

# PRESLEY, UM HÍBRIDO MODÉLICO À AUDIOVISUALIDADE ATORAL: UMA APARIÇÃO CORPORIFICANDO MASCULINIDADES

Ricardo Di Carlo Ferreira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Avento a hipótese de que a aparição de Elvis Presley nas mídias contextuais do seu período temporário atuacional instou um hibridismo modélico (astro-ator-autor-cantor-*dancer*) na audiovisualidade atoral, que passou a obrar sob outra perspectiva de atuação na grande seara do audiovisual, corporificando masculinidades. Nada obstante, busco traçar os aspectos concernentes à profissão de *ator-cantor estelar* empreendidos pelo artista, para justapor-se como modelo operativo à atorialidade audiovisual. Para tanto, tomo por objeto de análise o *modus operandi* de aparição de Elvis Presley, em duas vias: 1. *extra-aparição audiovisual*, sabendo de antemão que o artista se tratou de um ente híbrido (servindo as indústrias fonográfica e cinematográfica), eu perscruto suas cinesias de aparição via análise crítica de revisiamento bibliográfico, detido, sobretudo na pragmática do *star system* alvitada por teóricos como Edgar Morin e Jean-Claude Bernardet; e, 2. *aparição audiovisual* - emprego a metodologia de *cruzamento de imagens* de Etienne Samain, comparando imagens da estatuária grega da Antiguidade, em diálogo com as corporificações de Elvis Presley em suas figurações audiovisuais, em que pontuo que este fator conferiu-lhe autoria fílmica *performando a corporificação dos filmes* que atuava – praxeologia aventada por Patrick McGilligan. Abaliza-se que os *intérpretes escritos* passam a engendrar corporalidades masculinas múltiplas, desde as primeiras aparições de Presley. Outrossim, ele inaugura essa nova categoria atoral, de *rock star-artista de cinema* (cantores-estrelas representando cantores estrelas/similares, artistas de *rock/bad boys*), quase sempre buscando replicar o caráter modélico de disrupção do arquétipo masculino contumaz, caminhando pelas vias da liberdade de ser/estar que a cultura do *rock'n'roll* alastrava.

**PALAVAS-CHAVE:** Elvis Presley; Híbrido modélico; Audiovisualidade atoral; Corporificação de masculinidades; Astro-ator-autor-cantor-*dancer*.

## PRESLEY, A MODEL HYBRID TO THE ACTOR'S AUDIOVISUALITY: EMBODYING MASCULINITIES

**ABSTRACT:** This article aims to analyse the hypothesis that the appearance of Elvis Presley in the media urged a Hybrid model (star-actor-author-singer-dancer) in the actor's audiovisuality, which began to operate from a different perspective In the audiovisual sector,

---

<sup>1</sup> Mestre em Cinema e Artes do Vídeo, pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Especialista em Metodologia do Ensino de Artes, pela UNINTER. Graduado em Teatro, também, pela UNESPAR. Membro do Grupo de Estudos Sobre o Ator no Audiovisual (UNICAMP/CNPq). Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: Imagem e Experiência Estética (UNESPAR/CNPq). Ator e realizador em teatro, cinema e vídeo. E-mail: [ricodicarlo@gmail.com](mailto:ricodicarlo@gmail.com)

embodying masculinities. Nevertheless, I seek to identify the aspects of the profession of actors-dancers stars, to juxtapose as an operational or interpretational model for the audiovisual atorality. For this purpose, to understand Elvis's the *modus operandi* I use: 1. Extra-audiovisual appearance, knowing in advance that the artist was a hybrid (serving the phonographic and film industries), I scrutinize his kinesias of apparition via critical analysis of bibliographic review, held, above all, in the pragmatics of the star system suggested by theorists such as Edgar Morin and Jean-Claude Bernardet; 2. Audiovisual appearance - I apply Etienne Samain's methodology of crossing images, comparing images from ancient Greek statuary, in dialogue with the embodiments of Elvis Presley in his audiovisual figurations, in which I point out that this factor gave him filmic authorship by performing the embody film-Patrick McGilligan's theory. It is noted that strict interpreters start to act through multiple male corporeality, since the first appearances of Presley. Furthermore, he updates this category of actors, rock star - film artist (star singers representing sta singers/similar, rock stars/bad boys In almost all cases seeking to replicate the disruptive model of the male archetype, walking through the pathways to the freedom of being that rock'n'roll culture spread.

**Keywords:** Elvis Presley; Hybrid model; Actor's audiovisuality; Embodying masculinities; Star-actor-author-singer-dancer.

## Aparição Elvis Presley, corporificando masculinidades esquecidas

Tinha por hipótese exordial a apreensão de que a aparição<sup>2</sup> de Elvis Presley (1935-1977) nas mídias contextuais do seu período tempório atuacional instou um hibridismo<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Utilizo-me de uma noção dupla da palavra *aparição* – por ser verdade que os *stars* imantam as duas: a primeira (tradicional), da ordem do surgimento da mostração cinematográfica – de quando os intérpretes adentram a ambiência das telas. E, a outra da ordem fenomenológica, própria das deidades e dos sujeitos portadores dessa *aura* – algo replasmável pelas personalidades olimpianas dos *stars* do cinema. Desdobrarei essa discussão ao longo das próximas páginas. Outrossim, lembro que *aura* é entendida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Sabe-se que Benjamin (1994) confrontava o caráter aurático da reprodutibilidade técnica, conquanto já se tomou conhecimento também de que o cinema possui o efeito de realidade, a impressão de realidade (e ainda outros recursos), fatores estes que algumas vezes são capazes de prover a sensação de aparição (até mesmo presentificação) dos atores e atrizes aos espectadores, sobretudo pelo cinematismo da imagem-movimento.

<sup>3</sup> Entre-lugar: “A noção de hibridismo revela, por assim dizer, o conceito de entre-lugar. Este se constitui como espaço intersticial, onde significantes e significados se encontram e produzem novos sentidos. Não se trata de uma via média (uma síntese homogênea), mas o estabelecimento de um espaço que supere as polaridades, permanecendo para além das singularidades, “nem um e nem outro”, mas numa hibridização que contesta os espaços de ambos. Entre-lugar, portanto, é acima de tudo um espaço produtivo, onde ocorrem as diversas formas de hibridismos. O entre-lugar é justamente o local da cultura, é seu lócus de enunciação, é o terceiro espaço proveniente do encontro entre significados e significantes” (RIBEIRO, 2015, p. 167).

modélico<sup>4</sup> na audiovisualidade atoral<sup>5</sup>, o que fora confirmado ante o revisiamento bibliográfico (que passo a apresentar). Tal aparição aventou a possibilidade de atuação na grande seara do audiovisual não hipostasiando o mito varonil homogêneo na representação de corporalidades masculinas, corporificando masculinidades esquecidas (feito presleyano). Nada obstante, a atorialidade opera via a restauração modélica de atores predecessores inseridos no cânone atoral no perfilamento de suas carreiras, dentro do processamento historicamente estabelecido no e pelo verossímil cinematográfico. Dito de outra maneira, “já detectamos que, no jogo de interferência entre ator e personagem, o verossímil do segundo devia muito aos empregos precedentes do primeiro e à imagem de astro que foi formada assim” (AUMONT *et al.*, 2009, p. 143).

