

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM MODA**

Maria Luiza Silva

***Camp* no contexto brasileiro:**

Uma análise da sensibilidade estética de Elke Maravilha

Juiz de Fora

2025

Maria Luiza Silva

***Camp* no contexto brasileiro:**

Uma análise da sensibilidade estética de Elke Maravilha

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à
Comissão Examinadora do Curso de
Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e
Design, da Universidade Federal de Juiz de
Fora, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Orientadora: Prof.^a Ma. Thayane Pilar Martins da Silva

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Maria Luiza.

Camp no contexto brasileiro : Uma análise da sensibilidade estética de Elke Maravilha / Maria Luiza Silva. -- 2025.
52 f. : il.

Orientadora: Thayne Pilar Martins da Silva
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2025.

1. Camp. 2. Kitsch. 3. Elke Maravilha. 4. Estética. 5. Moda. I. Pilar Martins da Silva, Thayne, orient. II. Título.

Maria Luiza Silva

***Camp* no contexto brasileiro:**

Uma análise da sensibilidade estética de Elke Maravilha

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Aprovado em 19 de março de 2025.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Ma. Thayane Pilar Martins da Silva – Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Ma. Fernanda Bonizol Ferrari
Centro Universitário Uniacademia

Dr.^a Gabriela Soares Cabral

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Vanda e Roberto por me permitirem ter a oportunidade de estudar. Através do esforço e amor deles em minha criação, pude sonhar e ter o privilégio de estudar artes e moda na UFJF.

À minha irmã, Mariana, que me ensinou a costurar e sempre acreditou em meu potencial.

À minha prima Josianne, que sempre incentivou meus estudos, desde quando eu era criança, quando ela me dava canetas coloridas e cadernos com figurinhas.

À toda a minha família, em especial a minha tia Ana Maria, que possibilitou com que eu morasse em Juiz de Fora em minha primeira graduação.

Ao meu namorado, João Gabriel, que me deu suporte, amor e compreensão para seguir com o tcc, além de me ouvir explicar o tema inúmeras vezes.

Aos meus amigos, em especial Nicole Bem e Arthur Figueiredo, que ouviram minhas aflições acerca do tema e me ajudaram em momentos em que precisei desabafar, além da paciência e amor que mantiveram por mim quando não pude me fazer presente.

À todos os professores e professoras, que participaram da minha formação acadêmica, em especial à Prof.^a Maria Claudia Bonadio, por ajudar a afunilar o tema e ser minha primeira orientadora e à Prof.^a Thayane Pilar, que assumiu a orientação de forma empática às minhas aflições sobre escrever um TCC.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, por possibilitar minha formação em Moda.
Por fim, a mim, por não ter desistido.

RESUMO

O trabalho analisa o conceito de *Camp* aplicado ao Brasil através da figura de Elke Maravilha, explorando sua representação na cultura popular como um exemplo emblemático desse estilo estético. A pesquisa estabelece um diálogo entre os conceitos de *Camp* e *Kitsch*, discutindo suas intersecções e distinções, utilizando como base teórica revisão bibliográfica de autores como Susan Sontag, David M. Halperin e Andrew Ross. Como fontes para a análise de Elke Maravilha, o trabalho recorre à revista Manchete, ao programa do Chacrinha e aos filmes em que ela atuou, além da biografia Elke, Mulher Maravilha de Chico Felitti. Destacando como sua persona exagerada, irônica e teatral encapsula elementos do *Camp* mas a partir de um conjuntura cultural brasileira. A pesquisa conclui que Elke Maravilha constrói sua identidade, por meio de seu repertório do que é o Brasil e por consequência torna-se *Camp*.

Palavras-chave: Camp. Kitsch. Elke Maravilha. Estética. Moda.

ABSTRACT

The study examines the concept of *Camp* as applied to Brazil through the figure of Elke Maravilha, exploring her representation in popular culture as an emblematic example of this aesthetic style. The research establishes a dialogue between the concepts of *Camp* and *Kitsch*, discussing their intersections and distinctions, using as a theoretical basis a bibliographic review of authors such as Susan Sontag, David M. Halperin, and Andrew Ross. As sources for the analysis of Elke Maravilha, the study draws on the magazine *Manchete*, the TV program *Chacrinha*, and the films in which she acted, as well as the biography *Elke, Mulher Maravilha* by Chico Felitti. It highlights how her exaggerated, ironic, and theatrical persona encapsulates elements of *Camp* but within a Brazilian cultural context. The research concludes that Elke Maravilha constructs her identity through her repertoire of what Brazil represents and, as a result, becomes *Camp*.

Keywords: Camp. Kitsch. Elke Maravilha. Aesthetics. Fashion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Seletiva para embaixatriz do turismo de 1962	14
Figura 2 – Elke com a faixa de Glamour Girl em 1962	15
Figura 3 – Primeira capa de revista de Elke	16
Figura 4 – Elke como capa da revista do seguimento de cinema	16
Figura 5 – Elke beleza internacional	18
Figura 6 – Estilo caricato de Elke segundo a Revista Manchete	24
Figura 7 – Elke fantasiada no programa do Chacrinha	24
Figura 8 – Matéria sobre Elke em 1973	25
Figura 9 – Elke em entrevista para a Revista Manchete	26
Figura 10 – Elke como modelo manequim	35
Figura 11 – Elke vestida de branco na praia, para a Revista Amiga	42
Figura 12 – Elke com colares	43
Figura 13 – Colar da vida	44
Figura 14 – Desfile Walério Araújo, n55 SPFW, 2023	45
Figura 15 – Roupas criadas em colaboração com Walério Araújo	46
Figura 16 – Elke com peruca de dreads	47

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A TRAJETÓRIA DE ELKE	13
2.1	FILMES	19
2.2	CONTEXTO POLÍTICO	21
2.3	CHACRINHA	22
2.4	MUDANÇA DE ESTILO	23
3	O <i>CAMP</i>, E SUAS DEFINIÇÕES	28
3.1	ENTENDENDO O <i>KITSCH</i>	33
3.2	A MANCHETE, A ELKE, O <i>CAMP</i> E O <i>KITSCH</i>	34
3.3	SENSIBILIDADE <i>CAMP</i>	37
3.4	CONSTRUÇÃO VISUAL E O ENTENDIMENTO DO BRASIL	39
4	ELKE: UM PERSONAGEM?	42
4.1	ELKE SOB O OLHAR DE WALÉRIO ARAÚJO	44
4.2	O <i>CAMP</i> NO CONTEXTO BRASILEIRO	47
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
	REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

A história da moda brasileira ainda é um assunto pouco explorado se comparado com a de países Europeus e até mesmo os Estados Unidos, na América do Norte. Inegavelmente, ao longo de sua trajetória, a moda brasileira teve grande influência estrangeira, principalmente da França, Inglaterra e Estados Unidos, mas eventualmente surgiram figuras irreverentes que misturavam o que era próprio do Brasil e de sua cultura com a de outros países. Elke Maravilha, foi uma delas. Elke emerge como um ícone singular, cuja trajetória desafia as convenções e oferece um rico campo de investigação para a discussão sobre o conceito de *Camp* e sua aplicação no contexto brasileiro. Este trabalho tem como objetivo central investigar se Elke Maravilha pode ser entendida como uma figura *Camp*, segundo o conceito clássico, apontado por autores como Susan Sontag, David M. Halperin e Andrew Ross. Suas definições, embora amplamente aceitas, foram elaboradas a partir de um contexto cultural predominantemente norte-americano e europeu. Assim, questiona-se: como o *Camp* pode ser reinterpretado em um país como o Brasil, onde a miscigenação cultural, a tropicalidade e a irreverência são elementos constitutivos da identidade nacional? É nesse cenário que a figura de Elke Maravilha se torna um objeto de estudo privilegiado. Nascida na Alemanha, como Elke Grünupp, refugia-se com sua família no Brasil e percorre uma trajetória de miss, atriz e modelo à jurada do Chacrinha e Silvio Santos, tendo seu auge no Cassino do Chacrinha.

Os anos entre 1960 e 1980 na televisão brasileira foram épocas de experimentações estéticas, e os figurinos de Elke Maravilha no Cassino do Chacrinha, eram uma forma de expressar a ludicidade que o programa levava às casas brasileiras durante a programação. Segundo Daniela Calanca em *História social da moda* (2008), no capítulo *Maquinas para produzir, máquinas para sonhar*, quem deseja influenciar multidões não precisaria operar sob a ótica da lógica e sim da ilusão de desejos não satisfeitos, uma vez que através das imagens se pode sonhar (Calanca, 2008). Não foi diferente no Brasil dos anos de chumbo, considerando que estávamos em uma ditadura militar, que foi de 1964 a 1985.

A TV tinha um papel quase anestésico nas famílias brasileiras, considerando que não se podia ir além do que era permitido pela censura pois os canais dependiam de uma licença dada pelo governo para continuar operando. Além da televisão, outro meio de comunicação que teve papel importante, difundindo ideias de estilo e vida nessa época: as revistas. A Revista Manchete foi uma das principais da época, tendo uma dualidade: ao mesmo tempo que operava como propaganda para o Regime Ditatorial, também publicava entrevistas com famosos, tópicos do mundo pop e editoriais sobre a liberdade de costumes dos jovens dos

anos 1960, herdado de movimentos estrangeiros. Após virar jurada do programa do Chacrinha, Elke se torna uma figura recorrente na revista Manchete.

Este trabalho também aponta aproximações e distanciamentos entre os termos *Kitsch* e *Camp*, relacionando a figura de Elke Maravilha a um deles. Buscando compreender como viver no Brasil dos anos 1960 a 1980, influenciou seu modo de criação estética e quais elementos fazem parte de sua essência criativa. Para isso se faz necessário explicar seu estilo, o contexto social em que ela viveu, como funcionava o Programa do Chacrinha e o próprio Chacrinha. Também é importante aprofundar o viés da Revista Manchete naquela época, para entender certos assuntos referentes à Elke. Sua aparência e seu jeito espontâneo causou estranheza em parte do público que a assistia no Chacrinha, muitos não entendiam se Elke era drag-queen, travesti ou mulher cisgênero.

Em termos metodológicos, o trabalho se baseou em uma ampla pesquisa bibliográfica incluindo obras teóricas sobre moda, cultura e estética. No intuito de elucidar o conceito de *Camp*, este trabalho se apoiou em textos dos já citados, Sontag, Halperin e Ross. Referente ao conceito de *Kitsch*, os trabalhos de Clement Greenberg e Edgar Morin forneceram um robusto arcabouço teórico para analisar um conceito muitas vezes apontado em Elke. Este trabalho também utilizou fontes primárias como a Revista Manchete, disponível na Hemeroteca Digital, em uma tentativa de explicar o porquê do estilo de Elke Maravilha ter sido considerado como “radicalmente *Kitsch*” pela publicação (Manchete, ed. 1072, 1972, p. 77), além de ter possibilitado acesso à diversas entrevistas e fotos do objeto de pesquisa escolhido. Por fim, para apresentar a figura principal objeto de análise, utilizou-se a biografia intitulada *Elke, Mulher Maravilha* de Chico Felitti (2021), e vídeos documentais onde a própria Elke elucida seu estilo e seu modo de vida, como *Elke* (2010), e *Elke, no país das Maravilhas* (2002).

Embora o tema possua muitas possibilidades de exploração, a produção acadêmica sobre Elke Maravilha ainda caminha a passos curtos, não se esgotando nos poucos pontos que já foram levantados. Fazendo com que este trabalho se torne uma forma de colaborar para que figuras como essa não caiam no ostracismo da história da moda, uma vez que seu estilo segue sendo uma fonte de inspiração para diversos artistas, como estilistas e drag-queens.

Em síntese, este trabalho busca contribuir para os estudos de história da moda e da cultura, propondo uma reflexão sobre como o conceito de *Camp* pode ser reinterpretado em um contexto não hegemônico, como o brasileiro. Ao mesmo tempo, a figura de Elke Maravilha, com sua estética única e seu papel na cultura popular, oferece um caso emblemático, indo na contramão, tendo em vista que a moda, enquanto fenômeno cultural,

transcende a mera funcionalidade do vestuário para se tornar um espelho das transformações sociais, políticas e estéticas de uma época. Ela é, portanto, um campo fértil para a análise de identidades, valores e contradições de uma sociedade.

2 A TRAJETÓRIA DE ELKE

Com um estilo considerado irreverente e extravagante, Elke Maravilha foi uma das figuras mais icônicas dos shows de talentos da televisão brasileira durante a década de 1970 e 1980. Talentosa, ela se multiplicou e esteve em filmes, novelas, teatros, passarelas, propagandas e inúmeras edições de revistas. Sua imagem causa confusão até hoje, porque ao inventar a sua moda, Elke ultrapassa a linha da feminilidade, sendo confundida muitas vezes como uma travesti. Marcada por uma evolução visual, a medida que ia amadurecendo foi buscando mais artifícios para brincar com sua estética, remetendo às drag queens, com perucas, maquiagens exageradas, uma estética hiperbólica.

