdias@gmail.com)

Orcid: 0000-0002-0175-9217 / <http://lattes.cnpq.br/0609735637044237>

Rodrigo Duarte Bueno de Godoi

Master, Universidade do Vale do Rio dos Sinos / [rodrigodurt@gmail.com](mailto:rodrigodurt@gmail.com)

Orcid: 0000-0001-9846-8557 / <http://lattes.cnpq.br/1370259390341368>

Enviado: 07/31/2023 / Aceito: 11/03/2023

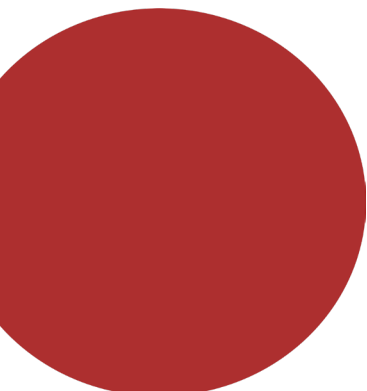
## **“Why can’t I make myself a work of art?”: emotional elaborations in Elke Maravilha’s performances**

### **ABSTRACT**

In this text, we investigate intersections between fashion, emotions, consumption, and performance from media materials collected about the life of Elke Maravilha. German, she arrived in Brazil at the age of six and had a meteoric career, from runway fashion shows to television. A celebrity established in the media scene, Elke drew attention on the runways for her unique style and the way she presented herself in fashion shows. On TV, she was a judge on talent shows and had her own talkshow. The article is methodologically oriented by cartographic studies. We produced, from the constituent sensibilities of Walter Benjamin’s cartographies, four constellations: 1) I want to draw attention; 2) Dionysian priestess; 3) necklace of wonders; 4) Elke in the artificial land. By investigating Elke’s aesthetic and performative dimension, we understand that the way clothes and props were used enabled an elaboration of the self and communicative expression.

**Keywords:** Fashion. Emotions. Cartograph.





## “Por que não posso fazer de mim uma obra de arte?”: elaborações emocionais nas performances de Elke Maravilha

### RESUMO

Investigamos neste texto intersecções entre moda, emoções, consumo e performance a partir de materiais midiáticos coletados sobre a vida de Elke Maravilha. Alemã, a artista chegou ao Brasil aos seis anos de idade e teve uma carreira meteórica, das passarelas à televisão. Celebridade constituída na cena midiática, Elke chamava a atenção nas passarelas pelo seu estilo único e pelo modo como se apresentava em desfiles. Na TV, foi jurada de programas de calouros e teve seu próprio programa. Orientados metodologicamente pelos estudos cartográficos, produzimos, a partir de sensibilidades constituintes das cartografias benjaminianas, quatro constelações: 1) eu quero é chamar a atenção; 2) sacerdotisa dionisíaca; 3) colar das maravilhas; 4) Elke no país do artifício. Ao investigar a dimensão estética e performática de Elke, compreendemos que a maneira como roupas e adereços eram usados possibilitavam uma elaboração de si e expressão comunicativa.

**Palavras-chave:** Moda. Emoções. Cartografia.

## **“¿Por qué no puedo hacerme una obra de arte?”: elaboraciones emocionales en las performances de Elke Maravilha**

### **RESUMEN**

*En este texto, investigamos las intersecciones entre moda, emociones, consumo y performance a partir de materiales mediáticos recopilados sobre la vida de Elke Maravilha. Alemán, llegó a Brasil a los seis años y tuvo una carrera meteórica, desde las pasarelas hasta la televisión. Una celebridad establecida en la escena de los medios, Elke llamó la atención en las pasarelas por su estilo único y la forma en que se presentaba en los desfiles de moda. En la televisión, fue jueza en shows de talentos y tenía su propio talkshow. Orientados metodológicamente por los estudios cartográficos, elaboramos, a partir de las sensibilidades constitutivas de las cartografías de Walter Benjamin, cuatro constelaciones: 1) quiero llamar la atención; 2) sacerdotisa dionisiaca; 3) collar de maravillas; 4) Elke en la tierra del artificio. Al indagar en la dimensión estética y performativa de Elke, entendemos que la forma en que se utilizaron las vestimentas y los accesorios permitieron una elaboración de sí mismo y la expresión comunicativa.*

**Palabras clave:** Moda. Emociones. Cartografía.

## 1. INTRODUCTION

Elke Grünupp was born in Germany, on February 22, 1945, months before the end of World War II. Although she always said in interviews that she was Russian, her brother's account and documents prove that she was born in Leutkirch, and not in Saint Petersburg. At six years old, she arrived in Brazil, with her fleeing family. With the end of the war, her father was considered a traitor to the Russian homeland. George and Liezelotte, her parents, decided that they did not want to live in the south of the country, next to other European colonies, but rather in a "real Brazil". It was in Minas Gerais that Elke grew up, more specifically in the Itabira region, east of the state capital.

Decades later, Elke lost her last name and became known as "Wonder Woman." This change in identification was largely due to what made her truly Elke: the way in which she constituted, through what adorned her body, a walking "work of art"<sup>1</sup>. A successful model in her youth, she was perhaps one of the first to smile on the runways. Her body's performance, which served the greatest fashion designers of the time, attracted attention due to its irreverence. On television, she worked with Chacrinha and Silvio Santos, in addition to having her own interview program, the talkshow *Elke*<sup>2</sup>.