Nessa esteira, a argumentação articula que Elvis Presley atualizou uma difícil possibilidade de operação de audiovisualidade atoral, naquela seara operativa (o entre-lugar das linguagens da música e do cinema): a amálgama astro-ator-autor-cantor-*dancer*. Ele enquanto *persona estelar* instava um elo, um ponto de intersecção entre os dois solos operacionais, mormente estabeleceu por meio de si, nesse sentido, uma aura modélica, híbrida, para artistas da música, que por ventura desejassem ensejar carreira na seara do cinema na função ator. Isso porque, ele foi um dos primeiros *performers* a ter sua voz cantante e sua imagem atoral, consagradas em uma mesma obra, tendo corporificado os filmes musicais nos quais atuava num híbrido de masculinidades<sup>6</sup> e *rock'n'roll* – tendo como lugar de origem o campo da música.

---

<sup>4</sup> Servir de modelo, exemplar; modelar.

<sup>5</sup> Antes de entender a audiovisualidade atoral, cabe compreender as audiovisualidades, donde a primeira citada se situa. Nessa reflexologia: “Audiovisual, quanto à sintaxe, é uma palavra composta de dois adjetivos que tem sua origem em som e imagem. Quanto à semântica, é uma virtualidade, pois é o modo daquilo que é e que age atualizando-se nas audiovisualidades. Assim, pode-se dizer que audiovisualidade é uma atualização do audiovisual que se viabiliza na combinatória de som e imagem. Estas atualizações se dão de diversas maneiras, pois toda construção de um objeto de audiovisualidade obedece às lógicas e articulações do dispositivo tecnológico. Desse modo, temos o cinema que se atualiza através de filmes, a TV que se atualiza em programas televisivos, estes em gêneros, e assim por diante” (BARBOSA; MARQUETTO, 2007, p. 1). Nessa lógica, as audiovisualidades atorais são os mecanismos engendrados pela atorialidade cinematográfica na construção de suas imagens em movimento (as corporalidades cinemáticas criadas pelos atores) em sua técnica atuacional (própria da linguagem atorial, que engloba o corpo-rostovoz do ator) em consonância e alinhavo às especificidades das audiovisualidades a que se circunscreve, seja do filme, da série de TV, entre outros produtos audiovisuais.

<sup>6</sup> Contemporaneamente já chegou-se a sapiência de que não há um único modelo de “masculinidade permanente que se aplique a qualquer grupo social ou a qualquer período da história. Importa também destacar que não obstante numa mesma sociedade, as masculinidades são múltiplas, definidas por critérios como a idade, classe social, orientação sexual ou etnia” (JANUÁRIO, 2016, p. 111).

O revisionamento crítico bibliográfico possibilitou constatar que nunca houvera até então, um cantor-estrela, cuja origem fosse a música na esfera da indústria cinematográfica – e não o teatro musical, como o notório Fred Astaire (1899-1987) –, que viesse a consolidar uma personificação atoral fidedigna na seara audiovisual, corporificando uma masculinidade tão disruptiva, perfazendo-se *ator-autor* (modelo atuacional mais valorado entre a atorialidade cinematográfica).

A teoria do autor pode ser revisada e desdobrada com atores em mente: sob certas circunstâncias, um ator pode influenciar um filme tanto quanto um roteirista, um diretor e um produtor; alguns atores são mais influentes que outros; e existem alguns poucos raros intérpretes cuja capacidade atuacional e personas cinematográficas são tão poderosas que eles corporificam e definem a própria essência de seus filmes (McGILLIGAN, 1975, p. 199 - tradução minha)<sup>7</sup>.

Desdobrada em termos epistemológicos pelos esforços de Patrick McGilligan (1975), a teoria do ator-autor propõe, nessa tessitura compositiva que alguns intérpretes são capazes para além da tradicional corporificação da personagem (*o embodiment in acting*)<sup>8</sup>, posto que operam o *embody film* (corporificação fílmica), isto é tomam a forma do filme para si. Todavia, Elvis Presley é uma exceção nesse processamento, especialmente em se tratando do solo hollywoodiano de criação. O *embodiment in acting*, em suma, diz respeito à capacidade do ator em transfigurar-se em outro, dar forma corpórea em estado de interpretação audiovisual – criando, assim, uma corporalidade: A corporificação da personagem (ou *embodiment in acting*); esclareço, ainda nesse certame, que esse processo atorial – da esfera do ator, possui outras nomenclaturas equivalentes em sua bibliografia especializada.

Dentre os termos equivalentes verificam-se encarnação, incorporação, corporificação, personificação, transformação, transmutação. São verificados e relacionados especialmente na modalidade de atuação designada por interpretação, que invoca a atividade do ator como intérprete, amplamente requerida, especialmente no universo cinematográfico (FERREIRA, 2021, p. 140).

---

<sup>7</sup> The auteur theory can be revised and repropose with actors in mind: under certain circumstances, an actor may influence a film as much as a writer, director and producer; some actors are more influential than others; and there are certain rare few performers whose acting capabilities and screen personas are so powerful that they embody and define the very essence of their films.

<sup>8</sup> No Brasil, o *embodiment in acting* ficou notavelmente conhecido por encarnação do personagem, mediante a disseminação das traduções acerca do sistema de atuação desdobrado pelo mais notável operador praxiológico de atuação da história: Constantin Stanislavski (1863-1938).

Conquanto, Elvis Presley, recorre à outros meandros atucionais, ele consegue manifestar a corporificação fílmica, sem exercer o *embodiment in acting*. Seu procedimento atoral é a *interpretação de si*, modalidade de atuação que se trata de quando “o ator mal se transforma: ele nos diz dele mesmo através do seu gesto, de sua maneira de falar e o trabalho criado lembra muito um encontro espontâneo” (MEICHES; FERNANDES, 2007, p. 6). Assim sendo, Elvis já havia inventado um personagem para os palcos – a *persona* pública de artista, cantor Elvis Presley -, e, é essa mesma figura que Elvis transporta ao universo cinematográfico. Esse procedimento ganha tamanha relevância, a tal ponto de dar ensejo aos modelos de participação da atorialidade na linguagem subsequente do videoclipe. Esse dado é importante, na medida em que Elvis corrobora a audiovisualidade atoral, dentro de uma seara de intersecção entre o cinema e a indústria fonográfica (o videoclipe, que surgiria no futuro na dissolução de linguagens do vídeo, do cinema, da televisão e da música) – algo que ele, já anteriormente representava enquanto artista. Nesse sentido, acerca do impacto modélico de Presley na configuração da participação atoral desse interstício audiovisual, cuja estruturação desde muito cedo foi hibridizada pela linguagem atorial (linguagem do ator). Algo que fundamentalmente se concretiza mediante o *constructo* operativo de figuração de Presley, dado que:

o ator e cantor Elvis Presley (1935–1977) estrelou diversos longas-metragens musicais, como *Ama-me com ternura* (*Love Me Tender*, Robert D. Webb, 1956) e *Prisioneiro do Rock’ n’ Roll* (*Jailhouse Rock*, Richard Thorpe, 1957), em que se pontua que Presley foi um dos primeiros artistas que tiveram sua fama consagrada ao mesmo tempo (numa mesma obra/produto) através de sua imagem como ator e sua voz como cantor em uma larga escala mundial. Esse modelo operacional (desdobrado na carreira de Presley de ator-cantor) vai ser reavivado e/ou emulado ao longo da história até os dias de hoje, normalizado de tal modo que passa a ser quase normativa a figuração do cantor/a na posição de protagonista nos videoclipes. O que, por vezes, se expande a filmes musicais propriamente ditos, mas que, certamente, influenciou sobremaneira a linguagem do videoclipe no que concerne ao seu *modus operandi* dialógico/relacional (de interstício) com a atorialidade. De maneira que, no decorrer da história, essa figuração em caráter atoral (como atores/atrizes) por parte dos cantores/as passa a ser ancorada pela coparticipação de intérpretes profissionais na encenação (modo coatuacional) (FERREIRA; TOIGO, 2020, p. 132-133).

