

Théma / F(r)ictionner les corps et les personnes / F(r)iccionando corpos e personas

« Faquizezas do Brasil no século XX: arte de rua e corpo performático »

Regina A. P. MÜLLER

Résumé

Pendant la première moitié du XX^{ème} siècle, le fakirisme, le plus souvent exécuté par des hommes, occupait une place importante dans les pages des journaux et revues en animant la vie culturelle des capitales et autres grandes villes brésiliennes. Tandis que les femmes fakir qui se dédiaient à l'art de la performance, genre inexistant pour la critique et l'histoire de l'art à cette époque, restent encore un phénomène intrigant et presque inconnu. Notre étude a pour ambition de réfléchir au corps performatif à partir de sa relation avec le public et sur l'ambiguïté du persona des femmes fakir, construit par leurs spectacles et leur représentation dans la presse. Il s'agit de thèmes et d'abordages que j'ai eu l'occasion de développer au cours de mes travaux sur l'art performatif et le genre et qui m'amenèrent à essayer d'établir, par le biais de cet article, un dialogue et des réflexions entre l'anthropologie de la performance et l'ethnoscénologie.

Abstract

In the first half of the 20th century, fakir presentation, mostly done by men, consistently occupied magazine and newspapers pages, having an impact on the entertainment scenery of the capitals and medium size cities all over Brazil. Although, the women fakirs, or "faquizezas", as they were known in Brazil, was an almost unknown intrigued phenomenon. They were women devoted to the performance art, in a period of time where this genre was inexistent in the eyes of art history. In this study I want to reflect about body performance relating to the public interaction and about the ambiguity of the woman fakir's characters. Those are themes and approaches that I have been developing in my studies about performance art and genre. Which created, in the present article, an attempt to established dialogues and reflections between anthropology of performance and ethnoscenology.

Resumo

Na primeira metade do século XX, o faquirismo principalmente realizado por homens ocupou de modo significativo as páginas de jornal e revistas e movimentou o cenário do entretenimento nas capitais e cidades de médio porte no Brasil. Entretanto, as apresentações das mulheres faquir, as "faquizezas" que se dedicaram à arte da performance, quando o gênero inexistia para a crítica e história da arte da época, constitui um fenômeno intrigante e quase desconhecido. Neste estudo, pretendo refletir sobre o corpo performático, do ponto de vista da relação com o público e sobre a ambiguidade da persona constituída pelo espetáculo das "faquizezas" e sua representação na imprensa. Trata-se de temas e abordagens que venho desenvolvendo em estudos sobre arte da performance e gênero, que geraram, na proposta do presente artigo, uma tentativa de realizar reflexões e estabelecer diálogo entre a antropologia da performance e a etnocenologia.

Enterradas vivas, envolvidas por cobras, submetidas à fome, deitadas sobre pregos e, ao mesmo tempo, belas, loiras, odaliscas, vedetes. Mulheres conhecidas como faquizezas apresentavam-se nas ruas de São Paulo e outras cidades do Brasil, nos anos 1920, e depois nos anos 1950, em lugares improvisados, atraindo públicos significativos.

Essa exibição consistia em permanecerem em jejum, deitadas em geral dentro de

caixões de vidro, sobre uma superfície cravada de pregos ou cacos de vidro, durante um período que poderia variar de dez a quarenta dias, dividindo o espaço com cobras e serpentes. Os locais geralmente eram públicos, muitas vezes na própria rua, montando-se para isso tendas removíveis.

Nesta primeira metade do século XX, o faquirismo principalmente realizado por homens ocupou de modo significativo as páginas de jornal e revistas e movimentou o cenário do entretenimento nas capitais e cidades de médio porte no Brasil.

Pode-se afirmar, entretanto, que as apresentações das mulheres faquir, as faquizezas como vieram a ser chamadas, constitui um fenômeno intrigante e quase desconhecido que o livro *Cravo na carne: fama e fome, o faquirismo feminino no Brasil*, de Alberto de Oliveira e Alberto Camarero ⁽¹⁾ traz à luz através da reunião de fragmentos da história de vida de onze mulheres que se dedicaram à arte da performance, quando o gênero inexistia para a crítica e história da arte da época.

Além da pesquisa sobre o vasto material encontrado em matérias de revistas e jornais cuja organização nos oferece uma descrição densa do faquirismo feminino no Brasil no século XX, encontramos ainda nessa obra uma abordagem valiosa de aspectos estéticos destes verdadeiros espetáculos de rua.