Elke's media biography is crossed by her unique aesthetic: for the model and tv host, more was always more, and she said: "I like exaggeration, I like a lot" (Elke, 2016, 8min05s). However, the props and ornaments were not mere pieces chosen at random, but rather designed one by one by Elke<sup>3</sup> herself and often invested with meanings that told a personal story.

Starting from this introductory opening, this text aims to investigate the intersections between fashion, emotions and performance, based on various media materials (videos, photos, biographies, newspaper clippings, virtual museum, etc.)

about the life of Elke Maravilha, celebrity recognized not only in the fashion world, but also with wide social visibility on Brazil. We think that Elke's public elaboration makes us reflect on the way in which self-performances trigger the subjective field of emotions based on the way they are constituted (and presented) by clothing.

This research is methodologically guided by cartography guidelines, especially based on the recommendations of Walter Benjamin (2018). This orientation is articulated with theoretical approaches from the field of anthropology of emotions and consumption. In this sense, we try to think, based on material culture, about the different emotions triggered by the gesture of getting dressed, and how these emotions relate to different moments in Elke's life and career.

In the search for other texts that have already analytically explored the figure of Elke Maravilha, we were surprised by the scarcity of materials<sup>4</sup>. In general, her name appears in academic works in a tangential and punctual manner. She is mentioned in analyzes focused on the life of designer Zuzu Angel, a friend of hers; in film analyzes referring to the movies she participated in as an actress or even about Zuzu's biopic; in texts about the impositions of motherhood – Elke had already mentioned that she was not born to be a mother and, therefore, had abortions – or about her stateless condition and; in research on Chacrinha programs or the Brazilian musical group Dzi Croquettes. In other words, Elke is mentioned, but almost never analyzed. Of the hundreds of texts found, only one of them actually deals with the analysis of his figure: a report by Pedro de Azevedo Vasconcellos (2018) on the making of his documentary, ELKE '72, which addresses Elke's arrest, in 1972, by the military dictatorial regime.

However, there were several mentions of her name in research on gender and sexual studies, especially on drag art. In general, these texts argue that, even though she was a cisgender and heterosexual woman, Elke acted as a producer of

gay culture (Bortolozzi; Areda, 2017), by being an inspiration and artistic reference, by playing with the boundaries of masculine and feminine and by presenting herself extravagantly. Thus, she would be a precursor of drag art in Brazil (Gomes, 2019; Souza; Ferreira; Merkle, 2017).

Faced with such an academic gap and, at the same time, instigated by this current relationship between Elke and drag art, we explore this media figure in the light of theories that intersect the performances of the self and the elaboration of emotions in fashion consumption. In the following, we present the methodology.

## **2. CARTOGRAPHY AS A METHOD**

When cartography it's a subject of debate, it is usually related to meanings of its etymological origin: the writing of a geographical chart, that is, a map. It is also true that, in recent decades, the notion of cartography has expanded and been appropriated by different areas, beyond geographic sciences. Social and human sciences, in general, have appropriated cartography as a method and, in Communication, more specifically, there is a notable emergence – although cartography cannot be restricted to a single theoretical-methodological perspective (Rosário; Coruja; Segabinazzi, 2021).

In this text, we undertake cartography inspired by Walter Benjamin's conceptual project. Although the German critic never formally systematized cartography as a methodological procedure, his work offers clues for the elaboration of cartographic work, operationalized from an affective and intellectual geography. The fragmentary look of the Benjaminian method draws our attention, "[...] not because it renounces totality, but because it seeks it in almost invisible details" (Sarlo, 2015, p. 35). Therefore, what guides us here is not the search for a set of recurrences to attest

to something, but rather a more microscopic look at fragments that reveal aspects that illuminate the proposed questions.

When discussing the transformations of modernity, Benjamin dealt with a mental dimension – for him, societal changes were cognitive, sensorial, emotional and aesthetic. The term aesthetics here moves away from a conception linked to the beautiful and the sublime in direction to a sensorial experience – therefore, of a sensitive nature, such as an embodied emotion.

With these objectives, we operate three constituent sensibilities of Benjaminian cartography: wandering, collection and constellation (Dias, 2022). In his unfinished *The Arcades Project*, Benjamin (2018) elaborated the idea of wandering through the streets of the city as a posture of sensorial openness and appropriation based on what is experienced. In the same work, the figure of the collector appears very close to an imaginative action, in which the collected object is disconnected from its primitive functions and some type of relationship is produced with what is, in some way, similar. The constellation appears as a metaphor for a thinking strategy, that is, of approximation and dialectical tension between images, which trigger thought-images arising from the shock<sup>5</sup>.

These sensibilities constitute our investigative stance when observing the Elke phenomenon. Firstly, we wandered through a huge set of materials, collected mainly in the digital environment, but also in physical archives. This is why the corpus of this research is varied in nature. One could not understand Elke's figure considering just one type of material. From this starting point, we begin the organization: collecting is not just gathering materials, but above all organizing and investing meaning on the materials. The next step was to constellate, that is, to understand how Elke's images forge her figure, using emotions and performance as lenses. In such a way, the collections produced are guided by the perception that clothes, props, wigs and ornaments are mechanisms for the elaboration of Elke's own subjectivity, to the extent that from this performative dimension

it is possible to express and produce emotions.