Sem embargo, diagnóstico em termos de construção de imagens, que o artista apresenta corporificações de masculinidades não hegemônicas na figuração de corpos masculinos não replasmáveis no seu período artístico-tempório em todos os lugares intervalares de suas cinesias<sup>9</sup>; ao materializá-las ele abriu caminhos para a possibilidade de atuação na grande seara do audiovisual, corporificando outros modos de ser-estar homem em representação artística. Assim sendo, lanço mão de análise de *cruzamento de imagens* sob a ordem proposta por Etienne Samain (2012), em que demonstro que as corporalidades replasmadas por Presley em suas figurações audiovisuais possuem equivalentes praxiológicos de imagens que remontam o estatuário grego, que corporificam *masculinidades*. Contudo, antes, faço algumas ponderações relevantes para esta reflexividade.

É interessante pensarmos, em Elvis Presley como uma aparição, proponho perscrutar essa condição do artista, erigida sob múltiplas camadas criacionais. Costumeiramente, aderimos nas sociedades uma série de normas e procedimentos de homogeneização, padrões de ser/estar mulher/homem no mundo, maneiras consideradas adequadas para determinados grupos sociais. E mesmo, na ambiência artística (considerada um espaço de reavivamento da liberdade), sabemos, que o preconceito existe, e essas mesmas articulações reacionárias se fazem presentes na antropologia das artes, posto que as expressões artísticas são reflexo do seu contexto temporal e social. Nesta esteira, construíram-se nas histórias das artes corporalidades expressivas, tidas como adequadas aos artistas do corpo (atores, cantores, *dancers*, *performers*). Se arrazoarmos sobre as noções de *tempo* e *memória* utilizadas no campo da *história*; depreendemos que concatenamos que algo mudou ou que o tempo passou por meio da *memória*, posto que “lembramos das coisas como elas eram e as

---

<sup>9</sup> Cinesias: é um termo oriundo da dança e das ciências da saúde, que venho teorizando sob a ótica da antropologia social da atorialidade. Em resumo, termo em suas ciências originárias o termo cinesias indica basicamente movimento de corpos em ordem ora ascendente ora descendente. Em minha transposição teórica, tenho dialogado tal conceito com Marc Augé (1994) e sua noção de *lugar antropológico*; com Victor Turner (1974), sobretudo sua noção de *liminar/liminaridade* e suas posições antropológicas de passagem; bem como o conceito de *entre-lugar* de Homi K. Bhaba (1988), que nos fala da fenda e de entes que habitam o lugar da borda, da fissura. Logo, a minha concepção de teorização desdobra a noção de cinesias detido na atorialidade, que se configuram como entes caracterizados por costumeiramente perfilarem caminhos antropológicos oscilantes de passagem, que nem são sempre da ordem ascendente, pois muitas vezes enfrentam o degredo, a margem, a falta de incentivo, a censura. O lugar do *star* condiz, nessa esteira, com a realidade de uma pequena parcela da classe atoral, e mesmo os intérpretes estelares possuem ocupações de lugares em modo oscilante, e gozam de posições sociais também em estado rarefeito, pode-se brilhar num filme de grande sucesso, e em seguida ser aposentado mediante um fracasso de público, por exemplo.

comparamos com o que elas são hoje” (VASCONCELOS, 2012, p. 28). Nesse processo, constatamos as mudanças por meio das *lembranças da memória individual ou coletiva*, e também da *memória histórica*, que advém das nomeadas *fontes históricas* - dos relatos, dos registros em fotos, vídeos, quadros, jornais, dos monumentos, e no nosso caso por meio do reavistamento de todos esses dados, via processamento crítico analítico, que por sua vez é também um tipo de *memória histórica*. Nessa reflexologia constatamos uma sapiência da área da história: “A memória nos permite perceber não só as mudanças, mas também as permanências” (VASCONCELOS, 2012, p. 28). Cabe, essa assertiva, neste contexto, pelo fato de que a minha abordagem de pesquisa factualmente é de reavistamento bibliográfico sobre materiais de memória histórica.

Nesse sentido, ao longo do tempo, muito se perpetrava uma masculinidade dura em termos de *corporalidades*<sup>10</sup>, como se existesse um único modo de expressar o masculino, nas apresentações artísticas da música e do cinema de escala mundial (de cantores e atores). Os artistas, historicamente, foram vistos sob desconfiança no Ocidente, como um todo. São entes que carregam o *estigma social*<sup>11</sup>, por seus *desvios de conduta*: o primeiro deles, talvez, seja o de não aderirem aos empregos habituais do seu entorno: viver da terra no período feudal, ou de um emprego em uma indústria, quando da Revolução Industrial. Essa condição, muitas vezes, os levam para posições de servitude dos meios e das linguagens a que se insere, posto que:

cabia ao ator concretizar o ideário cênico proposto pelos realizadores do *cinema clássico hollywoodiano e mainstream*, que por sua vez são cobrados pela mesma lógica. De todo modo é por esta medida que o ator passa a ser valorizado ou não como sendo um bom intérprete. Se o quesito era, portanto o de se representar identidades hegemônicas, o ator/atriz buscava materializar isso em sua atuação. Os fatores de empregabilidade e reconhecimento dos intérpretes cênicos coadunavam para a manutenção desse modelo FERREIRA, 2020, p. 224).

---

<sup>10</sup> Uma distinção importante: o termo *corporeidade* pode ser entendido como fisicalidade própria de si, assim sendo, expressa as individualidades psicofísicas próprias do ente. Já o termo *corporalidade* é como se fosse uma espécie de tradução da corporeidade, um segundo momento, algo que vem depois, a partir da leitura das imagens dos corpos dos sujeitos (RIGONI, 2016). Portanto, nas representações artísticas, pelo traço não natural (estético, polido) que os procedimentos artísticos implicam; são operadas e logo vistas as corporalidades.

<sup>11</sup> Estigma social: “consiste numa severa rejeição de características físicas ou convicções pessoais que se opõem às normas culturais predominantes e geralmente levam a marginalização daqueles que as possuem” (CARVALHO et al., 2012, p. 152).

Não eram de todo inocentes, obviamente. Mas, certamente os contextos sociais enfrentados pela atorialidade masculina, cercada historicamente pelo preconceito de toda ordem, os levava para o enrijecimento da interpretação. Elvis, contudo, vinha de outra realidade, a do *rock'n' roll*, um campo em que a dança era muito bem-vinda, era um solo que convidava a movimentação dos corpos, para a liberdade. Nada obstante, Elvis também sofria também preconceitos, mas o lugar que ele ocupa no ideário dos fãs, parece servir de bússola para o artista, indicando que ele acertava.

Para dimensionarmos o preconceito sobre a classe artística, que não atinge somente a ordem das masculinidades: No Brasil, por exemplo, não por acaso, mas ante essa triste realidade da estigmatização social dos artistas, a pesquisadora Flávia Ribeiro Veras possui um importante texto intitulado “Os artistas como trabalhadores: a sua história através dos arquivos da polícia”, apresentado por ela no XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. Como o próprio título sugere, ela demonstra como os artistas foram postos no Brasil à margem da sociedade, vistos inúmeras vezes como malandros e prostitutas. Um dado curioso e também lamentável era o de “defender que tanto as atrizes e quanto as prostitutas teriam a mesma carteira” (VERAS, 2011, p. 8), isso num passado relativamente recente da nação brasileira. Esse tipo de preconceito em relação à classe artística perdura em inúmeras sociedades ocidentais. Nada obstante, há também uma busca de ordem social em fazer-se respeitado enquanto artista - vistos como cidadãos dignos e respeitáveis. Ainda, sobre esse paralelo sobre a ótica brasileira, mas também muito elucidativa, é interessante pensar que galgar a classificação social de

categoriação como “bom” artista, ou “verdadeiros membros da classe artística”. (...) esta visão positiva cabia a muitos poucos membros da categoria. Além do mais, esta classificação de “bom” ou “verdadeiro” artista era feita pelos próprios artistas, amantes da arte (VERAS, 2011, p. 8).