Encontra-se no livro a descrição das urnas de vidro ou de cristal, como os anúncios procuravam divulgar o caráter exótico e ao mesmo tempo solene da instalação que acompanhava a performance e do figurino que se aproximava da indumentária de artistas do teatro de revista como odaliscas, maiôs negros e de cetim, malha de bailarina, trajes árabes e egípcios, dentre outros. Trata-se de material interessante para uma análise das marcas formais desse discurso do corpo em performance. Não menos importante para nosso enfoque são as descrições sobre as transformações pelas quais passava o semblante de lindas mulheres, tornando-se abatidas pelo sofrimento físico a que se submetiam. São oferecidos detalhes como o modo pelo qual alcançavam o "caixão-instalação" para ser aí trancafiadas, através de escadas feitas de sabre afiados sobre os quais realizavam acrobacias. Isso nos coloca diante de uma etnografia das escolhas de elementos cênicos e de expressão corporal que as identificam como verdadeiras predecessoras das artistas performáticas contemporâneas.

Neste estudo, pretendo refletir sobre o corpo performático, do ponto de vista da relação com o público e sobre a ambiguidade da persona constituída pelo espetáculo das faquizezas e sua representação na imprensa: mulher enterrada viva, bestial pela intimidade com as cobras, quase não humana por desafiar as condições básicas da sobrevivência humana e, ao mesmo tempo, bela e sedutora.

Trata-se de temas e abordagens que venho desenvolvendo em estudos sobre arte da performance e gênero, que geraram, na proposta do presente artigo, uma tentativa de realizar reflexões e estabelecer diálogo entre a antropologia da performance e a etnocenologia.

Pradier (2012), teórico da etnocenologia, escreveu interessante artigo para as reflexões deste estudo, ao focar sobre o tema do "corpo em cena", a percepção do público. Interessante porque para ele, a noção de percepção é concebida como o modo pelo qual aquele que observa se reconhece e se projeta sobre o corpo do outro, daquele que se

exibe.

Segundo este autor, «o fenômeno primário universal, de uma relação que se estabelece, em qualquer situação, entre um corpo ativo, aquele que se exhibe e aquele que o percebe, o observador, encontra expressão paroxística no que chamamos de artes do espetáculo ao vivo.» (Pradier, 2012, p.130). E é a partir de casos semelhantes ao espetáculo das faquizeiras, de exibição performática do corpo porque em tempo real e ao vivo, que Pradier demonstra seu foco de análise neste trabalho: "Meu propósito agora é despertar o interesse sobre o corpo que percebe, a partir de dois casos concretos, isto é, sobre o corpo que observa o qual constrói nele próprio a imagem que tem do corpo que se exhibe percebido" (Pradier, id. ibid.).

Os dois casos que apresenta «... apresentam em cena corpos femininos com finalidades comerciais e científicas ao mesmo». Um deles é o da Vênus Hottentote, nascida Sawtche, nas colônias holandesas do Cabo da Boa Esperança, por volta dos anos 1770 (Pradier, 2012, p.131). Compreendia a exibição de um corpo feminino com características como "*stéatopygie*" (obesidade localizada nas nádegas) e "*macronymphie*" (desenvolvimento anormal no comprimento e volume dos pequenos lábios), as quais são o que prioritariamente se encontra na lenda hottentote elaborada pela maioria dos viajantes (Pradier, 2012, p.132) Citando ainda Pradier, "exibida como mulher selvagem, à moda dos *freaks*, ironicamente celebrada sob a alcunha de Vênus Hottentote, ela fascinava os mais diversos públicos". Trata-se de demonstrações que « (...) engendraram um efeito de intensa curiosidade na sociedade europeia, notadamente francesa, dos séculos XIX e XX» (idem, p.133).

Este aspecto *freak* é outra semelhança importante que o caso da Vênus de Hottentote guarda com o das faquizeiras, cujo encerramento em caixões, na companhia de cobras e sem alimentação, lhes conferia condição animalesca, não-humana, aproximando-as do mundo dos mortos e das bestas. Mas aqui é o foco na compreensão do corpo que percebe e constrói sua imagem a partir do corpo do observado que nos interessa particularmente. A partir disso, busco revelar aqui as características com as quais, em nosso caso, o olhar admirado moldava esse corpo feminino submetido à imolação e à curiosidade pública.