### 3. EMOTIONS AND PERFORMANCES

In the classic text *The obligatory expression of feelings*, published in 1921, Marcel Mauss (1979) argues that emotions are constituted as language. When analyzing a funeral ritual, the author realizes that the manifestations of feelings correspond to collective cultural codes, intelligible to the social group that performs them. This seminal study offers an understanding that still seems valid to us: emotions are language and therefore are also social. Now, as a symbolic experience, the expression of an emotion needs to make sense to the other person.

If emotions are social, it follows that they cannot be considered universal entities attributed with any transcultural essence. Therefore, we have that emotions are contextual and they must be interpreted as speeches in context. This perspective is derived from the propositions of Lila Abu-Lughod and Catherine Lutz (1990), who consider emotions as productive discourses – inspired by Foucault’s notion of discourse. Thus, the study needs to be relative to emotions’ context of enunciation.

The contextualist perspective denies dichotomies such as reason/emotion and mind/body, as it understands that such separations hide the complexities that constitute the study of emotions. In this sense, it is understood that emotions have a micropolitical capacity, which refers to “[...] their potential to dramatize/change/reinforce the macrosocial dimension in which emotions are raised and experienced” (Rezende; Coelho, 2010, p. 15). It means, therefore, that there is a performative and pragmatic dimension to emotions – because they are formed and performed in different social contexts and because they refer to a social action with effects on the world.

Of the multiple ways of manifesting themselves, emotions

find a fruitful place of inscription in bodily practices. It is through the body that we express and experience emotions and it is through it that we develop different ways of constituting subjectivity. Therefore, it seems intriguing to us to think about the expression of emotions through fashion, understanding it as a multifaceted set of ornaments, accessories and clothing that, invested with particular meanings, reveal emotional constructs.

Elke Maravilha presents herself as an exemplary media figure to think about these emotional configurations for two reasons. First of all, because she constituted herself in the media scene, considering the premises that characterize a celebrity, a key figure in contemporary societies: "It says of someone who becomes known by many people, recognized for what it is or it does, worshiped as a certain exceptionality worthy of admiration and reverence" (França, 2014, p. 19). Unlike many celebrities who fit into types, in order to remain on the media scene for longer, Elke created her figure by moving away from the fashion model and TV host to build a truly unique persona.

The second aspect concerns the way in which this Elke persona was constituted through the way she expressed herself bodily: clothes considered extravagant, overlapping accessories, different wigs, heavy makeup. She avoids fashion guidelines – as a normative and prescriptive system – to create her own fashion, which highlights Elke's way of being. It cannot be said that this construction was unreflective, after all, the entire consumption process is invested with a symbolic and cultural character that reveals the subjective experience. Therefore, we think about these issues through the notion of performance.

Performance Studies has considered, for a long time now, the subjectivities that are produced both from the materiality of the body and from the adornments that adorn the bodies, and which, through citational practice, produce social performativities (Butler, 2020). John Cowart Dawsey (2011) informs us that the performative turn in social sciences resulted in two main aspects. One, of special interest to anthropology, with a "dramatist"



approach to social life, and the other, derived from linguistic studies and more focused on ethnographic analyzes of speech and social narratives. This paradigmatic change broke with structuralism and valued the observation of how “[...] the body’s senses are mobilized for the meaning of the world” (Dawsey, 2011, p. 210).

We use a more anthropological perspective here, based on Richard Schechner (2003; 2010; 2015; 2017), considered, along with Victor Turner, one of the precursors of this field of research. Throughout his intellectual production, Schechner proposes the understanding of performances as “restored behaviors”, which means that they are behaviors, to some degree, socially recognizable and experienceable, as they are reproduced. Therefore, “[...] they mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories” (Schechner, 2017, p. 28).

This perspective expands the theatrical meaning commonly attributed to the term ‘performance’. Understands that everyday life is made up of portions of cultural behaviors, learned and reproduced, varying in circumstances, contexts and developed social roles. These are physical, verbal or virtual actions, prepared and rehearsed, because they do not “happen” for the first time. Schechner (2017) understands that, for the most part, people experience tension between acceptance and rebellion in relation to social roles learned since childhood.

Elke’s performances seem to highlight this tension: a model who smiled on the runaways, a TV host who did not follow a script, an artist who “didn’t consider herself an actress”, but acted (Elke, 2022). The displacement of certain behaviors, codes and practices generated strangeness, but at the same time they were ways of exposing subjectivities and constituting oneself bodily. Based on these theoretical guidelines, we sought to recognize, through observations of reference materials, some of Elke’s performances and above all the way they were given through clothes, ornaments, makeup, accessories, modes of speech and expression.

#### 4. ANALYSES

We propose in this text, by being inspired by Benjamin's work, that it is possible to *think with images*, which means to produce a *thought through images*. This is, in fact, a recurring notion in the German critic's work: dream images, dialectical images, images of thought and images of stars (constellation). From our wanderings, we produced collections that guided constellation thinking. In this sense, Figure 1 presents what we call here the Elke Synthesis Constellation, which encompasses images that, in contact, help us think and analyze this media figure. As it will be possible to see in the analysis that follows, based on the illumination brought by the images, the objective is to understand, after all, how fashion and emotions are articulated in the performative elaboration of Elke Maravilha.



#### 4.1 Constellation 1: “I want to attract attention”

In her first successful years in the fashion world, when she had already modeled for Zuzu Angel, Clodovil and Dener, Elke experienced something that would mark her for the rest of her life. Before walking along Vieira Souto Avenue, on any day, she opened her closet and saw that she had a lot of black clothes. For a glimpse, she decided that, although she liked it, wearing only black was no longer possible. This was perhaps the harbinger of the birth of “Wonder Woman”. By wearing only black, Elke would go unnoticed (Felitti, 2020).