Deslocando-nos no tempo, pensemos um pouco sobre a realidade de aparição de Elvis Presley. Segundo nos conta Mugnaini Júnior (2007, p. 8) “o *rock'n roll* é produto típico dos EUA, país que valoriza a praticidade e o pragmatismo”, em que se apercebem similitudes com a presentificação da Roma antiga, posto que os EUA ao longo da história se mostraram habilidosos em imitar, reproduzir, reciclar e divulgar mundialmente a sua cultura para o

mundo todo, sobretudo após as duas grandes guerras mundiais, quando o governo estadunidense tomou por prática a política da boa vizinhança. Nesse sentido, seria estratégica e politicamente mais sutil, conquistar pelas ideias do que pelas forças bélicas (MUGNAINI JÚNIOR, 2007). Assim sendo, nesse modelo operativo os Estados Unidos

acabaram tomando conta do mundo, porém, menos pela força física que por artefatos de agrado geral que criaram ou divulgaram, como o cinema de Hollywood, a camiseta, as roupas *jeans*, o hambúrguer, o Cadillac, o chiclete, o *jazz*, o *blues* e, claro, o *rock'n roll* – ou simplesmente *rock* (MUGNAINI JÚNIOR, 2007, p. 8).

Como bem pontua o autor acima citado, para além do poderio militar e de negócios internacionais que os Estados Unidos detinha; havia, também, a aglutinação do poder das duas maiores indústrias culturais do período: do cinema e da música. Ambas, caminhavam muito bem de forma independente, mas estava já em vigência, quando da insurgência de Elvis Presley o nomeado *star system* (sistema de estrelas), que se valia da criação/publicização de *personas* detentoras da capacidade de exercer fascínio suficiente no público para angariar notáveis números de consumo, numa verdadeira cadeia produtiva. No cinema, esse sistema operava a todo vapor, de acordo Bernardet (1980, p. 39): “O produtor Adolph Zukor e sua atriz Mary Pickford, a primeira grande vedete americana, deslançaram, por volta de 1910” e que este fora “o principal mecanismo sobre o qual se apoiaria o cinema: o *star-system*, o estrelato” (*ibidem*). Não é preciso dizer, que esse sistema em Hollywood está ativo até os dias de hoje, tendo sido replasmado em muitos países em maior ou menor grau. Nas palavras de Roubine (1987, p. 11) os *stars* “vieram naturalmente substituir os deuses e as feiticeiras, as figuras e os mitos que não poderiam se adaptar aos tempos modernos”, nesse sentido Edgar Morin (2009) nos diz que:

Os novos olímpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpianas e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam” (MORIN, 2009, p. 106).

Dito de outra maneira, principalmente o cinema estadunidense, muito cedo percebe que “o que chama o espectador é Rodolfo Valentino, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot. O espectador torna-se um fã” (BERNARDET, 1980, p. 39). Calcada nessa constatação a indústria cinematográfica de Hollywood, promove o erigimento de um amplo esquema que apoiou e continua apoiando em retroalimentação o processamento de seu sistema de estrelas: “clubes de fãs, imprensa especializada, imprensa não especializada” (*ibidem*):

É um novo Olimpo que se formou: os deuses e deusas do cinema. Não nos perguntamos se tal filme é bom ou não, o que queremos ver é o filme do Marlon Brando ou da Liza Minnelli. A indústria cinematográfica criou suas estrelas, mas às vezes aproveita-se do estrelismo criado por outros veículos (BERNARDET, 1980, p. 39).

Nesse tipo de processamento, o intento obviamente situa-se no aproveitamento da popularidade de um artista já notório em outra instância artística para atrair bilheterias. Notavelmente, Elvis Presley vem a se configurar como um dos exemplos mais bem sucedidos desse *modus operandi* de Hollywood.

O rock já figurava como a grande preferência de gênero musical no país, e Bill Haley já era portador de enorme popularidade, muitos críticos vão aventar que Haley seria o pai do *rock'n' roll* – o sucesso era grande medidor, posto que a musicologia especializada já identificou que o gênero é anterior aos sucesso de Haley e Presley (MUGNAINI JÚNIOR, 2007). É neste cenário, que:

A estreia cinematográfica de Elvis aconteceu num *western* de Série B. Hal Wallis encarregara Hal Kanter de desenvolver um projecto adequado para a nova sensação musical da América e, enquanto o projecto não se concretizava, decidiu ceder Elvis ao produtor David Weisbart a trabalhar na Twentieth Century Fox. A película intitulava-se *The Reno Brothers* e era um *western* melodramático cuja acção se desenrolava no período após Guerra Civil americana. De imediato o estúdio decidiu aproveitar a popularidade de Elvis e incluiu quatro temas musicais no filme. Um deles, a balada “Love me Tender”, era baseada na melodia popular “Aura Lee” e motivou a alteração do título do filme, com o objectivo de aproveitar ao máximo o sucesso previsível das canções (CARREGA, 2008, p. 11-12).

O sucesso de público estava lançado, “Elvis Presley protagonizou 33 longas-metragens entre 1956 e 1972” (CARREGA, 2008, p. 91). Todavia, “apesar da grande

popularidade da maioria destes filmes, a carreira cinematográfica do “Rei do *Rock*” foi desde o início desvalorizada pelos críticos de cinema e pelos puristas do *rock*” (CARREGA, 2008, p. 6).

A espetatorialidade, entretanto provou achar o contrário, vide os anos de permanência de Presley figurando nos filmes hollywoodianos. Dentre a história dos atores e atrizes de cinema é histórico o degredo das telas, daqueles intérpretes que não passassem por algumas das provas de fogo que o cinema impingiu. Cito algumas delas: 1. A teatralidade deveria ser abandonada, nada de gestos grandes e eloquentes, aqueles atores cuja expressividade não se desteatralizou foram afastados. Por isso e não por acaso, Adolphe Menjou (1890-1963) “tinha uma sobriedade gestual” (ASLAN, 1994, p. 213). Conta-se que alguns cineastas como “Craig ou Baty rejeitavam o ator de teatro” (*idem*, 1994, p. 213). Nada obstante, o trabalho de rosto que vai ser tido como o exemplo máximo de boa atuação era o de Greta Garbo detentora de “um rosto expressivo até na imobilidade” (ASLAN, 1994, p. 213). 2. a transição do período pré som sincrônico (conhecido por cinema mudo) para o cinema pós som sincrônico (afamado como cinema falado) – muitos astros/estrelas não conseguiram permanecer na indústria porque seus trabalhos vocais não atenderam as exigências (sotaque de países estrangeiros, dicção, timbre). Para que se tenha ideia, a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), temia que a sua maior estrela, Greta Garbo (1905-1990), tivesse de deixar a carreira nesse período, o medo residia no fato dela não ser nascida nos EUA, felizmente para ela e o estúdio, ela conseguiu sair-se bem. 3. Querelas com o estúdio: é o caso de John Gilbert (1897-1936) – ator que havia ganhado antipatia no meio por desavenças pessoais com produtores hollywoodianos. Por conta disso, o ator foi afastado precocemente das grandes telas. Chegou-se a dizer que, talvez, ele não tinha se saído bem nas *performances* vocais, todavia, isso teria sido refutado por seus pares, que diziam que ele possuía um trabalho vocal considerado normal – seu afastamento era mesmo de ordem relacional.