A Revista Manchete foi escolhida para analisar sua trajetória. É nesta publicação que Elke Grünupp - ainda sem o sobrenome artístico “Maravilha” teve sua primeira aparição de destaque. Além disso, de acordo com o acervo da Hemeroteca Virtual, é na Revista Manchete que sua figura teve mais participações. Através do olhar da imprensa da época pode-se observar com maior aproximação como Elke era vista e projetada para o Brasil. A biografia escrita pelo jornalista Chico Felitti, intitulada *Elke, Mulher Maravilha* (2021), também foi um dos norteadores da pesquisa. Este trabalho traz, além da apuração jornalística do autor, uma versão contada pela própria Elke.

Elke Grünupp, uma mulher cisgênero, dizia que nasceu em Leningrado¹, como conta em entrevista à Ronaldo Bôscoli, na edição 1344 do ano de 1978 da Revista Manchete, mas Elke inventava alguns fatos de sua vida e suaviza outros, pois ela nasceu na Alemanha em 1945 de acordo com seus documentos e como admite seu irmão (Felitti, 2021, p. 17). Essa incongruência pode ter se dado pelo fato dela achar que nascer na União Soviética tornaria sua vida mais interessante e de certa forma revolucionário para o público da época que vivia o auge do combate ao comunismo com a Ditadura militar financiada pelos Estados Unidos.

Filha de pai russo e mãe alemã, George Grünupp e Liezelotte von Sonde, foi a primogênita do casal, que fugiu da Europa para o Brasil em 1949, após George Grünupp ser considerado traidor da pátria². A princípio a família ficou na Hospedaria de imigrantes Ilha das Flores, no município do Rio de Janeiro. Na época, o local abrigava os refugiados que chegavam ao Brasil até que estes conseguissem emprego ou comprovassem ter vínculos

¹ Atual São Petersburgo na Rússia.

² George Grünupp foi considerado traidor da pátria em 1939, por lutar ao lado dos finlandeses na chamada Guerra de Inverno, contra a União Soviética. (Felitti, 2021, p. 14)

familiares no país. Após o pai conseguir um emprego, saem da hospedaria para morar em Minas Gerais em Itabira, fixam residência por um tempo e lá nasceram dois dos irmãos de Elke (Felitti, 2021, p.22).

Diferente da maioria das moças da época, Elke conta que teve a infância e adolescência livres de muitas etiquetas de comportamento, parte por morar na roça, e pelo pai priorizar que seus filhos aprendessem idiomas. Em casa aprendeu a falar alemão, russo, francês, além do português (Revista Manchete, ed. 1110, 1973, p. 52). De acordo com Felitti, ser poliglota foi um diferencial, e rendendo oportunidades para ela. Aos doze anos teve que buscar sua independência e foi trabalhar de bibliotecária, dando aulas de idiomas à crianças (Felitti, 2021, p. 30). Em 1961, quando participava da seletiva para Embaixatriz do Turismo, Elke tem sua primeira aparição na Revista Manchete na edição de 0499, do ano de 1961, página 31, ela aparece muito jovem com cabelos castanhos e sorridente, com um penteado avolumado e liso. Embaixo de sua foto está a seguinte legenda: “Elke Grulüpp é a candidata com que São Paulo espera vencer” (Figura 1).

Figura 1 - Seletiva para embaixatriz do turismo de 1962



Fonte: Revista Manchete, 1961, p. 31

Com dezessete anos, foi chamada por Eduardo Couri, criador do concurso Glamour Girl (Figura 2) de 1962, em Belo Horizonte, para concorrer ao título. Sua vitória não foi atribuída somente à sua beleza, mas também por encantar a plateia com sua habilidade de falar em outros idiomas (Felitti, 2021. p. 30).

Figura 2 - Elke com a faixa de Glamour Girl em 1962



Fonte: O Folha de Minas, 1962.

No mesmo ano, após o sucesso em Belo Horizonte, Elke Grünupp participa do concurso para eleger a Rainha Brasileira do Café, no Paraná, onde chega até a final, mas não vence. Elke tinha cabelos loiros e lisos, a pele clara e dentes brancos, era uma jovem alta com 1,77m de altura e não possuía um corpo atlético, apesar de ser magra. Era o ideal de beleza que o Brasil buscava. Segundo Denise Bernuzzi de Sant’anna em *História da Beleza no Brasil* (2014), o país sofreu por ideais higienistas e eugenistas, e a publicidade ajudou a perpetuar essa pressão estética desde 1920:

A propaganda das misses e das candidatas tendia a centralizar as atenções sobre o rosto e os cabelos, valorizando a origem geográfica – e não racial – de cada mulher. A concepção de que a pele alva era a mais bela aparecia sem constrangimento nos concursos de misses e em muitos anúncios publicitários. Aliás, a pele alva não se limitava à brancura, pois abarcava, também, a ausência de manchas e cicatrizes. Moças alvinhas, conforme se dizia, simbolizavam saúde, status, riqueza e limpeza (Sant’anna, 2014, n.p.).

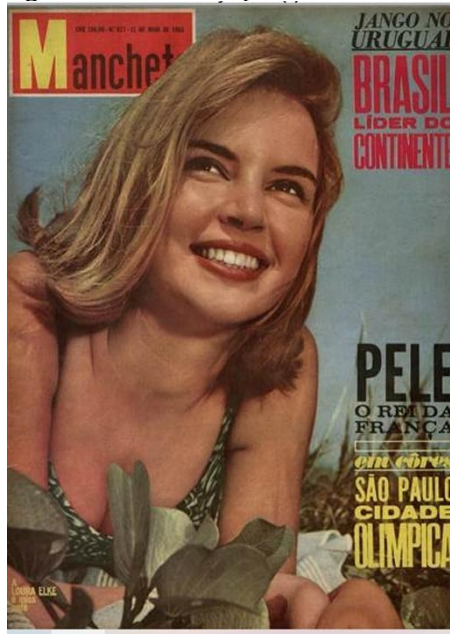
A beleza brasileira era também muito pautada pelo cinema, figuras como Brigitte Bardot se tornaram ícones de moda no país. E mesmo após anos a moda no Brasil retornava a um ponto de origem, o higienismo.

Magras, com cabelos lisos, cílios postiços e batons claros, as misses dos anos 1960 já anunciavam a tendência seguinte: a emergência da top model. A magreza podia não ser apreciada por muitos brasileiros, mas, na propaganda impressa de cigarros, bebidas alcoólicas, automóveis e roupas, ela era associada ao estilo de vida de pessoas ricas, modernas e grã-finas (Sant’anna, 2014, n.p.).

Obteve uma visibilidade maior do que no concurso anterior, conseguindo participar do filme *Bossa Nova*, de Louis Serrano, cabe dizer que nunca chegou a ser lançado (Felitti, 2021, p. 31). Elke consegue também sua primeira capa de revista em 1963, para a *Manchete* na

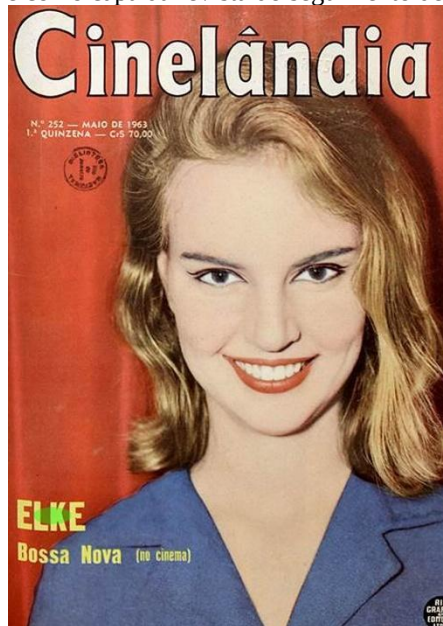
edição 577 onde seu visual ainda remete ao de miss (Figura 3), trazia no canto inferior quase invisível “A loura Elke é miss café”. Logo em seguida no mesmo ano viria a segunda, para a revista Cinelândia, revista do segmento de cinema, na edição de 00252, onde divulgava o filme Bossa Nova, usando apenas seu primeiro nome (Figura 4).

Figura 3 - Primeira capa de revista de Elke



Fonte: Revista Manchete, 1963

Figura 4 - Elke como capa da revista do seguimento de cinema



Fonte: Revista Cinelândia, 1963

A Manchete era uma das principais revistas da época. A princípio, a publicação rivalizou com a revista O Cruzeiro, pois esta era a revista mais consolidada do Brasil até então, mas logo a Manchete conquistava seu próprio público:

É importante ressaltar que ela teve papel crucial enquanto órgão difusor das ações do regime militar que visavam promover o desenvolvimento econômico, tecnológico e industrial do país, prática que se sistematizou no governo do general Médici, durante o qual a revista funcionou como uma espécie de órgão de propaganda política do regime. Um bom exemplo disso está num ensaio do repórter Murilo Melo Filho, publicado na revista *Manchete* de 10 de janeiro de 1970, no qual ele faz um balanço dos anos da década de 1960 no Brasil e previsões ‘otimistas’ para os anos 70, no intuito de demonstrar que, antes do golpe, o Brasil vivia num estado de instabilidade generalizada, amenizada a partir da intervenção dos militares na política e à medida que eles buscavam consolidar os ‘interesses gerais da nação’ a partir do planejamento e da intervenção do Estado na economia [...] Além de ressaltar as ‘benfeitorias’ dos governos militares, o jornalista também apontava a necessidade de mantê-lo no poder, como forma de garantir a integridade da nação diante das investidas bolcheviques e de preparar a sociedade para que pudesse viver uma ‘democracia plena’ com base numa economia sólida (...) (Setemy, 2008, p. 92).

De acordo com o artigo *A imprensa a serviço do Golpe: O AI-5 nas páginas da Revista Manchete (1968-1979)* (2013) de Greyce Falcão do Nascimento, a *Manchete* nunca teve censores em sua redação nem teve nenhuma de suas matérias cortadas pelo governo. Isso talvez explique como ao mesmo tempo em que matérias apoiando a ditadura eram publicadas, também traziam figuras transgressoras para os holofotes.

Outra característica da revista era o sensacionalismo com os artistas, com flagras fotográficos³. A revista *Manchete* foi importante para o ideal imagético moderno de 1960, uma vez que apesar do contexto de repressão, aos poucos se contrapunha uma nova realidade feminina que estourava no mundo inteiro (Setemy, 2008, p. 94). Havia movimentos por alguns países como, Estados Unidos, França, Inglaterra e Brasil, que emergiram principalmente de jovens que contrastavam com a realidade que foi vivida por uma parcela de famílias, uma realidade de escassez. Havia também movimentos por maior liberdade sexual feminina com o uso da pílula contraceptiva, dos hippies e do black power. Junto a isso o prêt-à-porter estourava pelo mundo, trazendo uma nova forma de consumo também:

Podemos dizer que as agitações dos anos 60 representaram uma força impulsionadora de transformações – transformações estas que já estavam ocorrendo, mas que, sob o impulso das mobilizações, ganharam uma outra dimensão. Se não resultou na revolução socialista, deixou marcas no sentido da transformação de costumes e valores representada pelas mudanças na família e no casamento, pela nova maneira de encarar o sexo, pelas conquistas das lutas anti-racista, feminista e ecológica. Mais do que isso, deixou o que já foi chamado de sensibilidade (Maciel, 2009, n.p.).

³ Como por exemplo, na edição de 0024 de 1952 com o flagra dos cumprimentos à até então primeira dama Darcy Vargas, com Chateaubriand beijando sua mão e o intitulado nessa edição como Rei da alta costura, Jacques Fath beijando-lhe a testa.

comum para uma modelo. É o que destaca Maria Claudia Bonadio em seu texto *Dignidade, celibato e bom comportamento: relatos sobre a profissão de modelo e manequim no Brasil dos anos 1960*. (2004) A atividade de modelo e manequim era vista como transgressora para época por ser um trabalho de exposição. Em contraponto, a Rhodia promovia desfiles regularizando a profissão, e Lívio Rangan, cabeça criativa por trás dos desfiles, buscava modelos em escolas de etiquetas e bom comportamento, uma vez que quem frequentava os desfiles em sua maioria eram mulheres de classe média, fazendo com que os desfiles da Rhodia fossem uma grande publicidade (Bonadio, 2004). Apesar de Elke fugir da etiqueta que era pregada nas escolas de manequins na época, tendo em vista que sua personalidade expansiva era marcante em seus trabalhos. Chico Felitti justifica que “os estilistas aproveitavam o personagem exótico de Elke. Ela era modelo de si mesma” (Felitti, 2021, p. 47), conclui o autor. E foi assim que ela desfilou para grandes nomes da moda nacional entre os anos de 1960 e 1970, como Zuzu Angel, Guilherme Guimarães, Dener e Clodovil.

2.1 FILMES

Como já mencionado, seu primeiro filme foi *Bossa Nova* de Louis Serrano. Embora tenha participado de trinta filmes ao longo da sua vida e de algumas novelas, cabe destacar alguns trabalhos para entender a trajetória de Elke. Como por exemplo, *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões*, de 1972. O filme conta a história de João-sem-direção⁴ que recebe uma proposta de Carvalhais⁵, um apostador da loteria esportiva, para enriquecer alterando resultados. João-sem-direção, fica rico na segunda tentativa pois sabia que estava predestinado a ganhar após um encontro com figuras da umbanda. Elke interpreta uma das secretárias de Carvalhais, cujo papel era de ajudar na rede de contatos de seu patrão. Seu papel nesse filme não possui muitas falas, mas as secretárias sempre aparecem como figuras que despertam o olhar masculino, incluindo o de João. A personagem de Elke, que traz o mesmo nome da atriz, não era a figura feminina de destaque, função da qual era de Maria Vai-com-as-outras⁶. A figura de Maria, ao contrário das secretarias, exercia o poder sobre os homens, uma espécie de dominatrix. Elke faz a primeira aparição no filme com lenço na cabeça e com um visual muito parecido à moda da época, não à toa a Rhodia está creditada ao final do filme.