“I took a pair of pants and ripped them all apart, put on a purple sock, covered my face with lipstick, messed up my hair and went to meet some friends” (Felitti, 2020, p. 46). That’s how, when walking through the streets of the south zone of Rio de Janeiro, she was vilified by attackers who didn’t “understand” what she was wearing. “They asked: ‘why are you dressed as a clown, blonde girl?’. I said them ‘go fuck yourself’” (Felitti, 2020, p. 46). After the short and direct answer, she was punched and ended up in the hospital. Her biographer, Chico Felitti (2020, p. 47), adds a comment to the case: “she said she was used to being beaten since she was a child, so she didn’t care.”

This situation experienced by Elke is exemplary for us to think about a rupture in performance that is crossed by fashion and whose impact is marked by an emotional dynamic of social relations. It is a rupture because Elke rethinks her way of dressing, abandoning the color black and initiating what would become her striking style – therefore, a constituent of her subjectivity. However, when she goes out on the street, she is assaulted, because her body is seen as strange. As some authors have already pointed out (Miller, 1997; Rezende; Coelho, 2010; Ahmed, 2014), contempt and disgust function to regulate social hierarchies, classifying and discriminating bodies, discourses and practices from a moral lens.

William Ian Miller (1997) reminds us that the onset of disgust occurs in a paradoxical way, after all, what causes disgust tends to repel us at the same time that it captures our attention. There is an imposition that, in some way, makes us look again. The use of the terms “clown” and “blonde girl”, in the speech of an aggressor, indicates this contempt – “blonde girl” may be a term of flirtation, but it also points to the superiority of whoever utters it, especially due to the use of the diminutive, in this situation, just as “clown” refers to an aesthetic of exaggeration and, commonly, is used as an insult. When Elke fights back, he is beaten and his body is marked by violence, as an attitude of correction and an attempt to demarcate power.

In an interview with the documentary *Elke in Wonderland* (2002, 2min22s), she says: “I don’t want to be beautiful, I want to attract attention”. For someone who was already in the Fashion system, this initiative is also disruptive – if we think about the model’s figure, the intention is almost always for her to attract as little attention as possible so that she can leave any extravagance for the runaway, in other words, her body remains at the service of Fashion, as a frontstage.

Another event in the artist’s life that indicates these ruptures that constituted Elke Maravilha is the first fashion show for a great designer, Guilherme Guimarães, at the Copacabana Palace Hotel, in 1969:

After an anxious hour, she decided that she would carry with her for the rest of her life. “**You know what? I’m going to be myself.**” Elke followed the instructions: she walked around in the dress and stopped at the end of the runway, hands on her hips, facing the guests with a serious face. After a few seconds motionless, Elke rebelled. She moved the muscles in her face and smiled. She laughed. “That was a revolution. Model looking good”, said social columnist Zózimo Barrozo. And that’s how she walked back down the runway, with a smile on her face. At that time, models didn’t smile. When she opened her mouth to show her teeth, the audience opened their mouths in shock. Elke returned to the dressing room without really knowing what had happened. “I was drunk on adrenaline.” She

only remembered that a round of applause greeted her when she returned to the runway. (Felitti, 2020, p. 45, emphasis added).

This excerpt makes us think about a break with performances in the world of Fashion: a smile – and, consequently, generating astonishment in the audience – is a rebellion with social role, in Schechner's terms (2017). Elke, the way she presented herself on the runway, smiling, "was herself", being in the here-and-now of the performance. Her loud laugh and smile, often presented by a very red mouth, became her trademark. Going through magazine archives, it is common to find photographs of Elke laughing with her teeth showing; the titles referred to this aspect through operators such as "Elke, the wonderful laughter"<sup>6</sup> or "Elke Maravilha: 'I want to die laughing'"<sup>7</sup>, for example.

Laughter embodies joy, referring to emotions of satisfaction and enjoyment. By adding laughter to her performance, Elke builds herself as a happy persona. This aspect is consistent with a recurring statement of hers: that she was not a dramatic figure, but rather a tragic one – that is why she rarely cried, but rather mourned. The tragic knows his destiny and prepares for the irremediable, which is why he reworks suffering, transforming pain into an element of his subjectivity. Apparently, Elke did this to himself masterfully.

## 4.2 Constellation 2: dionysian priestess

According to the promotional material for the ELKE<sup>8</sup> exhibition, at the Cultural Center Vale Maranhão, Elke became aware of the importance of clothes for her expression when, at the age of 12, she received Confirmation. It was the first time she saw herself assembled from head to toe, in clothes different

from the ones she usually wore. The dress was sewn by the artist's grandmother – which already indicates an emotional relationship with the clothing, as it was made especially for her by a person in her close circle.

It is symbolic, in fact, that this perception of her regarding fashion comes from a religious event, after all, the figure of Elke Maravilha would be constituted, to a certain extent, by a syncretic aura. In this sense, the renowned psychiatrist Nise da Silveira called Elke a "Dionysian priestess", a somewhat paradoxical nickname to account for the complex figure she was. This contradiction can also be seen in the song composed by Itamar Assumpção in honor of Elke, *A apátrida de Itabira*, in which he calls her, among other things, a pagan goddess, an ogã stone, orixá of Iran, pomba-gira, Iansã, Iemanjá, witch who becomes a fairy. Furthermore, the title of the exhibition's curatorial text is "Elke – sacred, profane, holy, devil".