O *star system* vai impor outra dificuldade ao plano atoral: agradar o público não é o mesmo que agradar a crítica, nem muito menos a atorialidade cinematográfica. Posto que a crítica algumas vezes pode dignificar um ator ou uma atriz pelos seu parâmetros valorativos, que algumas vezes congregam a estética do cinema, e outras imbricam o moldes de mercantilização da arte (críticas que na verdade corroboram versões orientadas às guildas artísticas que se afiliam, que, de novo, podem ser da ordem estética/negocial. A atorialidade,

entretanto, valoriza um intérprete de acordo com o constructo artístico formativo e operativo vigente do período (algumas vezes, também por associações de interesse, barganha social). Assim, é muito difícil que nesse complexo sistema um *star* consiga agradar todas essas camadas de validação. Um exemplo notório, mais uma vez é o de Greta Garbo, pelo fato dela ter conseguido amalgamar em sua carreira todos os princípios vigentes (ainda que um deles, apenas, de modo tangencial: pouca ênfase na publicização de sua imagem extra-fílmica, operava mais por um viés atoral-artístico, do que pelo *star system* em si) de inserção no cânone de seu contexto-tempório atuacional. Para que tenhamos uma dimensão sobre o peso do *star system*, vejamos uma reflexão de André Malraux (1939) bastante pragmática a respeito de outra *star* contemporânea de Garbo e adiante no tempo, de Presley:

Uma estrela (nem de perto, nem de longe) não é de forma alguma uma atriz que faz filmes. Ela é uma pessoa capaz de exercer um mínimo de talento dramático, cujo rosto exprime, simboliza, encarna um instinto coletivo; Marlene Dietrich não é uma atriz como Sarah Bernhardt, é um mito como Frineia [...]. Uma grande atriz é uma mulher capaz de encarnar muitos papéis diferentes, imprevisíveis, uma estrela é uma mulher capaz de fazer nascer numerosos roteiros convergentes (MALRAUX, 1939, p. 64 – tradução minha)<sup>12</sup>.

Como se pode ver, as estrelas estritas de cinema (intérpretes que operavam unicamente no cinema, não eram nem atores/atrizes de teatro, nem cantores na indústria fonográfica), já carregavam o desdém dos críticos especializados. Nesse paralelo, podemos imaginar que as opiniões destes sobre alguém sem formação de ator, e ainda oriundo da música, não seria de todo suave, principalmente se considerarmos o fato de que seu aparecimento neste solo operativo (do cinema) se dava pela sua fama no campo fonográfico. Bem, como já sinalizei, com efeito, realmente não foi, dado que “os preconceitos contra a música e o estilo de actuação de Elvis marcaram a recepção crítica” (CARREGA, 2008, p. 16), como podemos examinar abaixo na severa nota da *Variety* (1956) a respeito de sua actuação em *Loving You* (Hal Kanter, 1957):

---

<sup>12</sup> Une star n'est (ni de près ni de loin) en aucune façon une actrice qui fait du cinéma. C'est une personne capable d'un minimum de talent dramatique dont le visage exprime, symbolise, incarne un instinct collectif : Marlene Dietrich n'est pas une actrice comme Sarah Bernhardt, c'est un mythe comme Phryne'. (...). Une grande actrice est une femme capable d'incarner un grand nombre de rôles [différents - 1939] dissemblables, une star est une femme capable de faire naître un grand nombre de scénarios convergents.

A segunda aparição de Elvis Presley no cinema é uma história simples, na qual ele pôde fazer-se crível, com conotações românticas expondo o cantor ao tipo de coisa que ele faz de melhor, isto é, esbraveje seus ritmos, bata forte em sua guitarra e *performe* as estranhas contorções de dobra de joelhos e de quadril que são sua marca registrada. Para além disso, Presley apresenta melhora como ator. Não recaiu sobre ela a parte mais exigente, sendo ancorado por uma equipe competente de atores, ele surge de maneira despreziosa e agradável (VARIETY, 1956, n.p – tradução minha)<sup>13</sup>.

Não eram poucas as críticas, nem muito menos as comparações, chegou a ser chamado de “um Marlon Brando com violão”, conta Mugnaini Júnior (2007, p. 18). Indubitavelmente, o período atuacional de Elvis Presley, compreendido entre os anos 1956 e 1972, foi um período acirrado, preenchido por grande parte das maiores *personas* cinematográficas da história, cujas atuações marcaram o cânone da atorialidade estelar: Marlon Brando (1924-2004), Laurence Olivier (1907-1989) (reputado largamente como o maior ator do século XX), Montgomery Clift (1920-1966), Vivien Leigh (1913-1967), Audrey Hepburn (1929- 1993), Marilyn Monroe (1926-1962), Deborah Kerr (1921-2007), entre tantos outros *stars*. A título de ilustração, para que se evidencie o encadeamento dos processos e práticas de aparição no sistema de estrelas, quando Elvis figura pela primeira vez no sistema de estúdios, naquele mesmo ano Grace Kelly (1929-1982) deixava Hollywood, Greta Garbo já havia abandonado o cinema há mais de dez anos, e James Dean (1931- 1955) morreria pouco mais de um ano antes da primeira aparição do ator-cantor no cinema.

Por tudo isso, mencionei anteriormente, que Elvis possui essa aura de aparição, algo que algumas estrelas imantam; “o conceito aparição possui uma significação fenomenológica e existencial, como, também, religiosa ou sagrada. Como descoberta, achado, é uma iluminação fulgurante, fulminante e avassaladora” (PASSAES, 2007, p. 77- 78). E ainda: “fala de momentos de vertigem e alucinação e, mesmo, loucura, quando fica assombrado e se aprofunda ainda mais na reflexão” (*idem*, p. 78). É interessante ainda pensar, que é a partir do ato de mostrar-se (aparecer, figurar) que o ente de fato vem a conhecer as suas essenciais particularidades, em outras palavras: “Somente com a aparição, o eu se torna absoluto,

---

<sup>13</sup> Elvis Presley’s second screen appearance is a simple story, in which he can be believed, which has romantic overtones and exposes the singer to the kind of thing he does best, i.e. shout out his rhythms, bang away at his guitar and perform the strange, knee-bending, hip-swinging contortions that are his trademark. Apart from this, Presley shows improvement as an actor. It’s not a demanding part and, being surrounded by a capable crew of performers, he comes across as a simple but pleasant sort.

eterno, aparecendo-se a si mesmo, vendo-se a si mesmo e irradiando-se para os outros seres” (*ibidem*). Nota-se que a aparição é algo cuja grandeza, possui traços de deidade e quando do acesso humano borra os traços de heroísmo – de uma feitura ou realização que outros seres não fizeram outrora, que poucos (quase ninguém) são capazes de realizar. E, atinge propriedades da própria observação de si, de como replasmar aquilo que aparece de si para os outros seres numa representação superior (logo, portadora de uma estetização – idealizada).

Dessa maneira, não apenas Elvis, mas, também, Garbo, e outros *stars* conseguem essas propriedades do campo do inefável, esse efeito de aparição. Detenho-me em Elvis Presley, todavia, por ele atribuir e conquistar propriedades cinemáticas, em termos de replasmação de corporalidades masculinas esquecidas na humanidade em termos de corporificação no plano do cinema por meio de um corpo atoral em representação. Com sua *aparição*, Presley nos oferece o que é próprio desse termo, na medida em que o ente detentor de aparição possui a “vontade de se eternizar, ao invés de lamentar o fracasso” (PASSAES, 2007, p. 78) – no caso dele, não se abatendo com as críticas negativas, permanecendo a figurar em novos filmes. É Elvis e não outro ator, quem consegue imantar de maneira fulgurante, figurante e avassaladora, com tônus de loucura e assombro, irradiando-se para outros corpos na história, antes recobrando corpos esquecidos, mediante a sua aparição cinematográfica, cuja corporificação nos faz acessar memórias de imagens esquecidas. Ele promove a *sobrevivência das imagens* – cujo processamento foi aventado por Didi-Huberman (2013).