⁴ Grande Otelo foi ator, compositor, cantor e um dos maiores comediantes brasileiros.

⁵ Ivan Cândido foi ator de cinema e televisão, trabalhando em diversas novelas da Rede Globo.

⁶ Dina Staf foi atriz de cinema e televisão, se consagrando principalmente em novelas da Rede Globo.

Ainda em 1972, Elke é convidada para estrelar o longa de Cacá Diegues, *Quando o carnaval chegar*, junto com Chico Buarque, Nara Leão, Maria Bethânia e Antônio Pitanga. A história se trata de um grupo musical que consegue um contrato para se apresentar em uma festa no Rio de Janeiro. Elke interpreta de novo uma personagem com poucas falas, dessa vez ela faz uma atriz francesa que se encanta com um dos músicos e sua cuíca. Tanto no *Barão Otelo no Barato dos Bilhões* quanto em *Quando o carnaval chegar*, Elke é creditada como Elke Evremidis, sobrenome que adota após se casar com o grego Alexandros Evremidis⁷.

Elke participou do filme *A força de Xangô*, de Iberê Cavalcanti, onde vira amiga da atriz Zezé Motta e logo atuam juntas novamente em *Xica da Silva*, de Cacá Diegues. Trabalho esse com o qual Elke Maravilha consegue o prêmio de melhor atriz coadjuvante, pelo Coruja de Ouro do Cinema Brasileiro que só foi dado em 1978, após o cancelamento do festival em 1977, ano que o filme concorria, segundo o Jornal Do Brasil. Elke também esteve em *O Pixote: A lei do mais fraco* de Hector Babenco. Em 1978, ela aceitou fazer um filme que a trazia como atriz principal. Este projeto de Gilvan Pereira, aponta Chico Felitti, tinha a promessa de trazer um bom faturamento, uma vez que Elke Maravilha fazia sucesso entre as crianças e jovens. Mas o filme intitulado *Elke Maravilha contra o Homem Atômico*, não rendeu muita bilheteria e foi um fracasso de público, e as fitas do filme sumiram após duas semanas do filme em cartaz. No mesmo ano ela estrelou o filme de romance/drama *A noiva da cidade* de Alex Viany e Humberto Mauro (Felitti, 2021, p. 88). No filme, ela se chama Daniela, filha de um homem importante na cidade, apesar disso logo no início após pousar seu avião num pasto, ela aparece com um colete e saia godê andando descalça no pasto, o que denota sua simplicidade como personagem. Daniela é descrita no início do filme como Daniela-só, sem sobrenome pelo personagem Beto, pois é uma atriz que utiliza apenas o primeiro nome em seus filmes, assim como Elke neste filme. Além de atriz nesse filme, Elke está creditada como figurinista ao lado de Ruy Land. A dupla foi responsável pelas roupas de Daniela, que na maior parte do tempo usa vestidos leves e esvoaçantes, o que faz sentido uma vez que há uma cena que lembra a clássica cena de Marilyn Monroe em *O Pecado mora ao Lado* de 1955, onde a personagem de Elke tem um orgasmo apenas com o vento e seu vestido esvoaçante, na ventania de um pasto.

Elke também teve contato com Henfil, cartunista da revista o Pasquim, com o qual fez um filme chamado *Tanga (Deu no New York Times?)*, filme anunciado em 1984 como relata Henfil na edição de 1690 da Manchete em 1984 (Manchete, 1984, p. 92), mas que só estreou

⁷ Trabalhou nas revistas Manchete, fatos e fotos (Felitti, 2021, p.43).

em 1987, onde o diretor faz uma sátira ao regime ditatorial de uma ilha fictícia, onde se extingue a imprensa local. Se baseando apenas no exemplar do New York times, pode-se fazer um paralelo ao que ocorria no Brasil, uma vez que Henfil sempre foi forte crítico da ditadura no Brasil, principalmente nas suas charges para a revista O Pasquim.

Participou da novela chamada *A volta de Beto Rockefeller* (1973), onde ela interpreta uma personagem muito semelhante ao que ela era na vida real, ainda não se vestia de forma lúdica e extravagante como ficou conhecida posteriormente. Foi sucesso na Rede Globo ao lado de Ney Latorraca com a minissérie *Memórias de um gigolô* (1986), onde interpretou Madame Yara. O figurino incluía coisas com as quais a Elke já estava habituada, como maquiagem forte, e foi sondada para integrar o núcleo de dramaturgia da emissora: “‘Eu não atuo’, ela repetia. A questão é que Elke defendia que sua jurada não era um personagem. ‘Eu não sei fazer outra coisa, sou eu mesma. Aquilo sou eu, vestida de eu, falando coisas que eu falaria’” (Felitti, 2021, p. 120).

2.2 CONTEXTO POLÍTICO

O Brasil vivia desde 1964 um período de repressão e censura por conta do regime militar que se instaurou no país com a promessa de se livrar de uma possível ameaça comunista, conceito esse que foi deturpado para causar pânico moral nos brasileiros e assim obter apoio ou pelo menos aceitação passiva ao golpe que os militares deram para estar no poder.

Na edição de nº 0871 do ano de 1968, a Revista Manchete traz uma reportagem com o título “Para preservar a Revolução, segundo anunciou o Ministro Gama e Silva, o Govêrno decretou o recesso do Congresso: O Quinto Ato”:

O Govêrno da Revolução editou o V ato institucional, através do qual o presidente da República poderá entre outras coisas: decretar o recesso do Congresso, a intervenção nos Estados e Municípios e a nomeação dos respectivos interventores, a suspensão dos direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos. a cassação de mandatos federais, estaduais e municipais, a suspensão das garantias de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, o estado de sítio, o confisco de bens, a suspensão da garantia de ‘habeas-corpus’, a exclusão de qualquer apreciação judicial de todos os atos praticados de acôrdo com o Ato nº.V e os Complementares. O Pres. Costa e Silva, no uso das atribuições conferidas pelo Ato nº.V, assinado por todos os ministros, baixou o Ato complementar nº. 38, para decretar o recesso do Congresso (Manchete, 1968, n.p).

O AI- 5, é o ato que traz uma maior vigilância e repressão, além da violência para com os opositores ao Golpe, que na reportagem acima é chamado de Revolução. Os programas de

televisão, as músicas, filmes, peças de teatro etc. passavam por aprovação dos censores para que pudessem ganhar o público.

No ano de 1972, Elke divulgava o filme *O Barão Otelo no barato dos bilhões*, ao lado de Grande Otelo e Hildegard Angel. Neste contexto, se depara com o cartaz de “procura-se” de Stuart Angel e o rasga, em revolta com a hipocrisia da situação, afinal, a família e amigos do rapaz sabiam que ele havia sido morto pelos militares. Stuart Angel⁸ era irmão de Hildegard e filho da estilista Zuzu Angel, para quem Elke já havia modelado. Elke então é presa e levada ao DOPS⁹, o órgão de repressão e tortura do regime. Não passa muito tempo presa, mas se torna apátrida uma vez que seus documentos são confiscados (Felitti, 2021, p.54).

2.3 CHACRINHA

O programa do Chacrinha começou em 1940 na Rádio Difusora Fluminense. Quando o programa migra para a televisão em 1960, sua essência - a forte presença de barulhos de fundo como a marcante buzina e marchinhas de carnaval - não se perde nas potencialidades que uma transmissão de áudio e vídeo possui. Abelardo Barbosa, o Chacrinha, brincou muito com a imagem, mas seu programa também manteve o caos de uma sonoridade contínua, até nos momentos em que ele ou convidados falavam, tal qual como numa estação de rádio. O caos era certo, e as chacretes, se mantinham dançantes ao fundo.

Segundo o artigo *Chacrinha: velho guerreiro do rádio, do circo e da TV* (2015) de Graziela Mello Vianna e Elias Santos:

O irreverente e polêmico programa do Chacrinha era inclusive uma referência para o movimento Tropicalista, como exemplo de uma manifestação da diversidade do circo caótico da nossa cultura popular. Daí seu sucesso de público, que nem sempre agradava setores conservadores da sociedade brasileira (Santos; Vianna, 2015, n. p.).

Cabe observar que a plateia do auditório do Programa do Chacrinha, parecia abraçar todas as classes sociais, credos e cores:

Devido a este seu jeito anárquico, que também se refletia na própria estética circense e tropicalista dos programas, suas frases insólitas e debochadas, oriundas da sua inventividade e do improviso no rádio, Chacrinha teve problemas com a Censura Federal e com setores conservadores da sociedade brasileira durante a ditadura militar. Os censores também se incomodavam com as imagens que mostravam o corpo das rebochantes chacretes de maiô e

⁸ Stuart Angel Jones foi militante do MR-8 (Movimento revolucionário oito de outubro). Preso político, foi torturado até a morte por militares em 1971 apesar de ter sido dado como desaparecido político após sua morte.

⁹ Departamento de Ordem Política e Social, foi um grande órgão de repressão e tortura durante a ditadura.

procuravam inibir as brincadeiras do apresentador, muitas vezes nos próprios bastidores do programa, aumentando a censura e a pressão sobre Chacrinha, que se afastou amargurado da TV Globo (Santos; Vianna, 2015, n. p.).

No videodocumentário de Cynara Escobar, Heloisa Lupinacci e Letícia de Almeida Alves intitulado *Elke* (2002) no país das maravilhas, o ex-produtor do programa do Chacrinha, Haroldo Costa, diz que após reunião para animar mais a bancada do programa, ele convida Elke para uma participação, que acaba ficando por seu entrosamento com o programa. Em 1972 então Elke tem seu primeiro contato com o programa de auditório, em a Buzina do Chacrinha, na Rede Globo. Ela própria relata em sua biografia que foi quando se identificou com o programa dizendo: “Meu Deus, eu sou isso aqui. É gente boa, gente desdentada, é gente bonita, é gente corrupta, é rock’n’roll, é brega, é tudo junto. É essa salada brasileira. É isso que eu sou” (Felitti, 2021, p. 65). Ainda segundo sua biografia, Chico Felitti destaca que Elke chega à TV no mesmo ano que as cores, e que era uma pessoa para ver com cores. Entendendo bem a dinâmica do programa, apesar de dizer que não assistia (Felitti, 2021, p. 64), Elke fazia o papel de bagunçar um programa que já era caótico, não deixando espaço para o tédio. Seu contraponto na bancada de jurados era o Pedro de Lara, conhecido por seu personagem ranzinza e conservador.

É aí que vira Elke Maravilha, apelido cunhado pelo colunista Daniel Más, do jornal O Globo, como ela relata na edição 1344 do ano de 1978 da Revista Manchete, (Manchete, 1978, p. 52). Com o passar do tempo ela vai se projetando cada vez mais nos programas, ganhando mais tempo de tela, ao brincar com os calouros e ajudando o Chacrinha a manter o programa sempre animado e caótico. Suas roupas também se transformam ao longo de suas aparições no programa, tornando-se cada vez mais elaboradas e brilhantes por meio de aviamentos. Além do Cassino do Chacrinha, Elke também trabalhou na bancada de Silvio Santos. Na emissora SBT sua trajetória com Silvio foi de embates (Felitti, 2021, p. 78). E Elke dizia que ele se curvava à quem estivesse no poder chegando até a saudar abertamente militares da Ditadura como por exemplo Ernesto Geisel, como cita Mauricio Stycer na biografia de Silvio intitulada *Topa tudo por dinheiro* (2018). Enquanto Silvio Santos colaborava para uma boa imagem do regime, Elke seguia na contramão, demonstrando sua insatisfação com o governo autoritário.

2.4 MUDANÇA DE ESTILO

Após estreiar no Chacrinha, Elke passa a investir mais em seus figurinos. Seu cabelo se torna uma parte importante do visual que se transformava. A Revista Manchete em 1972, na edição de 1072, dizia que com o seu cabeleireiro chamado Silvinho e seu maquiador chamado Ronaldo, Elke criou sua própria moda. Ainda nessa reportagem, lemos como seu estilo é tema de curiosidade e

interesse: “Elke inventou um estilo caricato em que mistura a colorida cafonice pop às reminiscências da década de vinte” (Manchete, 1972, p. 77) (Figura 6). Ela mergulhou de cabeça no programa e parece ter entendido muito rápido como a imagem era potente, ainda mais em um programa de tanta audiência como o do Chacrinha. Ao contrário das Chacretes, Elke não precisava vestir trajes como maiôs cavados, pois ela fazia parte da bancada de jurados. Conseguia aparecer mais se dançasse uma música de algum convidado ou se brincasse com os calouros e com Chacrinha. Com isso, ao invés do visual juvenil de miss que veio do interior, com cabelos lisos, maquiagem com blush e batom para trazer o aspecto de saúde, Elke vai além. Eventualmente se fantasiava, pois o programa trazia essa possibilidade de carnaval todos os dias (Figura 7).