This evidence builds a constellation in which the religious and spiritual aspect acts in a nuclear way, to the point where Elke herself is understood as a sacred figure. And, in this way, the construction of her subjectivity took place largely in a movement of sacralization of the profane and profanation of the sacred. The clash of contradictions ends up generating something more here, as in a dialectical proposition. This included the clothes and accessories she wore – for example, a piece she had made with an altar cloth from a church in Minas Gerais or even the images of saints and buddhas that she turned into a necklace.

In an interview for the documentary *Elke* (2007), the artist mentions a meeting with a person who said that Elke was nothing like she seemed to be, after all, she was so extravagant, but at the same time so spiritual. Elke responded that the person was mistaken, and that one thing had nothing to do with the other. Then, she remembers different religious leaders and how central their clothes and adornments are in the constitution of their figure: the Catholic Pope, with his cassocks, miters and

rings; the leader of the Orthodox Christians, with embroidered and sumptuous clothes; Dalai Lama and his long orange and red robes; the shamans, whose adornments differentiate them from others in the community. When citing these leaders, Elke points out how clothing constitutes a central element for understanding the sacred, for the construction of reference and for the organization and performance of rituals.

Sacred and profane coalesce in Elke's performative elaboration and perhaps the phrase that best summarizes this meeting is one attributed to Álvaro de Campos, one of Fernando Pessoa's heteronyms: "I build in every corner of my soul an altar to a different god". Elke had a painting in her house with this phrase, which she claims was meant to describe herself. In an interview, she claims to be a polytheist and shows her house, filled with objects that often refer to multiple religions. She modifies some objects, such as a piece of Saint George killing the dragon, in which he holds an LGBTI+ flag.<sup>9</sup>

Whether for body decoration or domestic decoration, the objects here occupy a place in Elke Maravilha's performative composition, while they are reorganized and invested with other affects and, therefore, other meanings. This is, in fact, close to the way Benjamin (2018) conceived the collecting act, which removes the functional load from the object, moving it to other fields of meaning. In line with the thoughts of Diana Taylor (2013), we agree that performance is an episteme and, therefore, that it can be a way of knowing. We also have Elke's performance as a path that leads us to know not only her, but the cultures that constitute her. Hence the plurality of objects that make up her adornments, traces of a subjectivity that is as multiple as it is complex.



### 4.3 Constellation 3: the wonder woman necklace

In 2013, Elke received at home the TV host Angélica, for a television show named *Estrelas* (Rede Globo)<sup>10</sup>. Upon entering the artist's apartment, Angélica was fascinated by the environment, whose red walls were covered with various decorations, including photographs, paintings, dolls and sculptures. The presenter points to the necklace that Elke is wearing: "What you are wearing here today is a Buddha. It was one of those adornments, those objects, that you turned into a necklace." Elke confirms, stating that the object stayed on her wall for thirty years until one day she decided to turn it into a necklace. Elke adds: "My body is my home."

The body is central in different theoretical-epistemic perspectives, as it is a place of multiple inscriptions, of investment of senses and action. The performance takes place in and through the body, and emotions, although cultural, are expressed and experienced bodily. Hence the idea that emotions are embodied. By saying that your body is your home, Elke indicates, in a way, a reason to care for and decorate it, after all, the home is a sign of intimacy and protection, which must be preserved. Furthermore, by removing a decorative object from her wall to turn it into a body accessory, she shows that body and home are confused and cannot and do not need to be read separately.

That same year, Elke participated in the television show *De Frente com Gabi* (SBT)<sup>11</sup>. At the time, she was also asked by TV host Marília Gabriela (Gabi) about the necklace she wore. Due to the uniqueness of the prop, Gabi barely knew how to name it. Elke points out element by element of the ornament and responds: "It's a necklace in my style, right. This is a tribute to my grandmother. I bought this one in Korea [pointing to a wooden face that occupies the center of the prop]. This is here in Liberdade Village [pointing to the links shaped like painted eggs]. [This one] here in Greece. My grandmother liked to paint

eggs, she was, you know... so, this one will be for grandma.”

In the interview with Angélica, Elke’s necklaces are themed and she shows in the presentation a necklace that she produced forty years ago. She jokes: “it even has a cemetery key”. Although it surprises the TV host, who laughs, Elke tells the truth. In fact, this object is also the opening theme of a text by Roberto Kaz (2008, online), published in Piauí magazine:

Elke Maravilha carries the key to a cemetery around her neck, and this is not figurative language. The key is real and the cemetery exists. ‘It’s Colatina, in Espírito Santo. I already have a place to fall dead,’ she says. It’s always one less thing to worry about.

Composed of a silver chain and whose first accessory was a little hand making fingers, Elke’s biographical necklace contains, among many other things: medals from Greece and Nepal; earrings brought from Israel and Egypt; a jaguar claw, a gift from an indigenous person; Indian coins; a symbol of the Kabbalah; an image of the Virgin; a cake paddle inherited from her mother; a symbol of Freemasonry, because of her father; animal miniatures; a lot of fishes; piece of bone; stuffed eagle paw; brooches; broken wing angel etc.

Elke’s necklaces – especially this biographical necklace woven through decades – corroborate the idea already defended by other authors (Appadurai, 2008; Douglas; Isherwood, 2004) that the meaning of objects is contextual and attributed by people based on their uses and appropriations. From this perspective, the notion of consumption moves from a merely economic – or even moralizing – idea and begins to be interpreted based on the social relations that are established through objects.