Tendo traçado os aspectos concernentes à profissão de *ator-cantor estelar* compreendidos pelo artista, levando-o a justapor-se como modelo operativo para a atorialidade audiovisual (*corpus* de atores deste campo); passo de agora em diante, a analisar uma imagem (figura 1) – apenas uma, pelo contexto curto de investigação que o modelo de artigo condiciona -, porém sabendo que “toda imagem é uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23). Outrossim, ponderei tal minudência, tomando o cuidado de selecionar uma imagem verdadeiramente forte do intérprete (e potente em sua significação<sup>14</sup>), procedente de um período máximo de sua *performance* atuacional, tendo em vista que a mesma compõe

---

<sup>14</sup> Assinalo que “a pobreza presente [da forma] requer uma significação que a preencha” (Barthes, 1982, p. 139-140)

o seu filme mais valorado pela crítica, falo de *Prisioneiro do Rock'n' Roll (Jailhouse Rock, Richard Thorpe, 1957)*<sup>15</sup>.

Sobre esse longa-metragem, diz-se que: “é indiscutivelmente o que se aproxima mais do percurso artístico do próprio Elvis” CARREGA, 2008, p. 16). O filme possui três números musicais intensos em sobremaneira, sendo eles: *Treat me nice, Babe I don't care*, mormente “o mais clássico é o *Jailhouse Rock*, número central do filme e que antecipa a estética do videoclip”, nos conta o pesquisa português Jorge Manuel Neves Carrega (2008), um dos principais especialistas na carreira de astro. Nada obstante, tendo já contextualizado a importância dessa obra fílmica para a carreira de Elvis Presley, e da referida sequência a que me atarei, proponho que vejamos as seguintes imagens:

**Figura 1: Fotograma do filme *Prisioneiro do Rock'n' Roll (Jailhouse Rock, Richard Thorpe, 1957)***



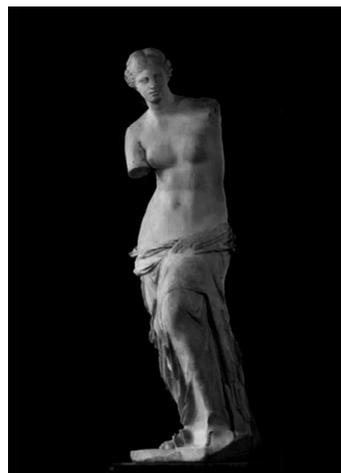
Fonte  
1:

*Prisioneiro do Rock'n' Roll (Jailhouse Rock, Richard Thorpe, 1957).*

**Figuras 2: *Hermes com o jovem Dionísio (Praxíteles, c. 340 a.C); 3: *Vênus de Milo (c. 200 a.C).****

---

<sup>15</sup> Sobre o filme: “Em *Jailhouse Rock* Presley interpreta Vince Everet um trabalhador da construção civil que cumpre pena de prisão por homicídio involuntário. Na prisão com a orientação do seu companheiro de cela um ex-cantor *country* descobre que possui talento para cantar o que lhe permitirá após algumas tentativas frustradas gravar um disco de sucesso que lhe abre as portas da TV e por fim do cinema” CARREGA, 2008, p. 15).



Fonte 2: Archaeological Museum of Olympia; 3: Musée du Louvre.

## 2. Processamento da corporalidade presleyana

Chamo atenção, agora, para algo: “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p. 22). Se, tivermos isso em mente e virmos a imagem corporal mostrada por Elvis, possivelmente enxergaremos semelhanças com as corporalidades das estátuas das figuras 2 e 3 (se isso, não aconteceu antes, apesar do brilho teórico-reflexivo de Samain (2012), ele nada mais faz do que falar de uma propriedade humana de produção e legibilidade humanas). Além disso, podemos depreender que a figura 1 parece-se com um caminho do meio entre próximas imagens (2 e 3). A isso, na linguagem atorial (linguagem de ator) atribuímos o nome de *equivalência*<sup>16</sup> (procedimento de difícil aplicabilidade).

Ainda sobre a *equivalência*, especialmente, no trabalho que Elvis Presley emprega, que é o de diluir duas imagens numa só; o nível de sofisticação daquele que carrega a alcunha de *Rei do Rock*, é tamanho que ele caminha materializando as corporalidades das duas estátuas, e entre uma e outra, ainda nos mostra a sua imagem de equivalência na mesma *performance*. Em outras palavras, processualmente, neste intervalo de sua *performance* ele executa:

---

<sup>16</sup> Técnica atorial em que o ator empreende em seu trabalho de atuação uma corporalidade que recrie em cena um equivalente poético de uma obra, imagem ou da realidade – aventado por Stanislavski (1997).

1. uma corporalidade (figura 4) – símile a de *Hermes com o jovem Dionísio* (Praxíteles, c. 340 a.C) (figura 2);
2. seguidamente ele materializa uma imagem de equivalência (figura 1). Nela Elvis emula uma corporalidade equivalente (em diluição) entre a anterior (figura 4) que é semelhante a figura 2, e, a próxima que ele irá corporificar (figura 5) – que é análoga a figura 3. Nesta etapa, ele opera enquanto astro-ator-autor-cantor-*dancer*, traduzindo uma materialidade própria restaurada por ele, produzindo (dando forma) a um híbrido entre as imagens (2 e 3) de Hermes e de Vênus, do masculino e do feminino.
3. na sequência ele monta a corporalidade da figura 5 – similar a *Vênus de Milo* (c. 200 a.C). (figura 3).

**Figura 4: Fotograma do filme *Prisioneiro do Rock'n' Roll (Jailhouse Rock, Richard Thorpe, 1957)*.**

Fonte 4: *Prisioneiro do Rock'n' Roll (Jailhouse Rock, Richard Thorpe, 1957)*.



**Figura 5: Fotograma do filme *Prisioneiro do Rock'n' Roll (Jailhouse Rock, Richard Thorpe, 1957)*.**



Fonte 5: *Prisioneiro do Rock'n' Roll (Jailhouse Rock, Richard Thorpe, 1957)*.

Elvis Presley, ao engendrar tais corporalidades; não se trata mais de uma masculinidade homogênea que pode reiteradamente ser vista no cinema, mas de *masculinidades* – que não necessariamente separam aquilo que é atribuído ao masculino e ao feminino, mas que se hibridiza em múltiplas formas. Elvis perfila *um* modo. Acerca disso, Samain (2012, p. 22) nos lembra que “toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos”, logo Presley veiculava com suas corporalidades manifestas em imagem-movimento, que não há um modo de ser-homem, mas outros. Em termos operativos, para continuarmos a analisar o processamento da corporalidade presleyana, torna-se importante ponderar que “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p. 22). Dessa maneira, Elvis reaviva nossas memórias imagéticas, lembrando-nos de corporalidades imêmoreas. Ainda, que possamos tê-las esquecido, “as imagens vêm a ser “formas que, entre si, se comunicam e dialogam” (SAMAIN, 2012, p. 23).