Figura 6 - Estilo caricato de Elke segundo a Revista Manchete



Fonte: Revista Manchete, 1972

Figura 7 - Elke fantasiada no programa do Chacrinha



Fonte: Acervo Instituto Elke Maravilha, 1970

Na edição de 1132 de 1973 da *Manchete*, retratam que “Elke não é uma elegante do tipo clássico. Ela se veste com trapos.” e fazem um paralelo dela com as crianças que se encantam pelo seu estilo, dizendo que “Quando ela passa na rua com essas roupas inventadas, as crianças se deliciam: ‘O circo está chegando?’” (Manchete, 1973, p. 11) na reportagem seguem destacando que as pessoas no calçadão de Copacabana “decretam, que Elke inventou a moda dos anos 2000, quando cada um se vestirá com os tecidos e adornos que preferir, e a elegância será um jogo muito doido e muito lúdico” (Manchete, 1973, p. 11). Assim como no *Camp*, um dos maiores artifícios de Elke era sua expressividade exacerbada e seu sorriso largo, fato este que não passou despercebido pela reportagem, cujo título era “Elke o riso maravilha” (Figura 8).

Figura 8 - Matéria sobre Elke em 1973



Fonte: Revista Manchete, 1973

A moda segundo Camila Marquetti Stefanello em seu artigo *A Mulher dos Anos 80 Representadas nos Editoriais de Moda* (2015), “cumpre o papel de compreensão do próprio eu e é instrumento de prazer, culto da fantasia e da novidade” (Stefanello, 2015, p. 56). É esse o objetivo aparente de Elke, considerando que o contexto político brasileiro era de muita repressão e censura devido a uma ditadura militar desde 1964 até 1985. Elke encontrou então um lugar a partir do qual poderia ser quem gostaria. Na edição 1344, da Revista Manchete, seu estilo suscita interesse novamente, quando é questionada sobre sua mudança de estilo, a então jurada cita que sempre gostou de chamar atenção, mas que se fosse analisar talvez não chegaria a nenhuma conclusão (Figura 9). Logo depois se questiona “Uma resposta à repressão e violência do meu pai, talvez? Pode até ser. E daí?” (Manchete, 1978, p.53). Vale lembrar que o Brasil ainda passava por repressão e violência neste ano. Ela segue dizendo que:

(...) Um dia resolvi casar com o arco-íris. Eu só vestia preto. Todos meus vestidos entre 69 a 71 eram negros. Era uma forma meio assustada de chamar atenção. De repente decidi mudar tudo. Rasguei meu vestido em tiras, desmanchei meu cabelo, descobri uma meia roxa e saí “pela aí”. Foi a noite em que ganhei meu primeiro murro. Língua costurada, roupa em tiras, cansada, mas estranhamente excitada, parti para cor. Dia seguinte nasceu a Elke. Depois Maravilha (Manchete, 1978, p. 53).

Figura 9 - Elke em entrevista para a Revista Manchete



Fonte: Revista Manchete, 1978

Elke não estava ali para ser exemplo ou vender roupa como em seu trabalho como manequim lhe exigia. Ela podia experimentar e assim o fez. Conforme o amadurecimento, Elke mantém sua essência, mas passa a se mostrar de forma mais mística, não necessariamente atrelada a uma religião específica. Apesar do movimento hippie ter seu auge nos anos 70, com ideias de amor livre, cabelos longos e ideias de transcendência, não era o estilo que Elke se baseava. Ela possuía uma mistura de referências religiosas, mas suas roupas, no final dos anos 1970, remetiam, à signos de matriz africana, como as longas batas e vestidos brancos. Na imagem acima da revista Manchete de 1978, ela aparece com um longo vestido branco, com adorno na cabeça, com brincos de argolas, sentada em um tapete estampado. Seu estilo aqui parece fazer uma releitura ao estilo de Clara Nunes, que possuía grande influência na umbanda e do candomblé.

Apesar da grande presença do branco, como dito na reportagem, Elke afirma que seu guarda roupas não possuía apenas uma cor, ou uma referência, ela foi experimentando conforme construía sua identidade.

Sua figura performática, é muito associada à cultura LGBTQIA+, influência essa que pode ser devido ao fato que Elke transitava entre muitos grupos, entre eles, o do Dzi Croquettes. Este grupo revolucionário enfrentava a ditadura de maneira política e sarcástica, com homens vestindo roupas de mulher e usando maquiagem. No texto DZI CROQUETTES e a Teoria QUEER: Repensando as pedagogias do “Ser Homem” (2015), de Diana Dayane Amaro de Oliveira Duarte, ela aponta como os integrantes estiveram na vanguarda ao questionar as fronteiras das performances de gênero em plena ditadura militar.

Os Dzi Croquettes foram “queers”, mesmo sem essa denominação existir na época. O masculino, o feminino foram desestabilizados, marginalizados e postos num não-lugar. A fixidez em que são operadas as dicotomias excludentes tão presentes na teoria da construção do sujeito foi não apenas questionada nos palcos nacionais e internacionais, mas era vivido cotidianamente por esse grupo, mesmo longe dos holofotes e dos ensaios, os Dzi se transformaram numa forma de existir no mundo (Duarte, 2015, p. 103).

Elke inicialmente era amiga de Wagner Ribeiro e Ciro Barcelos, e que mais tarde namorou Roberto de Rodrigues, todos membros desse grupo formado só por homens (Felitti, 2021, p. 72). Além dos já citados o Dzi Croquettes, era formado por Cláudio Gaya, Reginaldo e Rogério de Poly, Benedicto Lacerda, Bayard Tonelli, Paulo Bacellar, Leonardo Laponzina (Lennie Dale), Carlinhos Machado, Cláudio Tovar e Eloy Simões. Eles se enfeitavam de purpurinas e fio dentais, e se apresentavam em teatros, sendo censurados no auge da ditadura, foram para outros países.

Assim como os Dzi Croquettes, Elke também caminhava rumo à experimentação estética de forma a romper com paradigmas que eram prezados pela Ditadura militar, de formas distintas mas que possuíam objetivos em comum, participaram da construção da subversão, Ambos não ligavam para feminino-masculino, queriam ser apenas gente, identidade que era cada vez mais negada a grupos marginalizados e contestadores no auge do AI- 5, uma vez que o governo da época não os tratavam com humanidade.

Sua imagem parecia refletir os ambientes pelos quais ela passou, trazendo a ludicidade do teatro e dos filmes, sem esquecer a capacidade de sustentar uma roupa que seu trabalho de manequim lhe deu. Talvez esse fato tenha contribuído para que as pessoas que a assistiam acreditassem que ela era um personagem. O fato de brincar com o seu estilo e seu jeito não significava que suas escolhas estéticas não eram partes reais. Elke garimpava suas roupas, e quando não achava o que queria usar, buscava quem pudesse fazer para ela (Felitti, 2021, p. 96).

3 O CAMP, E SUAS DEFINIÇÕES

O *Camp* é um termo de difícil definição, ainda sem tradução no Brasil, popularmente conhecido como uma estética do exagero, artificialidade e teatralidade. O *Camp* pode ser qualquer coisa, mas não é qualquer coisa que pode ser *Camp*. Embora Susan Sontag, tenha trazido em seu ensaio *Notas sobre o Camp* (1964) alguns pontos que pudessem explicar o termo como uma estética, o termo foi brevemente exposto a princípio por Christopher Isherwood, *The World in the Evening* em 1954 (Sontag, 1964, n. p.). Sontag elabora sua visão

sobre o que seria o *Camp* através de notas, nas quais ela explica o termo. Ao todo são cinquenta e oito notas, portanto trarei pontos chaves, por vezes de forma resumida para explicitar o termo.

Em seu texto Sontag inicia explicando que: “Para começar de maneira bastante geral: *Camp* é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *Camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização.” (Sontag, 1964, n. p.), o que reforça seu ponto quando, mais a frente no texto, ela diz que o *Camp* não pode ser encontrado na natureza, uma vez que para algo ser *Camp*, precisa da teatralidade e artificialidade. Sontag segue:

Camp é uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são. O melhor exemplo está na Art Nouveau, o estilo *Camp* mais típico e mais plenamente desenvolvido. Os objetos Art Nouveau tipicamente transformam uma coisa em outra coisa: elementos para iluminação na forma de plantas fluorescentes, a sala de estar que em realidade é uma gruta. Um exemplo a ser destacado: as entradas do metrô de Paris projetadas por Hector Guimard, no fim da década de 1890, com ramos de orquídeas em ferro fundido (Sontag, 1964, n. p.).

Aqui, podemos observar como o *Camp* não é uma estética específica, mas sim uma visão de mundo, uma sensibilidade, que tem predileção pela paródia, como ela destaca: “A questão não é ‘Por que a paródia, a representação, a teatralidade?’ Mas, ‘Quando a paródia, a representação, a teatralidade adquirem o gosto especial do *Camp*?’” (Sontag, 1964, n. p.).

Existe o contexto certo para que determinada coisa seja considerada *Camp*, com isso percebemos que o termo vai além de uma simples estética, ele depende de outras condições como o amor pelo que se faz, uma visão de mundo mais ampliada e política, se tratando de estética, para ir em contrapartida com a moda dominante, e a forma como reivindica objetos que são de produção em massa para um lugar de inusitado.

Isto aparece claramente no uso vulgar do termo *Camp* como verbo, to *Camp*, algo que as pessoas fazem. To *Camp* é uma forma de sedução — uma forma que emprega maneirismos extravagantes sujeitos a uma dupla interpretação; gestos cheios de duplicidade, com um significado espirituoso para entendidos e outro, mais impessoal, para leigos. Do mesmo modo e por extensão, quando a expressão se torna substantivo, quando uma pessoa ou uma coisa é “um *Camp*”, implica uma duplicidade. Por trás do sentido geral “direto” no qual podemos entender alguma coisa, encontramos uma experiência pessoal absurda com esta coisa (Sontag, 1964, n. p.).

Sontag comenta sobre como não há uma maneira de ser *Camp*, sendo ingênuo ou intencional, e destaca que quando o *Camp* é intencional ele se torna menos interessante pois uma característica do termo é ser engraçado por se levar a sério. Quando se tem a pretensão

de ser *Camp*, pode-se cair na armadilha do ridículo, sendo apenas algo extravagante sem propósito.

No *Camp* ingênuo ou puro, o elemento essencial é a seriedade, uma seriedade que falha. Evidentemente, nem toda seriedade que falha pode ser resgatada como *Camp*. Somente aquela que possui a mistura adequada de exagerado, de fantástico, de apaixonado e de ingênuo (Sontag, 1964, n. p.).

O *Camp* exige comprometimento, não no sentido forçado, mas sim no sentido de se acreditar no que se faz, tendo a ambição de se destacar de maneira com que sua sensibilidade aflorada seja vista e por vezes sentida através de suas ações. No decorrer do texto, Susan Sontag, explana o quão o *Camp* é algo que se trata mais sobre sensibilidades, para além da estética.

O que é extravagante de uma maneira inconsistente ou distante não é *Camp*. Tampouco algo será *Camp* se não parecer brotar de uma sensibilidade irrefreável, praticamente incontrolada. Sem paixão, temos um pseudo-*Camp* — o que é meramente decorativo, seguro, numa palavra, chique. Na estéril fronteira do *Camp* encontra-se uma quantidade de coisas atraentes: as maneiras fantasias de Dali, a preciosidade da alta costura de La Fille aux Yeux d'or de Albicocco. Mas as duas coisas — *Camp* e preciosismo — não podem ser confundidas (Sontag, 1964 n. p.).

Sontag destaca a importância do distanciamento temporal para apreciarmos o *Camp*, por consequência, muitas coisas consideradas fora de moda, podem ser consideradas *Camp*, pois estão livres de julgamento: “O tempo libera a obra de arte da relevância moral, entregando-a à sensibilidade *Camp*... Outro efeito: o tempo reduz a esfera da banalidade. (A banalidade, no sentido estrito, é sempre uma categoria do contemporâneo.) O que era banal, com a passagem do tempo pode se tornar fantástico” (Sontag, 1964, n. p.).

Ao tratar do termo *Camp*, sem os devidos parâmetros, podemos cair no erro de julgar como algo ruim ou bom, feio ou bonito, assim como na arte, o termo é bastante complexo e amplo para reduzir nessa dicotomia de valores puramente estéticos. Sontag aponta como o *Camp* dá uma outra visão para esse julgamento: “O gosto *Camp* dá as costas ao eixo bom-ruim do julgamento estético comum. O *Camp* não inverte as coisas. Não argumenta que o bom é ruim, ou que o ruim é bom. Ele apenas apresenta como arte (e vida) um conjunto de padrões diferentes, suplementares” (Sontag, 1964, n. p.). Ela segue apresentando o *Camp* como uma nova forma de dandismo, o qual se guiava pelo dito “bom gosto” de sua época.

O conhecedor do *Camp* encontrou prazeres mais criativos. Não na poesia latina e nos vinhos raros e nos casacos de veludo, mas nos prazeres mais rudes, mais comuns, nas artes das massas. O simples uso não corrompe os objetos de seu prazer, desde que ele aprenda a possuí-los de uma maneira rara. O *Camp* — o dandismo na idade da cultura de massa — não faz

distinção entre o objeto singular e o objeto produzido em massa. O gosto do *Camp* transcende a náusea da réplica (Sontag, 1964, n. p.).