The elements that compose Elke’s necklace come from different places, gaining new meaning when included as accessories. Each of them carries a story, which is intertwined with many others as Elke weaves her memories. Therefore, the

consumption of these goods is ritualized (Douglas; Isherwood, 2004) and the necklace functions as a narrative that is not constructed through words, but through the juxtaposition of elements. It thus demonstrates how important material culture is for understanding not only a people, but also particular stories, such as this media figure.

Furthermore, the necklace is still an important memory element and narrative trigger, after all, although understood individually, it calls for an explanation – Elke tells what each element means through narrative recollection. In the same way, the necklace is an emotional trigger, it only exists because feelings were invested in its conception and elaboration. In fact, Elke said that the creation of the necklace would end when she died, but that she did not intend to be buried with it, which indicates that the object would continue in circulation, being reinvested with meanings based on its new/possible trajectories.

#### 4.4 Constellation 4: Elke in the artifice land

If on the streets Elke had already been attacked for her appearance, on the runaways she caused curiosity. Senses of originality, singularity and authenticity were of interest to the Fashion system. From their place of symbolic authority and attribution over what is avant-garde and marketing trend, designers explored what, in a certain way, generated strangeness, but at the same time evoked the image of someone who was what they showed, not just dressed or presented.

Elke's own style brought more than aggression. The same performance she did at the Guilherme Guimarães show, in which she showed off her clothes while laughing, captivated other creators. **Designers took advantage of Elke's exotic character. She was a model of herself.** [...] From 1971 onwards, she

adopted the habit of asking what the designer wanted her to do on the runway. If the idea was to parade seriously, or with a hungry face, as she said, nothing was done. **She would even refuse invitations to fashion shows if the clothes didn't match her style or if the brand** required a serious attitude on the runway. "I said: 'Oh, my love. But many others do this. Call one of them.'" (Felitti, 2020, p. 47, emphasis added).

Elke's critical posture towards the way the Fashion system expected some type of performance may give the impression that she did not adhere to rehearsed behaviors. Schechner (2003; 2017) alert that even an avant-garde, disruptive performance is based on other social performances – behaviors observed in other spaces and contexts. Guided by a sense of originality, it seems that Elke performed a mixture of everything she believed to be herself. Being, then, was performing – or vice versa. Fashion was what mediated this self-elaboration.

Elke's aesthetic comes down to one rule: more is more. The bigger the wig, the higher the boots and the more visible the makeup, the better. **"I want to show up and I'm not going to pretend I don't want to," she explained. "The day I no longer attract attention, I would rather die."** (Felitti, 2020, p. 96, emphasis added).

The status of visibility that Elke achieved as her career progressed was intrinsic to the way in which she viewed her own life. The way she exposed herself, through Fashion, ended up mobilizing exotic readings about her. In fact, in the media, many entries were made through this reading of eccentricity and extravagance, which, by effect of meaning, even placed her in a foreign position, after all, Elke did not occupy a common place.

This is how Elke Maravilha started to perform in auditorium

programs, such as Chacrinha and later Silvio Santos. She became nationally known and her charisma earned her the public's affection. Let's see what Elias dos Santos (2014, p. 110-111, emphasis added) says in an analysis of Elke's performance on the Chacrinha TV show:

In symbolic terms, the strength of Elke Maravilha's performance (body and voice) reminds us of a "Chacrinha in skirts": **she is dressed up and heavily made up like a revue star or a circus artist, she has personality, presence of spirit and stage, sense of humor, insight and leadership**, symbolizes a tropicalism resulting from the mixture of her European origin with her passion for Brazil, she is always applauded by the audience and makes a point of standing up when she is going to say something, she has freedom and initiative to kiss Chacrinha, even leaving his lipstick mark practically incorporated into the image of the Old Warrior. This brand of lipstick is so strong that it was incorporated into the program's fixed scenery (Chacrinha's giant head that appears at the beginning and end of all programs and is part of the scenery). Elke has an important role in the program, due to her artistic career, her maturity, her strong voice and her large body.

From this description, we deduce that Elke's performative acts are also constituted by her being part of the media circuit. More specifically, the television circuit, whose technicolor aesthetic demands a colorful effusion – even more so in auditorium programs, which emulate circuses and in which the fixation of attention is guaranteed by the continuous supply of stimuli. In this sense, Elke really worked as a counterpoint to TV presenter Chacrinha, not only because of her performance on stage when singing and dancing, but because of the bonds she created with the public. She was the "good" judge, who always gave the freshmen an A and who communicated affectionately with the audience – who responded in kind, effusively. An emotional relationship that was maintained thanks to the management of

a discursive media medium – television.

Her presence on the show, as well as her attitude on the runaway, assured Elke of modesty. We firmly believe – reinforcing the contradictions in Elke – that this improvement was reinforced by aesthetic artificialism. The extravagant makeup, the voluminous clothes, the huge, shiny shoes, the flashy wigs, the various accessories – a compliment to the artifice that sustains the singularity of her image. Let us remember here what Denilson Lopes (2016, p. 3) says about the artifice, as a “socio-historical, aesthetic and conceptual category that articulates different cultural products”: far from being “a simple opposition to reality”, the artifice must be thought of “as a dissolver of the real versus unreal duality”.