Sendo assim, Elvis pode, sim, ter feito essa construção de modo a não ter concatenado isso epistemologicamente. Pode ser. Entretanto, acredito que isso seja muito pouco provável. O primeiro elemento, que me afasta dessa ordem de reflexão, considera o fato de que ele era um artista afiliado ao *rock’n’ roll*, movimento contestador da ordem vigente. Pensemos sobre a significação do termo, já se aventou que *rock’n’ roll*, seria literalmente balançar e rolar, referindo-se ao comportamento dos barcos sobre as águas, como se propôs no contexto do filme *Transatlantic Merry-Go-Round*. Todavia, a expressão *rock’n roll* já um tanto antiga, portadora de um significado diferente e muito menos admissível pela indústria cultural do período (de insurgência do movimento), fazendo referência aos movimentos do coito, da sexualidade – era desse balançar e rolar que a expressão fazia menção (MUGNAINI-JÚNIOR, 2007). Então, por si só, já depreendemos que as corporalidades de Elvis eram propositalmente disruptivas, convidando a aceitar e evidenciar coisas que eram apagadas, escondidas.

O segundo dado, que me leva a crer que essas corporificações não se davam ao léu, é o fato de que, como bem se sabe, Diderot (1713 – 1784) promulgou na história da formação do ator o conhecimento e a aplicação didático-pedagógica detido justamente em emulações pictóricas das corporalidades das artes visuais (esculturas e pinturas) – uma pedagogia das imagens (ROUBINE, 2003).

E, sabemos, que por mais que se deseje aventar que determinados astros e estrelas não tinham o dom da atuação, bastaria um experimento, entre alguns não atores, e pessoas com as experiências dos estúdios hollywoodianos, para que a visualização daqueles que conhecem o elã do estilo cinema nos *sets* de filmagem se faça manifesto aos olhos de quem queira, há uma série de especificidades que esse campo operativo impõe (atuação em  $\frac{3}{4}$  da câmera, não olhar diretamente para tela, calibração da voz captada pelos microfones, dilatação minorada das expressões faciais, e tantas outras). E, por mais que seja tentador, dizer que o talento é um dom divinal torna-se difícil crer que uma pedagogia largamente desdobrada nos idos de 1700, não seja profundamente conhecida pelos operadores de uma indústria que literalmente vive de vender imagens de atores (o *star system*).

É inegável, Elvis Presley possuía um dom impressionante e constatável para a interpretação cinematográfica, com altos níveis de calibração da imagem-movimento, fazendo uso esmerado da totalidade dos elementos atuacionais do ator, que são o corpo-rostovoz em plano aberto. Já a ampla maioria dos atores opera, principalmente, em *close-up*, valendo-se do principal vetor comunicacional do ator no campo do cinema, que é o rosto em primeiríssimo plano. Ainda acerca disso, podemos perceber que a toda a ação da famosa sequência aqui analisada, se trata de uma coreografia muito bem-marcada – não apenas o trabalho de Elvis, mas de todo o corpo de *atores-dancers*, que compartilham a sequência com Elvis. Nessa tessitura, depreende-se que Elvis sofreu influência, a coparticipação em sua *performance* por parte da direção, por exemplo. Logo, a hipótese de inferência dessa praxeologia de produção de imagens (do estúdio em relação ao intérprete) se faz acertada, na medida em que sabemos que Hollywood operava numa cadeia produtiva: escolas especializadas em treinamento (vide o Actors Studio), preparadores de elenco, diretores conhecedores dos mecanismos de atuação, de modo que o *performer* poderia saber pouco da historiografia procedimental da formação e operatividade da atorialidade, todavia, grande parte das pessoas da ambiência dos estúdios, certamente eram profissionais especializados no *labor* atorial.

Indo um pouco além, consideremos hipoteticamente que Elvis Presley nunca, jamais, tenha visto essas estátuas (o que devemos presumir é praticamente impossível), e que ninguém tenha inferido na sua imagem-movimento. Nada obstante, Samain (2012), também nos diz que “a imagem teria uma vida própria, e um verdadeiro poder de “ideação” (isto é, um

potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias”) ao se associar a outras imagens” (SAMAIN, 2012, p. 23). Dito de outra maneira, “toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra (s) imagem (ns), seria uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23). Logo, Presley ao executar tão alta *performance*, atuada, cantada e dançada. Ele nos fornece imagens, que dialogam com o nosso repertório de imagético, de maneira que ao nos prover imagens (corporalidades) de duas deidades da Grécia Antiga, uma masculina e outra feminina (Hermes e Vênus), muito parecidas inclusive em suas replasmações de corporificação do estatuário. De tal modo que ao fazer isso, ao dobrar os joelhos e os quadris, como criticou a *Variety* -, Presley nos oferecia imagens que pensam (e nos fazem pensar), pois uma imagem se associa com outras imagens.

Logo, o pensamento das imagens se dá também na espectadorialidade, independente da intenção de Presley, ainda que saibamos por toda a análise do contexto operativo do artista, que ele tinha vontades muito claras em suas corporalidades. Para que não parem dúvidas, sobre o nosso processo humano (intrínseco) e intelectual, de cruzamento de imagens:

Toda imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável (“tão antigo que não há memória de suas origens”). Tempo muito longínquo, tempo mítico, que, por assim dizer a fecundou, “formou-a” lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia (SAMAIN, 2012, p. 33).

É nesta esteira, que podemos afirmar, que independente das estratégias engendradas para a geração das corporalidades de Elvis, o trabalho de corporificação empreendido por Presley em suas figurações audiovisuais são identificáveis em corporalidades símiles e antigas, muito antigas. A metodologia de *cruzamento de imagens* de Etienne Samain (2012), de cotejo e comparação de imagens, que eu proponho em relação à estatuária grega da Antiguidade, em diálogo com o cinematismo corporal empregado pelo intérprete nos permite essa legibilidade de imagens longínquas no tempo, profundas e míticas da corporalidade que o artista (re) criou e replasmou na esfera audiovisual – cinematográfica (atualizando o verossímil cinematográfico atoral). Mostrando-nos, assim, uma masculinidade não mais hegemônica (detidamente nos seus filmes/shows, posto que é sabido, que ele replica

esse *modus operandi* na sua filmografia/carreira), ser um Hermes com a *pélvis apontando*<sup>17</sup> para o lado (postura<sup>18</sup> que indica, também indica movimento do quadril) no cinema, não era usual no cinema daquele período, nem muito menos emular essa mesma cintura com a perna sobreposta uma na outra com joelhos dobrados, tal como uma Vênus de Milo – não se você fosse um ator masculino. E, certamente, não acontecia; não até Elvis surgir – um híbrido modélico à audiovisualidade atoral.

Acerca, da importância de sua aparição disruptiva, em termos de materialização de corporalidades masculinas, basta que pensemos em Anthony Perkins, que três anos depois de *Prisioneiro do Rock'n' Roll (Jailhouse Rock, Richard Thorpe, 1957)* ser estrelado por Elvis Presley; Alfred Hitchcock estreava *Psicose (Psycho, 1960)*, um dos maiores sucessos da história do cinema, que se apoiava no personagem principal, também possuidor de uma corporalidade masculina não hegemônica. Anthony Perkins performou Norman Bates, com mecanismos de corporificação atribuídos ao feminino (o leve rebolar do quadril quando da cena em que sobe as escadas. Fazendo isso, em processo de equivalência: do masculino, quando das escadas entre o Motel Bates à residência (externa), para tons de feminilidade na subida das escadas do interior da casa (interna), acentuando o mexer das nádegas. Trata-se do mesmo procedimento de Presley, contudo em dilatação minorada da corporalidade empregada. Bem, basta lembrarmos que Perkins chega a travestir-se da mãe ao fim da trama. Acerca disso, nos conta Román (2005) que:

Norman Bates (Anthony Perkins) é um jovem com cara de menino que dirige um motel decadente, dominado pela influência de sua mãe. Um homem de aspecto emaciado, vulnerável, esquivo e duvidoso revela-se a nós como o arquétipo de um homem que precisa apagar a sua mente (...). *Psicose*, em si, é um filme raro (...). É incomum encontrar personagens travestis no cinema dos anos sessenta, muito menos que sejam protagonistas. Norman Bates é um homem que, inconscientemente, é outro sujeito de um sexo diferente. Duas pessoas coexistem nele, lutando para existir de outra forma; não só mentalmente, mas também fisicamente (ROMÁN, 2005, p.38-39 - tradução minha)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Nomenclatura técnica desdobrada por Laban (1978), ela indica a postura que contemporaneamente chamaríamos pelo vulgo de “cintura quebrada”.