Sontag, explícita, que a aristocracia e o *Camp*, compartilham a preferência pelo esnobismo, cada qual a sua maneira, se colocavam de maneira superior aos demais gostos. À medida que a cultura de massa avança, há um grupo, que segundo a autora, se auto elege “aristocratas do gosto” (Sontag, 1964, n.p.). Esse grupo, os homossexuais, entendem que “O *Camp* é um solvente da moralidade. Ele neutraliza a indignação moral, patrocina a jocosidade.” (Sontag, 1964, n. p.). E sendo uma vez que são uma classe marginalizada se utilizam de sua criatividade e sensibilidades como forma de resistência. Vale ressaltar, que Sontag, afirma em seu texto que nem todo homossexual tem apreço pelo gosto *Camp*. Ela ressalta que apesar dessa conexão com o mundo *queer*, especialmente ao homossexual, não se trata de um gosto exclusivo dessa minoria, além de dizer que o *Camp* surgiria de qualquer maneira, como uma sucessão natural do esnobismo cultural aristocrático.

Não obstante, muito embora os homossexuais tenham sido sua vanguarda, o gosto *Camp* é muito mais do que gosto homossexual. Obviamente, sua metáfora da vida como teatro é particularmente adequada como justificativa e projeção de um certo aspecto da situação dos homossexuais. (A insistência *Camp* em não ser “sério”, em brincar, também se relaciona ao desejo do homossexual de parecer jovem.) No entanto, percebe-se que se os homossexuais não tivessem mais ou menos inventado o *Camp*, outros teriam. Pois a postura aristocrática em relação à cultura não pode morrer, embora só possa persistir de formas cada vez mais arbitrárias e engenhosas. O *Camp* é (repetindo) a relação com o estilo numa época em que a adoção de um estilo — enquanto tal — se tornou totalmente questionável. (Na era moderna, cada novo estilo, a não ser aquele francamente anacrônico, entrou em cena como um anti-estilo.) (Sontag, 1964, n. p.).

O texto se desenrola, enquanto a autora explica como o *Camp* é além de tudo, uma forma de prazer, onde o sujeito, encontra um meio de diversão. Além disso ela reforça o quão generoso o *Camp* é, pois se trata de uma sensibilidade onde não há julgamento. Sontag afirma que “Só aparentemente é maldoso, cínico. (Ou, se é cínico, não é um cinismo impiedoso mas doce.) O gosto *Camp* não propõe que é de mau gosto ser sério; não zomba de quem consegue ser seriamente dramático. Ele descobre o sucesso em certos intensos fracassos.” (Sontag, 1964, n. p.).

Por fim, Sontag traz uma reflexão acerca da diferença entre *Camp* e *Kitsch*, termo que será aprofundado abaixo: “O gosto *Camp* se alimenta do amor que penetrou certos objetos e estilos pessoais. A ausência desse amor é a razão pela qual coisas *Kitsch* como Peyton Place (o livro) e o Edifício Tishman não são *Camp*” (Sontag, 1964, n. p.).

É inegável a contribuição de Sontag para o tema, mas há de se entender as limitações de um texto escrito em 1964, acerca de debates contemporâneos, por isso trago a visão de mais dois autores sobre o *Camp* e seu vínculo com a cultura LGBTQIA +.

David M. Halperin em seu livro *How to be gay* (2012), faz um contraponto interessante sobre o modo como Sontag apresenta o *Camp*:

(...) não é um estilo artefactual particular e inerente — isto é, uma estética. Nem é uma psicologia, uma condição subjetiva específica. Nem é um comportamento — uma ética ou uma política. *Camp* envolve estética, afeto, ética e política. Mas é melhor compreendido como um estilo de relacionamento com as coisas, um gênero de prática, uma pragmática. A preocupação de Sontag com o significado do *Camp* como um estilo é o que faz com que seu ensaio sobre o *Camp* ainda valha a pena ler hoje. Embora ela não apresente sua análise nesses termos, sua compreensão de estilo permite facilmente que a noção de estilo seja estendida e aplicada à pragmática do *Camp* (Halperin, 2012, p. 365, tradução nossa).

Halperin continua defendendo sua visão sobre o *Camp* trazendo um paralelo ao jazz e ao hip-hop que foram originalmente criados pelos afro-americanos, e quando se destacaram foram tomados por outros grupos ao ponto de haver um apagamento de suas origens.

O *Camp* foi primeiramente elaborado por homens gays como uma prática coletiva, de grupo, antes que outros grupos sociais, vendo seu potencial subversivo e sua ampla aplicabilidade, o reivindicam para seus próprios propósitos. Ser homossexual não é, portanto, uma condição necessária nem suficiente para participar da cultura gay. A cultura é uma prática, não um tipo de pessoa (Halperin, 2012, p. 135, tradução nossa).

De acordo com David Halperin, dentro da comunidade gay, haviam aqueles que por reproduzirem signos de masculinidade heteronormativas, eram considerados belos e “ másculos ” e assim sendo, eram mais desejados por outros homens e possuíam maior aceitação social, sofrendo menos com o preconceito. Já os gays que se expressavam através de signos atrelados ao feminino eram considerados “afeminados” e “*Camp*”. O enquadramento como *Camp* não era somente pela feminilidade em sua performance de gênero, mas também por irem contra a normatividade do gênero, através do humor, da ironia, da proximidade com a cena das drag-queens. Halperin apresenta a dicotomia entre masculino e feminino como uma dinâmica emulada pela comunidade gay, onde as drag-queens orbitam o espectro feminino, enquanto o considerado básico e musculoso, é enxergado como belo no sentido sexual, orbitando o espectro masculino.

Já Andrew Ross em *Uses of Camp* (1988) apresenta a ideia de que o *Camp* é uma forma de humor subversivo. Ele argumenta que o *Camp* usa a ironia e o exagero para desestabilizar as normas de gênero e sexualidade, questionando a rigidez das identidades e das

convenções sociais. Por exemplo, Ross discute como o *Camp*, especialmente na performance drag, brinca com os estereótipos de gênero, exagerando-os e transformando-os em algo ridículo e fascinante ao mesmo tempo. Essa prática não apenas desafia as normas de gênero, mas também revela a artificialidade e a performatividade das identidades sociais.

As drag-queens utilizam-se do *Camp* como meio de expressão de uma persona que por vezes não consegue existir sem ser por meio de artifícios. A estética *Camp*, é um terreno fértil para ultrapassar as barreiras da feminilidade e masculinidade, construções sociais essas que foram pautadas por uma moral católica, na qual só consideram o masculino e o feminino enquanto sexo biológico como possibilidade de expressão e gênero. Embora drag-queen não seja um gênero, nem uma sexualidade, ser drag faz parte do universo queer, onde se questionam essas barreiras. Exagerando em signos femininos, os que fazem drag, potencializam os códigos de feminilidade, através do *Camp*, esses códigos, são pensados de forma a questionar a construção social. Com perucas elaboradas, maquiagens que priorizam o olho e a boca, de forma a aumentá-los e desenhá-los, saltos enormes e roupas que variam a cada ocasião, mas com a preferência à espartilhos e meia-calças, de forma a contornar e enfatizar as curvas do corpo. Através disso, algo comum a esse grupo, são as apresentações, onde dublam músicas de cantoras famosas, trazendo uma performance acalorada, além de shows onde através do sarcasmo e ironia tratam de temas como, a solidão e a homofobia, de forma sarcástica. Ou seja, o *Camp* em sua essência.

Retornando à estética de Elke Maravilha e sua relação com a comunidade LGBTQIA +, temos o depoimento de Sasha, o último marido de Elke, sobre o tema. No vídeo documentário intitulado Elke (2010), ele fala sobre sua estética e os usos que a esposa fazia da moda, além de como ela tinha um papel muito forte pró LGBTQIA +, chegou a participar do miss gay em Juiz de Fora, de bailes como o Gala Gay (Manchete, 1993, 2135, p. 66) como convidada, e protesto pró direito à união homoafetiva (Manchete, 2000, edição 2515, p. 88). Na visão dele, a maneira como Elke explorava a moda e se expressava através do traje era uma forma de resistência, ela se paramentava para a guerra.

Elke tem um papel público, político, muito forte, ela tem consciência disso, ela não pratica isso num palanque, ou numa instância institucionalizada ela faz isso no cotidiano dela, às vezes brinco com ela que ela não se maquia, não se veste, ela se paramenta de guerra que é uma máscara de guerra, que é uma guerra de amor e de brigas mesmo (Elke, 2010).

Elke entendia como suas escolhas não eram puramente estéticas. Ela também utilizava-se do exagero do *Camp*, refletia sobre os papéis de gênero, tirando os brasileiros da zona de conforto, sobre o que era feminilidade. Quando perguntada sobre “o que as mulheres

pensam dos homens” (Manchete, 1973, p. 48), no debate promovido pela Revista Manchete Elke explanou:

Infelizmente, poucos homens conseguem se libertar. Porque o certo é que eles não nascem livres. As famílias, de um modo geral, colocam uma enorme carga de responsabilidades e obrigações em seus filhos, pressionando-os para assumir a sua condição de macho perante o mundo. Mas no momento em que a mulher começa a se libertar, estabelece-se um processo simultâneo, porque o homem não pode assistir passivo às modificações que o mundo sofre. E no desenvolver deste processo, tanto o homem quando a mulher podem estabelecer um relacionamento maduro, sem grilos, de igual para igual, e sem a preocupação de separar homem-mulher. Um e outro serão então apenas gente” (Manchete, 1973, p. 48).

Pode-se observar que para Elke, os papéis de gênero normativos eram questionáveis, isso somado ao gosto pelo exagero, artificialidade e sua intencionalidade ao utilizar de tais artifícios, além da forma como ela se impunha - como uma figura que muitos achavam ser drag-queen ou travesti - era um indicativo de como ela poderia ser considerada enquanto uma figura que fazia uso do *Camp* e como seu modo de ser e agir não era algo que a sociedade esperava de uma mulher cisgênero. Ela era considerada como quem ultrapassou os espectros feminino e masculino, tornando-se uma terceira coisa que não era um gênero, mas sim, uma nova forma de existir, utilizando-se da sensibilidade, exagero e teatralidade, assim como no drag.

3.1 ENTENDENDO O KITSCH

O termo *Kitsch* segundo Clement Greenberg em *A vanguarda e o Kitsch* (2019), é fruto da revolução industrial e “Sendo mais um produto de massa da indústria ocidental, o *Kitsch* realizou uma triunfante volta ao mundo, esmagando e desfigurando culturas nativas em cada país colonial, um após outro, de tal modo que está prestes a se tornar uma cultura universal.” Greenberg acredita que ao imitar os efeitos da arte, de forma mastigada para a massa, o *Kitsch* se populariza através do reconhecimento de signos pré-estabelecidos por quem consome, que não necessariamente possui bagagem cultural em relação às artes clássicas. Por conta disso, a utilização do termo popularmente significa sinônimo de algo mal feito, sem profundidade artística.

Edgar Morin em *Cultura de massas do século XX* (1984), traz o fato que a cultura de massa encontrou resistência e ressalta que “Foi a partir da vulgata marxista que se delineou uma crítica de ‘esquerda’, que considera a cultura de massa como barbitúrico o (novo ópio do povo)” (Morin, 1984, p. 17). Morin escreve que a mercadoria cultural que é considerada ordinária e feia é *Kitsch*. Ele aponta que “não são os intelectuais que fazem essa cultura”

(Morin, 1984, p. 17) embora mais tarde muitos desses intelectuais acabam fazendo parte dessa indústria.

Os conceitos de *Kitsch* e *Camp* podem se confundir se não forem analisados de forma correta. Enquanto o *Kitsch* é ingênuo, o *Camp*, que já foi aprofundado acima, por meio do ensaio de Susan Sontag, é propositalmente artificial e possui um tom sarcástico.

O dândi era excessivamente cultivado. Sua postura era o desdém, ou o ennui. Ele buscava sensações raras, não corrompidas pela apreciação popular. (Modelos: Des Esseintes em *A Rebours*, Marius the Epicurean, de Huysmans, Monsieur Teste, de Valéry.) Dedicava-se ao "bom gosto". O conhecedor do *Camp* encontrou prazeres mais criativos. Não na poesia latina e nos vinhos raros e nos casacos de veludo, mas nos prazeres mais rudes, mais comuns, nas artes das massas. O simples uso não corrompe os objetos de seu prazer, desde que ele aprenda a possuí-los de uma maneira rara. O *Camp* — o dandismo na idade da cultura de massa — não faz distinção entre o objeto singular e o objeto produzido em massa. O gosto do *Camp* transcende a náusea da réplica (Sontag, 1964, n. p.).

Desse modo podemos entender como algo considerado *Kitsch* pode ser considerado *Camp* ao mesmo tempo, sendo que uma vez que não se trata de uma análise isolada mas sim do contexto inserido, além da forma como se apropria do objeto banal. Como já analisado no capítulo de apresentação do *Camp*, Sontag, explica que pelo termo se alimentar de amor pela sensibilidade, objetos vazios desse amor são considerados *Kitsch* (Sontag, 1964, n.p.).