In this sense, artifice is a possible category to think about the performative production of Elke Maravilha. Understanding Elke’s figure takes place in these limits between sensitive perception and intelligibility schemes – which places us in a state of suspicion and fascination. In an interview given to a group of students from ‘TV Univercidade’ (Elke, 2022), the first question asked by a student to Elke was about her daily life: “Do you wake up and get all dressed up like this, or do you wear flip-flops?”. Elke says she never wore flip-flops. Either she wore boots, or she went barefoot.

I was never a person like everyone else, I was born different. **This is not a fantasy, it is my reality.** Fantasy is what: “ah, now I want to dress like this at Carnival, because that’s what I’m not. Now I want to dress like a Chinese. Now I want to be Bahian.” **It’s not my case, I’m like that.** (6min30s, emphasis added).

For her, this was her way of being, which makes her demonstrate, through her speech, that she does not place herself in the position of a fantasy object – superhuman, unreal, illusory –, but rather a representation of the real, of herself. That is, the

performative excesses created by artifice reaffirm the real, they do not deny it. It is interesting, in fact, to note the student's curiosity about Elke's daily life, which seems to be aroused by a type of reading that did not understand this body and, therefore, attributed it to an unusual place. Perhaps there was an attempt to understand what existed behind the performative "frontstage" in this question. However, Elke reports that she not only accessed, but mainly produced what she believed to be her true self, through the way she adorned and exposed her body.

## 5. FINALS CONSIDERATIONS

On research about the gift system (exchanges and reciprocities), Maria Claudia Coelho (2006, p. 43) tells the story of an interlocutor who was irritated when she received an unwanted gift from a friend: "When I opened it, it was an earring, which you couldn't imagine, I think it started in the ear and ended in the chest. Hanging, you know, something like that, very colorful, very tchan, like, Elke Maravilha [...]". The woman felt insulted, because, through the characteristics of the object, she understood that her friend interpreted her as exaggerating.

The situation described by the anthropologist draws our attention here for one aspect: according to the interlocutor, "only Elke Maravilha could wear an earring like that". Although the earring was an insult to her, the statement marks a place for Elke in the social and cultural imagination: a reference to exaggeration. "Only Elke could use it" indicates a singularity, as an imitation of it would refer to the figure of Elke. And it is because this singularity is so clearly defined that the figure of Elke invites us to reflect.

In this text, we seek to highlight these traits of Elke Maravilha's authenticity, whose subjective elaboration occurs through performative acts that refer to a set of emotional configurations. We started following clues left in different materialities, in order to map these performances in the archive – to use Taylor's terms (2013). We recover what of Elke still survives in photographs, videos, interviews, texts about her, and in

the speeches of those who knew her. These traces help us reconstruct and understand the performance. According to Schechner (2017) – and in dialogue with Taylor – the performance is no longer restricted to the here-and-now of its production, but remains permanent as it is carried forward, in which it is stored – whether in collective memory, whether in the recording files. This is what he calls *aftermath performance*.

The collections we created about Elke led to the construction of four constellations, in which we demarcate certain traits that denote such singularity: the aesthetics of exaggeration, which both fascinates and repels; the relationships between the sacred and the profane; the memory stored in the props; the authenticity constructed by artifice. This reading was done with theoretical approaches that articulate performance and emotions – categories that are not stable, but flexible like the analyzed object itself.

The research captures an image of Elke Maravilha, at the same time as it leaves open gaps that point to possible paths. After all, as an exemplary media figure, Elke is as complex as she is multiple. Finally, we realized that the traces demonstrate that Elke Maravilha, who passed away in 2016, still survives<sup>12</sup>, not only in the archives to which we still have access, but also in the cultural and media repertoire (Taylor, 2013) – in the performance traces of drag queens, in the smiles that models today display on the runway, in the judges who still persist in TV shows, in the joking interactions of artists who joke with the audience, in the laughter of those who still believe that more is always more.

## ACKNOWLEDGEMENTS

This work was carried out with the support of the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel - Brazil (CAPES) - Financing Code 001.

## End text notes

<sup>1</sup> Expression used by Paulo Cesar Pereio, during an interview with Elke, broadcast in 2007 by Canal Brasil. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=QcHvzQUeKnE&t=1022s>>. Accessed on: 10 Mar. 2023. In fact, the title of this article, which also refers to this idea, is a speech by Elke herself



in the documentary *Elke* (2007), by Julia Rezende.

<sup>2</sup> The first two paragraphs were prepared based on Felitti (2021).

<sup>3</sup> "I don't buy clothes, I make them at home" (ELKE, 2016, 6min 55s).

<sup>4</sup> We carried out a search on the Capes Periodicals Portal, the Digital Library of Theses and Dissertations and the Scielo platform. In all three, the descriptor "Elke Maravilha" did not return any results. In the search carried out on Google Scholar, 336 results returned.

<sup>5</sup> To see more about Benjaminian cartography and the proposition of these three investigative sensibilities, see text by Dias (2022).

<sup>6</sup> 'Elke, the wonderful laughter'. *Manchete*, RJ, 1973. Available at: <<https://bit.ly/3KI5KI2>>. Accessed on: 31 July. 2023.

<sup>7</sup> "Elke Maravilha: 'I want to die laughing'". *Manchete*, RJ, 1978. Available at: <<https://bit.ly/3DzoJEA>>. Accessed on: 31 July. 2023.

<sup>8</sup> ELKE. Vale Cultural Institute. Available at the following link: <<https://ccv-ma.org.br/programacao/exposicoes/e-l-k-e>>. Accessed on: Jul 31. 2023.