<sup>18</sup> Importa esclarecer que utilizo a noção de Mathieu (2004) em relação à *postura*. Entendida, sobretudo por um conjunto de gestos corporais. Pontuo esse fator, pois aqueles que não estão familiarizados com os estudos do corpo, costumemente depreendem que postura seria estrita ou significante da posição fixa, mas não é.

<sup>19</sup> Norman Bates (Anthony Perkins) es un joven de cara aniñada que regenta un motel venido a menos, dominado bajo la influencia de su madre. Un hombre de aspecto famélico, vulnerable, esquivo y dubitativo se nos revela

Notoriamente, o filme de Hitchcock assumia o estilo cinema de realismo, sem abertura para os números cantados-dançados, e, portanto Perkins criou corporalidade em dilatação corpórea minorada, não expandida; o contrário de filmes musicais que, por essa ventura, abrem espaço para dilatações corpóreas expandidas, maioradas, como as empregadas nos números musicais de Elvis. Assim sendo, é possível verificar que muito rápido, os lampejos de masculinidades vão se tornando mais possivelmente replasmados na seara da cena cinematográfica hollywoodiana, após a figuração de Elvis Presley, ainda que recrudescimento da censura da época não aplainasse, os realizadores buscavam estratégias de resistência criativa. De todo, a hiperdilatação que Elvis Presley promovera começa, a surtir efeito, em processo de retraolimentação na e pela atorialidade cinematográfica, posto que são estes entes, desta comunidade que atualizam o verossímil cinematográfico, em termos atuacionais, por meio de seus corpos em representação das corporalidades empregadas – nesta realidade, de forma paulatina, com possibilidades de corporificação de *masculinidades em reconstrução ou restauração*.

## Considerações finais

Certamente, o ineditismo da *persona* de Elvis Presley, conformava-se, como exposto, pela ordem de corporificação híbrida, via a dissolução da figura de *star* como ponto de interseção de duas indústrias midiáticas: a fonográfica e a cinematográfica.

Outrossim, ele inaugura essa nova categoria atoral, de *rock star-artista de cinema* (cantores-estrelas representando cantores estrelas/similares, artistas de *rock/bad boys*), quase sempre buscando replicar o caráter modélico de ruptura do arquétipo masculino contumaz, caminhando pelas vias da liberdade de ser/estar que a cultura do *rock'n'roll* alastrava.

---

como arquetipo de hombre que necesita borrar su mente (...). Psicosis, em sí misma, es una película rara (...). Es infrecuente encontrar en el cine de los años sesenta personajes travestís y mucho menos que sean protagonistas. Norman Bates es um hombre que inconscientemente es otro sujeto de distinto sexo. En él conviven dos personas que se debaten por existir otra forma no sólo mentalmente sino también físicamente.

Nada obstante, o ator-cantor estelar impregnou a espectralidade de uma muito bem-vinda corporalidade detentora de masculinidades, posto que não era do âmbito da representação de um padrão viril homogêneo de ser-estar homem no mundo, e ainda promovia a sobrevivência de imagens ancestrais de deidades replasmadas na Grécia Antiga, quando do tempo que nas artes o masculino e o feminino, formavam feminilidades e masculinidades em harmonia e hibridização. Elvis, como outros artistas, por meio de suas corporalidades – imagens corpóreas cinemáticas – vem a nos lembrar, de como já fomos, de como somos, e de como podemos ser: múltiplos.

## Referências

ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF OLYMPIA. **Praxiteles Hermes**. Olimpia, s.a. Disponível em: [http://odysseus.culture.gr/h/1/eh151.jsp?obj\\_id=7126](http://odysseus.culture.gr/h/1/eh151.jsp?obj_id=7126). Acesso em 12 jun. 2021.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica/problemática da técnica. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.

BARBOSA, Camila Cornutti; MARQUETTO, Liselote Rahmeier. Audiovisualidades nas mídias: o cinema e os mundos artísticos. In: VIII **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul**, 2007, Passo Fundo. VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul, 2007.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1982.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora: brasiliense, 1980.

CARREGA, Jorge Manuel Neves. **Elvis Presley e o cinema musical de Hollywood**. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura – Literatura Comparada) – Projeto Temático de Literatura e Cinema, Universidade do Algarve, Algarve, 2008.

CARVALHO, Ana Paula Comin; SALAINI, Cristian Jobi; ALLEBRANDT, Débora; MEINERZ, Nádia Elisa; WEISHEIMER, Nilson. **Desigualdades de gênero, raça e etnia**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOSS, Erika. **Elvis Culture, Fans, Faith and Image**, Lawrence: University Press of Kansas, 1999.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Greta Garbo, a corporificação fílmica de A Dama das Camélias. **Revista Desenredos**, Teresina, v. 35, p. 133-147, 2021.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo; TOIGO, Marcelo Augusto. Videoclipe: campo híbrido de linguagem, interstício atoral. In: LEPRI, Adil Giovanni; SCAVONE, Joice. **Pontes para o audiovisual: teorias e métodos**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em reconstrução: gênero, corpo e sexualidade**. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

JAILHOUSE Rock. Direção: Richard Thorpe. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Meyer, 1957.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

MALRAUX, André. Esquisse d'une psychologie du cinéma. Écrit 1ère version [1939]: **Verve**, Paris: vol. II, no 8, 1er juin 1940, pp. 69-73.

MATHIEU, Marie-Christine, Gestes et postures du flûtiste. **Traversière Magazine**. Saint-Claire sur Epte, v. 80. p.41-48, set. 2004.

McGILLIGAN, Patrick. **Cagney: the actor as auteur**. Cranbury, New York: A. S. Barnes and Co., 1975.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

MUGNAINI-JÚNIOR, Ayrton. **Breve história do rock**. São Paulo: Editora Claridade, 2007.

MUSÉE DU LOUVRE. Venus de Milo and the Galerie des Antiques. Paris, s.a. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/ideal-greek-beauty>>. Acesso em 12 jun. 2021.

PASSAES, Manoel Fernando. **Aparição de Vergílio Ferreira para além do existencialismo, o humanismo integral**. 234 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. A contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira. **Rever**, São Paulo, n. 2, p. 160-176, 2015.

RIGONI, Ana Carolina Capellini. Corpo, emoção e práticas corporais: relações entre Educação Física e antropologia das Emoções. **VIII Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte**. Criciúma: 2016. 16 p.

ROMÁN, Ángel. **El infierno que baila conmigo**. Barcelona: Editorial Euroláser, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. **Como pensam as imagens**. Etienne Samain (Org.). Campinas, Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELOS, José Antônio. **Metodologia do Ensino de História**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

VARIETY. **Loving You** (1956). Published: Dec. 31, 1956, 11:00 pm PT. Disponível em: <https://variety.com/1956/film/reviews/loving-you-1200418303/>. Acesso em: 08/06/2021.

VERAS, Flavia Ribeiro. Os artistas como trabalhadores: a sua história através dos arquivos da polícia. In: Anpuh, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional Anpuh – Associação Nacional de História**. São Paulo: Anpuh-SP, 2011. 12 p.

**Recebido em 23/10/2021.**

**Aceito em 16/05/2022.**