Elke sabia ver beleza nas coisas cotidianas, transformava objetos considerados banais em adereços e colares, além de conseguir transformar em roupa também, conforme o relato da drag queen Dimmy Kieer que a encontrou em uma boate nos anos 2000 (Felitti, 2021, p.100):

“Parecia uma roupa grega, cheia de drapeados, coisa linda”, relembra Kieer. Elke respondeu ao elogio com um riso e revelou o que era o vestido. “Isso aqui, minha filha? É um lençol com cinco alfinetes”, ela disse, e mostrou como o tecido, que até dias antes cobria sua cama, tinha se transformado em um vestido improvisado (Felitti, 2021, p. 100).

3.2 A MANCHETE, A ELKE, O *CAMP* E O *KITSCH*

A revista Manchete trazia na edição de 1072 do ano de 1972, Elke Maravilha, uma moça jovem gargalhante com a boca aberta e seu batom vermelho, um vestido preto com uma decote no busto até o umbigo e algumas pedrinhas brilhantes fazendo o contorno da peça, cabelos presos por uma presilha que parece combinar com seu vestido e com maquiagem com destaque apenas para a boca como mencionado e uma pinta em uma de suas bochechas, propositalmente desenhada. Uma figura jovial que é apresentada na revista:

Elke, a moça da grande boca vermelha e das roupas apalhaçadas, tornou-se um mito no mundo da moda. Conhecida como Elke Maravilha, eleita Rainha das Libélulas em São Paulo, abre seu riso claro quando os maldizentes insinuam que ela é um travesti. Com essa alegria desafiadora enfrentou muita pichação de costureiros e modelos, antes de se tornar o que é atualmente: o triunfo completo do estilo pop. Muitas fotos de moda mostram, hoje, a influência do gênero Elke, exibindo bocas mais rubras, gestos mais acrobáticos, poses mais soltas. Com a ajuda do cabeleireiro Silvinho e do maquilador Ronaldo, ela criou a sua moda. Para o povo essa moda é exagerada e assustadora, para os experts radicalmente *Kitsch*, mas para a própria Elke trata-se de um divertimento fascinante e engraçadíssimo: ‘Gosto de costurar minhas roupas. Vestido comprado não tem nada a ver com a gente. Eu pego uma saia e corto toda em caminho de rato. Arranjo uma blusa e colo lantejoulas, brochinhas, fios coloridos. Não tenho medo da cafonice.’ Os grandes fãs do gênero Elke, além de pessoas inteligentes e do gay-power, são as crianças. Elas acreditam ver um anjo louco (Manchete, 1972, p. 77).

Poderia ser apenas mais uma descrição gráfica do estilo de Elke, mas o uso do termo *Kitsch* evidencia o viés da reportagem em relação ao modo como ela se portava. Se antes sua beleza era padrão internacional e como Rui Portillo escreveu em seu editorial “Nem toda carioca é do Rio” (Figura 10) em que Elke aparece, para a Manchete em 1969 na edição 0895 p. 158, agora Elke é vista como um ser lúdico de sexo indefinido, na maioria das vezes, que apesar de possuir a beleza esperada na época carregava uma estética diferente, com maquiagem expressivamente exagerada, seus penteados, seus adornos de cabeça, além de suas inúmeras pulseiras e cordões, não sendo facilmente compreendida.

Figura 10 - Elke como modelo manequim



Fonte: Revista Manchete, 1969

O ambiente em que Elke tem a sua ascensão é o programa do Chacrinha, que apesar de ser frequentado por socialites da época, artistas e críticos, não era um programa feito pela

camada intelectual brasileira, o sucesso do Chacrinha e sua revolução na forma de comunicar e fazer televisão só foi observado depois com o certo distanciamento histórico.

(...) sua estrutura básica remetia ao circo, ao parque de diversões e ao carnaval de rua. Nele ocorria o cruzamento de tempos e acontecimentos na cena tragicômica do picadeiro, onde se expunham todas as espécies de insinuações e aspectos “baixos” da vivência popular. O riso franco e libertário confina burlescamente com a piedade e resvala para a satisfação simbólica. Indiferente, Chacrinha oficiava o carnaval, o rito de renovação do que, no palco, degenerava. Ao vivo ou no vídeo, o centro de todos os olhares era o corpo do Chacrinha, sua barriga grotescamente monumentalizada por roupa e bugigangas, ou o rosto, os gestos desengonçados dos cantores-atores, e suas roupas imitando a moda - classe média -, enfim a feiúra cotidiana (Favaretto, 2000).

Com isso, faz sentido a revista Manchete apontar a Elke Maravilha como *Kitsch*, uma vez que ela estava inserida em um contexto de cultura de massas que é um programa de televisão, que era uma forma de lazer em meio ao contexto ditatorial que o país vivia. Segundo Sérgio Mattos em *Um perfil da TV Brasileira (40 anos de história: 1950-1990)*, desde 1974 a televisão já ocupava mais da metade das casas brasileiras. E o programa do Chacrinha era um grande anestésico da realidade, misturando elementos lúdicos com atrações musicais, embora houvesse nas entrelinhas críticas à situação do país naquela época. Havia também o fato de que assim como Elke, Chacrinha e seu programa se embasaram na estética do exagero. Celso Favaretto (2000) aponta que as roupas do apresentador imitavam a moda de forma da classe média, parodiando os trajes e trazendo-os com brilhos, estampas e acessórios. Dando a Elke o título de *Kitsch*, que para Manchete era um cafona aceitável, embora seja uma visão muito limitada sobre o que ambos faziam.

Celso Favaretto em seu livro *Tropicália alegoria alegria* (2000), nos ajuda a situar o contexto cultural que o Brasil vivia, ao trazer o termo cafonismo, que consistia em uma moda com uma sensibilidade moderna e criticidade, que por um lado foi vista como uma forma de psicodelismo, que trazia os comportamentos hippies e música pop, além de trazer “revivescência de arcaísmos brasileiros”, embora Elke não se considerasse Tropicalista, a análise traz sentido pois os dois em considerados *Kitsch*, trazendo assim uma compreensão do que os jornalistas entendiam como *Kitsch* na época.

O caráter espectral do mundo dos objetos e gadgets é desmontado no caleidoscópio de imagens deformadas pela operação parodística e pelo humor. Desatualizadas, as imagens passam a designar aquilo que ocultavam - os arcaísmos culturais - com o que a sua montagem resulta em alegoria. Nas sociedades dependentes o pop encontra uma reserva imensa de formas culturais, mimetizadas, mitificadas e instrumentalizadas, próprias para sofrer a operação de desatualização. Os tropicalistas tiraram partido dessa possibilidade: montaram uma cena com esses mitos, clichês e indefinições, constituindo-se em hipérbole do *Kitsch*, submetida à devoração crítica. Essa

operação produziu o efeito cafona, num lance de humor, conforme a variante cool do pop (Favaretto, 2000).

A Revista Manchete apresenta o termo *Kitsch* ao leitor por conta de uma coleção da marca Biba¹⁰, nessa época não havia filial da marca no Brasil que era de Londres, mas era interessante para os leitores saberem o que se passava no mundo da moda. Na edição de 1022 do ano de 1971, “Na moda da Biba, a mulher lembra os postais de 1900”, remetendo a algo que ainda era novidade mas que mais tarde se torna referência, a repórter que assina essa matéria, Virginia Cavalcanti discorre que o uso do termo é antigo “Para quem não sabe, esta é uma palavra que está nos dicionários da moda desde que os estetas de Munique, em 1870, começaram a usá-la para distinguir as coisas de mau-gosto, aquelas que, no Brasil, o povo chama de cafona” (Manchete, 1971). Ao contrário do que parece, a matéria ressalta o charme do dito mau-gosto e tece elogios à Barbara Hulanicki fundadora da Boutique Biba, que segundo a matéria possui forte influência vitoriana destacam que ela sempre está à frente e traz algo fora daquela temporada de moda. A partir dessa matéria, a revista começa a utilizar o termo para se referir a outras pessoas e áreas. Passeios românticos, cantores como Waldick Soriano e personalidades poderiam ser rotuladas como *Kitsch* pela Manchete.

Através disso, pode-se entender que a Elke ter sido considerada *Kitsch* mais de uma vez pela Manchete, não necessariamente estava atrelada à coleção da Biba, mas sim de um entendimento aqui no Brasil por meio da revista sobre o que era *Kitsch* atrelando o termo ao cafona em uma espécie de sincretismo cultural, uma vez que o termo não possui tradução exata para o português.

3.3 SENSIBILIDADE CAMP

Elke Maravilha embora tenha sido considerada *Kitsch*, também se encaixa como *Camp*. Por meio do repertório visual e cultural que Elke capta, desde suas origens até suas inúmeras faces, como miss, manequim, atriz de cinema, atriz de novela, jurada de programa de calouros, no teatro e em suas amizades, ela constrói algo próprio e inesperado, causa uma estranheza ao mesmo tempo que se consagra e seu visual encontra terreno fértil no programa do Chacrinha. Seu gênero se torna nebuloso, onde muitos espectadores não compreendem se

¹⁰ Boutique Biba, uma das principais difusoras do prêt-à-porter, localizada em Londres. Tinha como público alvo os jovens.

tratar de uma mulher cisgênero, pois ela potencializa sua performance de feminilidade a um nível que as pessoas começam a pensar que ela é uma drag queen, ou travesti¹¹.

Em 1972 quando entra para o Chacrinha, Elke vai se retirando aos poucos do lugar de sexualização da imagem, que os filmes a colocava, embora fosse bonita e usasse decotes, o lugar que ela se encontrava era muito mais lúdico se comparado ao que as Chacretes viviam como apresenta Raphael Bispo dos Santos em *Feminilidades a dedo. Danças, performances e erotismo no show business brasileiro* (2014):

A censura federal marcava em cima das vestimentas, o que não impedia que as jovens se envolvessem num minucioso ritual de preparação com o intuito de erotizar suas imagens. Elas subiam as saias de seus vestidos acima do permitido, deixando à mostra o short que compunha o visual. Era comum solicitarem aos confeccionadores roupas de manequim menor, deixando-as extremamente justas, ressaltando os contornos das nádegas e pernas. Aquelas consideradas com um menor bumbum, a fim de valorizá-lo, costumavam usar roupas mais cavadas, que alargavam os quadris. Mesmo as “sem bunda”, adquiriam um bumbum por meio de algumas malícias. Por sua vez, a maquiagem procurava colocar em foco os olhos, principal instrumento de comunicação (Santos, 2014, p. 36).

Essa diferença se dava também por ocuparem lugares diferente dentro do programa, existia um grupo de chacretes que pensavam em como se destacarem diante das câmeras seguindo o que o programa queria delas, a ideia segundo Bispo era captar a audiência masculina além da feminina que estaria atenta aos olhares de seus pares às Chacretes.

É possível traçar um paralelo entre o que David M. Halperin traz, sobre o papel do belo e o papel do *Camp*, e as Chacretes e a Elke Maravilha. A Elke não tinha o papel de ser a pessoa que traria a sensualidade, mas sim a do alívio cômico, quase surrealista no Cassino do Chacrinha. Enquanto as Chacretes tinham a função de embelezar o programa. O que muitos não entendiam era onde começava e terminava o personagem Elke Maravilha, isso porque talvez não houvesse essa separação.

O visual de Elke era pensado por ela e ela partia da premissa de que “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, 2021, p.96). E apesar de parte do seu público achar suas roupas lúdicas, como o circo, não significava que seu estilo era algo ingênuo e sem um propósito.

¹¹ Termo feminino utilizado na época, inicialmente para definir “homem disfarçado” de mulher, mais tarde foi usado para identificar mulheres transgêneras. Atualmente travesti, possui uma carga política de resistência, uma vez que o termo nasceu na América Latina. (G1/GLOBO, 2024)

Com 1,77m eu servia muito bem de cabide. Enfiava aquelas roupas caríssimas e as madames se deslumbravam. Eu me divertia. Depois de algum tempo, desfilando como free-lancer, tive um estalo: a moda não passa de um condicionamento. Por justiça, devia ficar ao alcance de todos. Resolvi criar minha moda particular. Rasguei as roupas certinhas que eu tinha. Inventei uns modelos por minha conta. Acho uma grande imoralidade as pessoas usarem jóias e vestidos que valem pequenas fortunas num país que o salário-mínimo é o que se sabe.’ Elke continua desfilando, mas não nega que a profissão para ela virou deboche. Denner, para quem Elke já desfilou algumas vezes, costumava dizer: ‘Eu não compreendo como os costureiros não sentem que Elke está tirando sarro de todo mundo.’ (Manchete, 1973, n.p.).

Observa-se o caráter crítico do que ela mesma chama de moda particular, Elke entendia e condenava a desigualdade social, mesmo em um regime ditatorial. Cabe ressaltar que sua criticidade não era formal, ela utilizava de sua imaginação também para romper com códigos de uma feminilidade imposta em nome da moral e dos bons costumes. Esse rompimento faz com que sua imagem seja comparada à de grupos marginalizados como as travestis e drag queens, embora Elke não ligasse de ser confundida como uma.