<sup>9</sup> "Elke Maravilha shows her collection of dolls and sculptures". Published by Quem channel. Available at: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_NBdHehSjyE](https://www.youtube.com/watch?v=_NBdHehSjyE)>. Accessed on: 31 July. 2023.

<sup>10</sup> "Elke Maravilha and Angélica /Estrelas 2013". Published by the Super! channel. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=82eZEY0kNYU>>. Accessed on: 31 July. 2023.

<sup>11</sup> "De Frente com Gabi (09/22/13) - Elke Maravilha - Part 1". Published by the SBT channel. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=HBSHPTjdbp4>>. Accessed on: 31 July. 2023.

<sup>12</sup> Elke remains in the social imagination and in fashion. An example of this were the tributes that her friends, fashion designers Walério Araújo and Dudu Bertholini, paid to her at the Vogue Ball in 2017 and 2018, respectively. Both wore costumes that belonged to Elke. Dudu even used the artist's "sun and moon rings", which he keeps with him, although he does not feel like the owner of the objects, but rather "guardian of a Brazilian cultural heritage", as he stated in an interview with the TV program Casa GNT in 2021. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=WDXWIAgIkM>>. Accessed on: 25 September. 2023.

## REFERENCES

ABU-LUGHOD, Lila; LUTZ, Catherine. Introduction: emotion, discourse and the politics of everyday life. In: LUTZ, Catherine; ABU-LUGHOD, Lila (ed.). **Language and the politics of emotion**: studies in emotion and social interaction. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p. 1-23.

- AHMED, Sarah. **The Cultural Politics of Emotion**. 2. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora UFF, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BORTOLOZZI, Remom M.; AREDA, Felipe. Nosso caos, nosso cosmos: notas sobre a memória e a cultura LGBT brasileira. **Uniletras**, v. 39, n. 2, p. 157-173, jul./dez. 2017.
- BUTLER, Judith. **Corpos Que Importam: os limites discursivos do "sexo"**. n-1 edições, 2020.
- COELHO, Maria Claudia. **O valor das intenções**: dádiva, emoção e identidade. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- DAWSEY, John Cowart. Schechner, teatro e antropologia. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 20, n. 20, p. 207-210, 2011.
- DIAS, Marlon Santa Maria. **O desassossego das imagens**: políticas do sofrimento em redes digitais. 2022. 206 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2022.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- ELKE. Direção: Julia Rezende. Brasil: Batoque Filmes, 2007.
- ELKE Maravilha fala sobre seu estilo pra um programa de moda. [S.I.: s. n.], 17 set. 2016. 1 vídeo (13min 06s). Publicado pelo canal C.Vitor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5TMBzKgBtg>>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- ELKE Maravilha (versão original) | Vida Vivida. . [S.i: s. n', 9 dez. 2022. 1 vídeo (22min 30s). Publicado pelo canal TV Univercidade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TjMTeZh8V9I>>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- ELKE no país das maravilhas. Direção: Cynara Escobar, Heloisa Lupinacci e Letícia de Almeida Alves. Brasil: Faculdade Cásper Líbero, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l-g7gq0ZrIY>>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- FELITTI, Chico. **Elke**: Mulher Maravilha. São Paulo: Todavia, 2021.
- FRANÇA, Vera. Celebidades: identificação, idealização ou consumo? In: FRANÇA, Vera et al. (org.) **Celebidades do século XXI**: transformações no estatuto da fama. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 15-36.
- GOMES, João Victor. **Configurações de identidades e afetos drag no YouTube**. 2019. 141 f. Monografia (Graduação em Comunicação – hab. em Produção em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- KAZ, Roberto. O colar das maravilhas. **piauí**, São Paulo, mar. 2008. Disponível em: <<https://abre.ai/gvMs>>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- LOPES, Denilson. O retorno do artifício no cinema brasileiro. In: SOBRINHO, Gilberto (org.). **Cinemas em redes**: tecnologia, estética e política na era

digital. Campinas: Papyrus, 2016. p. 147-159.

MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória dos sentimentos. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (org.). **Marcel Mauss: antropologia**. São Paulo: Ática, 1979. p. 147-153.

MILLER, William Ian. **The anatomy of disgust**. Cambridge; London: Harvard University Press, 1997.

REZENDE, Claudia Barcellos; COELHO, Maria Cláudia. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; CORUJA, Paula; SEGABINAZZI, Tiago. Um panorama da cartografia no Brasil: uma investigação a partir das teses e dissertações da Comunicação entre 2010 e 2017. **Intercom - RBCC**, São Paulo, v. 44, n. 2, p. 69-88, maio/ago. 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3JurMQg>>. Acesso em: 15 abr. 2023.

SANTOS, Elias Pereira dos. **Sorria meu bem, sorria: no ar, o Cassino do Chacrinha!** 2014. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SARLO, Beatriz. A oficina da escritura. In: **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015. p. 29-40.

SOUZA, Humberto; FERREIRA, Michel; MERKLE, Luiz Ernesto. "We're all born naked and the rest is drag": técnicas e tecnologias da performance drag queen. **Cadernos de gênero e tecnologia**, v. 10, n. 35, p. 19-45, jan. /jun. 2017.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Routledge, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. University of Pennsylvania Press, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Performed imaginaries**. 2015.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: An introduction**. Routledge, 2017.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VASCONCELLOS, Pedro de Azevedo. **ELKE '72: o cinema e a história na mesa de montagem**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - hab. em Radialismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.