Por ter vivido cercada de amigos da comunidade LGBTQIA+, Elke pode ter experienciado viver o *Camp*, embora sua sensibilidade se demonstrasse aguçada desde adolescente quando em um ato subversivo, “transformou uma sala do térreo da sua casa em boate para ouvir Elvis Presley” (Felitti, 2021, p.27). Ela foi capaz de captar a essência do termo de tal modo que hoje, com distanciamento de tempo. É compreensível o título de *Kitsch* pela Manchete quando se entende que eles usavam o termo para algo que também é cafona, para aquela época faz sentido, mas Elke vai além do *Kitsch*. Ela cumpre os requisitos do *Camp*, de forma que parece natural, o que é controverso por conta do termo. Mas olhando nas entrelinhas, e metáforas, seu sarcasmo é compreendido

“Não se nasce mulher; torna-se mulher.” A frase é de Simone de Beauvoir, mas pode ser adaptada sem perda de verdade: ‘Não se nasce Elke Maravilha; torna-se Elke Maravilha.’ E essa transformação passou por metros de saltos altos, quilômetros de cabelo sintético e toneladas de pó de arroz. Elke criou um estilo que influenciou gerações de estilistas e de cabeleireiros brasileiros. “Ela tinha uma estética drag queen antes de o brasileiro saber o que era uma drag queen”, diz a editora de moda Erika Palomino. “Muito do que se viu nas passarelas dos anos 1990 e 2000 foi claramente influenciado pela estética da Elke.” (Felitti, 2021, p. 96).

3.4 CONSTRUÇÃO VISUAL E O ENTENDIMENTO DO BRASIL

A construção visual de Elke Maravilha, se dá de forma gradativa, embora fique mais evidente a partir de 1972 com o Cassino do Chacrinha. Sua autonomia criativa foi crucial para que ela junto com figuras como o cabeleireiro Silvinho, pudessem transformar sua estética.

Elke possuía um vasto repertório cultural por ter viajado por países da Europa, e até morado na Grécia onde se chamava Melissa Vassiliki. Ela também possui um certo nível de conhecimento acadêmico por ter iniciado o curso de filosofia em 1969 embora não tenha terminado por achar o ensino limitado ao que era permitido pela ditadura. Elke dizia em sua biografia: “Você só podia falar nos filósofos que coubesse na burrice da ditadura. Na viseira da ditadura. E a sabedoria não é de direita. Não é de esquerda. Não é de centro. Ela é de banda. Aí a filosofia ficou curta. Então, tchau.” (Felitti, 2021, p.43).

Elke capta a essência do povo brasileiro, constituída de uma diversidade cultural e religiosa, frutos da miscigenação enraizada na história do país, sem precisar fazer caricaturas ou utilizar objetos explícitos do país como fazia por exemplo a Carmen Miranda com o café e com as bananas. Elke assimila a criatividade exigida das classes mais baixas para sua sobrevivência da sua estética e debocha do suposto protagonismo das elites.

Sua construção imagética se dá através também da ludicidade do carnaval, período onde cada um pode se reinventar e ser o que quiser através de fantasias, como assimila Roberto DaMatta em *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997):

No caso brasileiro, sabemos que tal individualidade é fortemente marcada pelo carnaval como um momento em que se pode totalizar todo um conjunto de gestos, atitudes e relações que são vividas e percebidas como instituindo e constituindo o nosso próprio coração. O carnaval está, portanto, junto daquelas instituições perpétuas que nos permite sentir (mais do que abstratamente conceber) nossa própria continuidade como grupo. Tal como ocorre com um jogo da seleção brasileira, em que vemos, sentimos, gritamos e falamos com o Brasil no imenso ardil reificador que é o jogo de futebol (DaMatta, 1997, p. 30).

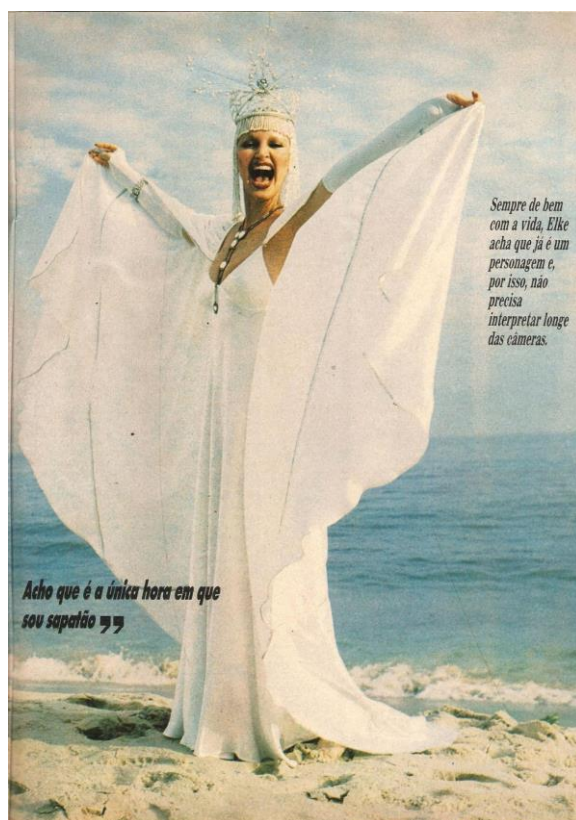
Com isso ela se torna muitas “Elkes”, vivendo sempre em estado de folia, sem fechar os olhos para o que o Brasil vivia desde 1964. A ditadura foi um período onde os artistas brasileiros precisaram se vestir de metáforas, a fim de que de alguma forma, sua arte pudesse chegar ao público sem a censura federal. Elke era sua própria arte, e sua sensibilidade sobre o Brasil se materializava através de objetos que ela usava, de diversos credos e culturas. Elke fez com que sua forma de encarar o mundo fosse resistência, fazendo-se *Camp*, ela conseguiu elaborar seus desejos por meio do exagero quando o país era censurado, além de questionar códigos estéticos, e pagou o preço de não ser compreendida. Como aponta Sasha seu ex marido “As pessoas não conseguem conceber que existe um outro que sonha plenamente, um outro que é aquela fantasia, que é essa multiplicidade étnica” (Elke, 2002).

Para além da estética, desde seu primeiro desfile, com Guilherme Guimarães, Elke Maravilha já demonstrava possuir a sensibilidade exigida pelo *Camp*, ao rir na passarela, como foi dito no primeiro capítulo.

4 ELKE: UM PERSONAGEM?

A incompreensão de quem era a Elke, não era uma dúvida só dos fãs. Após a morte de Chacrinha em 1988, seu contrato com a Globo chega ao fim, ficando sem lugar na grade da emissora, José Bonifácio, conhecido como Boni, ex diretor da Rede Globo, diz “Nós utilizamos a Elke em vários outros programas, mas ela não abria mão do personagem que criou pro Chacrinha.” (Felitti, 2021, p.64). Ao ser questionada sobre trabalhos na atuação pela Revista Amiga na edição 1.170 de 1992 (n.p.) (Figura 11), Elke comenta que já é um personagem e não precisa interpretar longe das câmeras.

Figura 11 - Elke vestida de branco na praia, para a Revista Amiga



Fonte: Revista Amiga, 1992, edição 1170 - Bloch

Em contrapartida, Elke sempre que perguntada afirmava que não era um personagem. “Eu nunca fui uma pessoa igual a todo mundo, eu nasci diferente. Isso aqui não é uma fantasia, é a minha realidade.” diz ela em entrevista à um grupo de universitários da “TV Univercidade” (2022). Na entrevista, Elke explica que em casa é uma versão menos arrumada, mas que não deixa de passar batom. Sua vaidade ia além de querer estar bonita, usar colares, batom e lápis de olho fazia parte de sua rotina.

Mesmo conhecendo Elke da televisão, até hoje existem pessoas que acreditam que ela era uma drag-queen, parte pela extravagância, sarcasmo e atitude e parte por sua vida pessoal.

Elke Grünupp, não teve filhos, não queria ser mãe e falava abertamente sobre isso, ela também não teve casamentos duradouros, no total foram oito, mas apenas um formalizado (Felitti, 2021, p.40). Se Elke não seguia a moda, isso refletia em suas atitudes também, isso pode ter contribuído para que além de um personagem acharem ela uma drag-queen, uma vez que não cumpria o papel que a sociedade esperava da mulher na época, o de criar uma família:

A partir do momento em que se livra de um código estabelecido, o indivíduo torna-se um insurreto. Uma mulher que se veste de maneira extravagante, mente quando afirma com um ar de simplicidade que obedece a seu bel-prazer, nada mais: sabe perfeitamente que isso é uma extravagância. Inversamente, quem não almeja mostrar-se excêntrica conforma-se com as regras comuns. É um cálculo errado escolher o desafio, a menos que represente uma ação positivamente eficaz; consome-se com isso mais tempo e forças do que se poupam. Uma mulher que não deseja escandalizar, que não se quer desvalorizar socialmente deve viver como mulher sua condição de mulher: amiúde, seu próprio êxito profissional o exige (Beauvoir, 2011, p. 452).

É importante analisar a Elke como mulher madura, para observar como ela se mantinha coerente ao que era. Mesmo após a juventude, se manteve *Camp*. Seu visual mudou, o uso de perucas e botas se tornaram frequentes, assim como seus acessórios que confeccionava junto de seu esposo Sasha (Felitti, 2021, p.160). O contexto histórico dos anos 2000 era outro, mas o uso da artificialidade já consagrada por Elke, era constante, sua sensibilidade talvez se tornara mais a florada ao longo dos anos. Como aponta Sasha em um vídeo biografia, “Elke tem uma intuição muito forte e que chega a conclusões plásticas muito sofisticadas, ela tem uma zona, uma linha de fronteira ali, porque ela podia cair no burlesco, podia cair no ridículo e ela não cai, e é sutil porque ela chega lá nas bocas né? ela se arrisca mesmo” (Elke, 2010) (Figura 12).

Figura 12 - Elke com colares



Fonte: Acervo Instituto Elke Maravilha, 2000

Elke produziu um colar por quarenta anos (Figura 13), com objetos que remete aos lugares que ela passou a sua vida de alguma forma, talvez seja uma espécie de objeto-biografia:

Ela dizia que essa peça, síntese de todo seu ato criativo, só estaria pronto quando morresse. O colar carrega memórias que Elke herdou, ganhou e garimpou em seus anos de vida. Estão nele a pá de bolos da mãe, a medalha de maçonaria do pai, relicários com fotos de família, moedas gregas antigas, símbolos em metal caros à artista, objetos do mundo todo. Mais do que apenas um adorno, o colar materializa o universo da artista a partir da cosmovisão que inventou para si: um jeito particular de entender esse relacionar com o mundo. O colar da vida é assim uma presentificação de Elke, já que se encontra no cerne de suas escolhas simbólicas (Gutierrez, 2022, n.p.).

Figura 13 - Colar da vida



Fonte: Instituto Cultural Vale, ano desconhecido

O que a tornava tão singular, era justamente a reunião do máximo de símbolos que ela conseguia utilizar em suas roupas.

4.1 ELKE SOB O OLHAR DE WALÉRIO ARAÚJO

A história de Elke e Walério Araújo iniciou-se por conta do olhar apurado de Elke. Walério fez um vestido com espermatozoides bordados para um show de drag queens em 1990 em São Paulo, Elke Maravilha, gostou tanto que fez de Walério um de seus estilistas prediletos da época (Felitti, 2021, p.100).

“Olá crianças, beijados e arrasados, aqui é Elke falando. Pois é gente, vem aí o desfile do Walério Araújo, que é uma glória!”. É assim que inicia o desfile na São Paulo Fashion Week da coleção de Walério Araújo, que homenageia Elke Maravilha em 2023 (Figura 14). Ao som de Unique Diva Drama, ele apresenta um desfile cheio de cores. A começar pelo branco, com batas e vestidos fluidos cheios de pedrarias. Passando por todas as sete cores do arco-íris: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta, que também é a bandeira LGBTQ+. Com botas acima do joelho, ornamentos de cabeça que remeteram às roupas de Elke, bolsas e abacaxis coloridos. Além das sete cores, o desfile traz muito o branco, dourado, prateado e o preto. Suas perucas e seus acessórios estão representados nas passarelas. Tudo brilha: roupas, botas, cabeças, bolsas e ornamentos. Ao mesmo tempo que ele faz uma releitura do estilo de Elke, é como se ela estivesse ali através de seu visual. No site da São Paulo Fashion Week encontramos um breve release sobre o desfile.

Ordenada pelas cores do arco-íris da bandeira LGBTQIAP+, a apresentação representou várias fases da vida de Elke. Vermelho, laranja e amarelo representam a fase como jurada no Show de Calouros de Silvio Santos. A bolsa de abacaxi era uma citação ao Chacrinha, onde ela também participou como jurada. Os tons pastel lembram a fase como manequim de Clodovil e Zuzu Angel. O dourado tem a ver com um look que vestiu para um concurso do Miss Brasil Gay em Juiz de Fora. E o preto faz referência a seu gato Kalunga. São bodies, macacões, paletós e vestidos de tafetá, musseline e cetim, finalizados com botas de cano alto enormes e lindos acessórios de cabeça (André do Val, SPFW 23).

Figura 14 - Desfile Walério Araújo, n55 SPFW, 2023



Fonte: Ze Takahashi

Por ter sido amigo de Elke não havia alguém melhor para transpor seu estilo para a passarela. “Ela odiava azul claro, que chama de ‘azul Roberto Carlos’, e marrom.” (Felitti, 2021, p.101). Elke possuía o olhar apurado não apenas para pessoas, mas também para coisas, e enxergava potencial no que poderia ser banal do cotidiano, como lençóis, capachos e toalha vinda de um altar de uma igreja mineira. (Figura 15)

Figura 15 - Roupas criadas em colaboração com Walério Araújo



Fonte: Acervo Instituto Elke Maravilha, 2000

Isso só reforça o comportamento *Camp* de Elke, uma vez que Susan Sontag afirma em seu ensaio que: “10. O *Camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada’, não uma mulher, mas uma ‘mulher’. Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro” (Sontag, 1964, n. p.).

Walério Araújo foi uma figura muito importante na vida de Elke. Ele ajudou a artista a continuar se reinventando, agora em sua fase madura. Mas quem presenteou Elke com a famosa peruca de dreads foi o visagista Rony Matos:

Em 2010, Rony estava em Paris quando teve um momento de inspiração. Viu dreadlocks, mechas de cabelo emaranhado, pendurado em pincas nas vitrines da loja de Saint-Denis, um bairro da periferia de Paris onde a maioria dos moradores vem da África ou do Oriente Médio. ‘Fiquei maluco! Comprei vários dreads de cabelos sintéticos, e já saí de lá pensando em fazer uma peruca pra Elke.’ Até então, ele nunca tinha encontrado Elke (Felitti, 2021, p. 99).

Rony encontrou Elke e ela adorou o presente que usou por diversas vezes (Felitti, 2021, p. 100) (Figura 16). Elke tinha se tornado ícone, principalmente do meio LGBTQIA +, por ter um estilo tão único que a fez ser vista como uma artista que trazia representatividade para esse grupo, mais especificamente o de homens gays que queriam ser de alguma forma como ela, seja como drag ou transicionando o gênero.

Figura 16 - Elke com peruca de dreads



Fonte: Globo/Deborah Montenegro, ano desconhecido

4.2 O *CAMP* NO CONTEXTO BRASILEIRO

De miss, manequim mais conhecida do país, atriz de cinema, televisão e teatro à jurada do Chacrinha, Elke com sua irreverência conquistou seu próprio público. Sua ligação com os considerados “desajustados”, se dava por ela não ter vergonha de mostrar quem era. Embora a revista manchete a exaltasse, o título de *Kitsch* dado a ela, utilizado para dizer que era uma figura cafona não lhe cabia. O que melhor se encaixa é, como já dito, o *Camp*, apesar de não prever a complexidade da figura de Elke. Isso porque o *Camp* não surgiu no contexto brasileiro e a Elke Maravilha, usava e abusava de particularidades que é mais comum à América Latina. A ligação com o catolicismo, ao mesmo tempo em que não segue seus dogmas, a mistura de culturas, a amistosidade, o estardalhaço e o vínculo incutido na cultura brasileira com o carnaval e religiões de origem africana.

Toda a sua trajetória artística se sustenta na sensibilidade que Elke possuía e na vontade de mostrar ao mundo sua obra de arte: ela mesma.¹² Suas roupas e seus maneirismos eram parte de resistência, primeiro em um país censurado, depois em um país intolerante ao diferente.

Quando perguntada sobre quando tomou consciência da importância das roupas para sua expressão, Elke Maravilha respondia que foi no momento de sua crisma, a primeira vez em que estava montada dos pés à cabeça. Com muito afeto, lembra que o vestido foi completamente costurado por sua avó (Gutierrez, 2022, n.p.).

As roupas eram o meio que ela encontrou para realizar-se, mas o fato de ser *Camp*, vai além das peças. Seus atos e gestos são políticos, se montar é apenas um desses gestos. Sua transformação visual ajudou no processo de construção de caráter.

Ainda que não fosse um personagem, Elke não abria mão da artificialidade que o *Camp* preza. Não à toa, utilizou-se de perucas, maquiagens e sorrisos no rosto, como é apontado na edição 1132 de 1973 “Aprendeu a jogar com o sorriso, a entregá-lo ao público como um apelo e uma ponta de sarcasmo.” na mesma edição é dito como sua espontaneidade quase infantil, a fez ser um ícone entre as crianças, além de dizer como as pessoas de Copacabana enxergavam seu estilo.

Elke passeia com o rosto pintado de branco como um palhaço, uma borboleta nos cabelos. Mais de um filósofo - e eles são muitos nas calçadas de Copacabana- decreta que Elke inventou a moda dos anos 2000, quando cada um se vestirá com os tecidos e adornos que preferir, e a elegância será um jogo muito doido e muito lúdico (Manchete, 1973, n.p.).

A sensibilidade e estética *Camp* de Elke se realizava no que ela pegava para si nas tribos que ela simpatizava; as crianças, o circo, carnaval, drags e travestis, além de sua própria

¹² citação de video

história de vida. O modo como conduziu toda essa mistura é que a torna única e seu rótulo de *Camp* com um adendo: produto fruto de elementos característicos a partir de uma construção de Brasil por uma Russa, que cresceu em Itabira, Minas Gerais.

Elke Maravilha teve também contato com Clarice Lispector chegando a ser entrevistada para a revista “Fatos & Fotos” do ano de 1976, onde a escritora indagou se ela já tinha pensado na morte, ao que Elke respondeu “Na morte? A morte é uma coisa muito presente. Quando eu era pequena eu tinha medo dela. Agora aceito-a como absolutamente natural” (Fatos & Fotos, 1976, n.p.). Elke morreu em 16 de agosto de 2016, por conta de uma úlcera no duodeno, em sua biografia *Elke, Mulher Maravilha*” relata que “Por telefone, um amigo avisou ao outro: ‘Ela foi brincar de outra coisa’. Era essa a expressão que ela usava para a morte, ‘ir brincar de outra coisa’” (Felitti, 2021, p. 174).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho realizado teve a finalidade de observar como Elke Maravilha transformou-se ao longo do tempo. Ao mesmo tempo em que conquistou fãs, em sua maioria crianças que enxergavam nela a ludicidade do carnaval e do circo, também sofreu um episódio de agressão por pessoas que não compreendiam e não respeitavam a sua forma de vestir. Parte dessa intolerância pode ser explicada por Elke ser associada à comunidade LGBTQIA + , uma vez que não a compreendiam como mulher cisgênero, tendo tamanha liberdade ao se vestir e agir. Confundiram-na com uma travesti e drag-queen. Tal ligação acontece por Elke com seu estilo *Camp*, também transcender as normativas da feminilidade, elevando ao exagero, por meios de maquiagens marcantes que redesenhavam o contorno de seu rosto e roupas/figurinos. Assim como as drags, Elke Maravilha também se montava, na tentativa de expor ao mundo suas predileções estéticas. Encarando com ironia e gargalhadas, tudo que é imposto ao gênero, demonstrando a fragilidade das construções sociais. Em um movimento político e intencional de resistência.

Para preencher as lacunas criadas ao aplicar um termo estrangeiro como o *Camp* à Elke, se fez necessário explicar o contexto brasileiro. Isso porque o constructo imagético dela se deu através de elementos intrínsecos da cultura brasileira, fazendo com que o modo de ser *Camp* dela seja fruto de uma mistura de coisas e situações do Brasil daquela época. Quando ela chega ao Chacrinha, passa por uma grande transformação visual, que se deu em parte por conta do contato com o programa que lhe abriu a possibilidade criativa e a exposição que a trouxe. Se fez necessário também entender os desdobramentos do que ela se tornou, observando como ela deu continuidade ao seu estilo, agora já madura. Derrubando a hipótese de que ela era uma personagem, ao observarmos que seu estilo se expandiu conforme ela foi amadurecendo.

Neste trabalho, foi priorizada a definição de *Camp* usada por David M. Halperin pois é a que melhor explica a raiz do termo e em qual contexto social surge, não descredibilizando o trabalho de Susan Sontag, maior referência quando se trata de *Camp*, por ter sido a primeira a elaborá-lo, mas compreendendo as limitações que o texto de 1964 contém. E utilizando o trabalho de Andrew Ross, para reforçar as elaborações de Halperin. O uso da biografia *Elke, Mulher Maravilha*, de Chico Felitti (2021), foi importante para estruturar os pontos principais de sua vida, com o objetivo de levar à compreensão do trabalho.

A complexidade do tema se impõe por ter uma vasta gama de conteúdo e por tratar-se de um assunto pouco explorado, nota-se que a questão central é respondida, mas não se limita, permitindo a possibilidade de futuramente haver maiores aprofundamentos acerca do tema e como seria um *Camp* no contexto brasileiro, talvez com o ponto de partida através de outra personalidade.

Conclui-se então que Elke Maravilha através de sua sensibilidade, construiu seu repertório do que é ser brasileira e o elevou à máxima potência estética, sem caricaturas, tornando seu estilo algo único, numa mistura de carnaval, circo, pessoas e crenças, que por consequência a tornaram *Camp*. De acordo com Halperin, o termo é para além de uma estética, é uma sensibilidade e atitudes que são advindas de grupos a princípio marginalizados, que possuíam suas próprias dinâmicas, além de político, pois desafia as convenções impostas, na forma de ironia e sarcasmo. Elke trouxe essa atitude para sobreviver como muitos artista em meio a ditadura que o Brasil enfrentou. Não deixando de ser *Camp* pós ditadura, pois ela, entendia como o país continuava intolerante e carente de subversão e alegria.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone De. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2.

BONADIO, Maria Claudia. **Dignidade, celibato e bom comportamento**: relatos sobre a profissão de modelo e manequim no Brasil dos anos 1960. cadernos pagu (22), p. 47-81. 2004.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

CINELÂNDIA, Rio de Janeiro. Ed. 00252. 1963. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=312622&pesq=Elke&pagfis=15708>

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: Para uma sociologia do dilema brasileiro. São Paulo: Rocco, 1997.

ELKE Maravilha (versão original) | Vida Vivida. Rio de Janeiro: TV UNIVERCIDADE, 2022. 1 vídeo (22 min.) Publicado pelo canal TV UNIVERCIDADE. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=TjMTeZh8V9I>> Acesso em: 12 de março de 2025.

ELKE, no país das Maravilhas. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero, 2002. 1 vídeo (26 min.) Publicado pelo canal Lelê Alves. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=l-g7gq0ZrIY>>. Acesso em: 12 de março de 2025.

ELKE - parte 1 de 2 (documentário). Batoque Filmes, 2010. 1 vídeo (9 min.) Publicado pelo canal julioinca. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=FSb-D9PPJDk>>. Acesso em: 12 de março de 2025.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Atêlie Editorial, 2000.

FELITTI, Chico. **Elke**: A mulher Maravilha. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021

GREENBERG, Clement. **A Vanguarda e o Kitsch**. Lisboa: Instituto da Universidade de Lisboa, 2019.

HALPERIN, David M. **How to be gay**. 2. ed. Cambridge: Belknap Press, 2020.

MACIEL, Maria Eunice de Souza. **A (r)evolução dos costumes**: nada mudou, tudo mudou. Organon, Porto Alegre, n. 47, p.65 –71, jul./dez. 2009.

MANCHETE. Rio de Janeiro. Ed. 0499. 1961. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=elke&pagfis=41897>
_____. Rio de Janeiro. Ed. 0577. 1963. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=Elke&pagfis=50347>

_____. Rio de Janeiro. Ed. 0895. 1969. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=elke&pagfis=95577>

_____. Rio de Janeiro. Ed. 1022. 1971. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=elke&pagfis=118888>

_____. Rio de Janeiro. Ed. 1072. 1972. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=elke&pagfis=127837>

_____. Rio de Janeiro. Ed. 1132. 1973. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=elke&pagfis=138683>

_____. Rio de Janeiro. Ed. 1097. 1973. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=elke&pagfis=132728>

_____. Rio de Janeiro. Ed. 1344. 1978. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=elke&pagfis=173891>

_____. Rio de Janeiro. Ed. 1690. 1984. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=elke&pagfis=227422>

_____. Rio de Janeiro. Ed. 0871. 1984. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=o%20quinto%20ato&pagfis=91926>

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: O espírito do tempo - 1 Neurose. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1984.

NASCIMENTO, Greyce Falcão do. **A imprensa a serviço do Golpe**: O AI-5 nas páginas da Revista Manchete (1968-1979). ANPUH, Natal, jul. 2013.

ROSS, Andrew. Uses of Camp. In: CLETO, Fabio. **Camp**: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi De. **História da Beleza no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, Elias; VIANNA, Graziela Mello. **Chacrinha**: velho guerreiro do rádio, do circo e da TV. ALCAR, Porto Alegre, jun. 2015.

SANTOS, Raphael Bispo dos. **Feminilidades a dedo**: Danças, performances e erotismo no show business brasileiro. ACENO, Vol. 1, n. 2, p.25 - 39. ago./dez. 2014.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. **Vigilantes da moral e dos bons costumes**: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171-197, jan./abr. 2018.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

STEFANELO, Camila Marquetti. **A Mulher dos Anos 80 Representadas nos Editoriais de Moda**. Competência, Porto Alegre, RS, v.8, n.1, p. 51-64, jan/jul 2015.