O fenômeno do faquirismo brasileiro nas artes do entretenimento no século XX surge nos anos vinte e tem seu apogeu na década de 1950. O livro trata desses dois períodos, pois a fonte dessa etnografia, a imprensa escrita (jornais e revistas), apresenta um material concentrado nestas décadas e ausência ou pouquíssimas notícias nas décadas de 1930 e 1940, ao menos com referência a casos brasileiros. Na primeira fase, a palavra 'faquizeira' não existia, encontrando-se o termo "jejuadora" ou "mulher faquir", já em 1928, no terceiro caso abordado no livro, em ordem cronológica (Arady Rezende). Nessa fase, as provas a que se submetiam as artistas destes espetáculos de sacrifício do corpo eram o jejum, o se deixar «enterrar viva» e em alguns casos de faquirismo masculino, a crucificação. Já na década de 1950, quando surge a palavra "faquizeira", outros elementos espetaculares se agregam ao corpo que se exibia em jejum: o caixão de vidro, a cama de pregos ou cacos de vidro e a companhia das serpentes. Para os autores, a fórmula dessas exposições mudou significativamente, entre as duas décadas

seguindo sempre o modelo das provas dos faquires do sexo masculino que se apresentavam no país (esses, por sua vez, seguiam o modelo de exibição adotado pelos faquires estrangeiros ? a partir dos anos 50, principalmente franceses). Além do aumento significativo do período a se passar em jejum ? oito ou dez dias já não impressionavam o público ?, era preciso mais do que superar a fome para demonstrar resistência física: assim, a cama de pregos ou cacos de vidro submetia o faquir à tortura e à dor.(Camarero; Oliveira, 2015, p.70)

As imagens captadas pelas câmeras dos fotógrafos que registraram as faquizeiras, em seus caixões de "tortura", podem revelar os corpos construídos nesta relação entre o observado e o observador. Ora esplendorosas ao serem encerradas nos caixões, dando início à prova, ora sendo retiradas e internadas em clínicas, pois fragilizadas e doentes ao seu final, o contraponto entre a beleza e saúde e o estado de definhamento e de vítima de autopunição é constante nas diversas reportagens disponibilizadas na imprensa da época. Nota-se nestas que o grande afluxo do público se dava justamente nestes dois momentos, de entrada e de saída dos caixões. O público se comprazia com os momentos espetaculares e dramáticos, isto é, com a bravura de se encerrar viva sobre pregos e em companhia de serpentes e a premiação de bater recordes de jejum, privação da condição humana básica de sobrevivência. Durante a prova, a visitação mostrava solidariedade, comiseração ou compartilhamento do sacrifício corporal, bem como o prazer de testemunhar um autoflagelo que se coroa, de qualquer maneira, de um sucesso paralelo aos das grandes atrizes dos espetáculos de revista.

O sucesso que as faquizeiras tiveram nesta época, instiga nossa reflexão inspirada na proposição de Pradier de enfatizar que o espetáculo acontecia não na cena mas na percepção do espectador.

A descrição em uma matéria do jornal *O Dia*, de 24 de novembro de 1957, sobre a relação do público com a faquizeira Yone, nos abre uma janela para a compreensão, nestes termos, do sucesso desses espetáculos de rua:

Yone, principalmente, desperta a curiosidade dos populares, que se admiram em ver aquela figurinha bonita de mulher encerrada dentro daquela urna de vidro, deitada sobre um estrado de pregos, tendo em sua companhia perigosas serpentes. As pessoas que ali chegam ficam de início espantadas com o espetáculo que se apresenta aos olhos de todos. Olham demoradamente para Lookan e para Yone, como que a não querer acreditar no que estão vendo. Muitas mulheres, ao se aproximarem da urna de Yone, choram comovidas com a situação da faquizeira, que se apresenta bastante abatida. Outras pessoas preferem rezar silenciosamente, enquanto que outras preferem tocar com as mãos na urna de Yone ou de Lookan. (Camarero; Oliveira, 2015, p.175)

Em outro trecho do livro, lê-se a seguinte transcrição do *Jornal do Brasil* de 18 de fevereiro de 1934: "Milhares de curiosos pagaram cinco centavos pela entrada, levados pelo prazer incompreensível de ver uma mulher que voluntariamente se deixava ficar sem comer e beber." (idem, p.63)

Tomando-se ainda as imagens das fotografias e os depoimentos das artistas, manter-se nas condições em que se submetiam compunha um espetáculo de sacrifício do corpo belo e não de um corpo condenado à dor e sofrimento. Pelo contrário, as fotografias mostram um espetáculo de exibição de corpos com todas as condições de usufruto de suas qualidades positivas. Estavam subordinados, todavia, a uma prática cultivada, segundo suas adeptas, pela busca de prazer, por necessidade profissional, por esporte⁽²⁾ ou pela arte, devido a um destino ou a uma predestinação invariavelmente descrita nas histórias de vida narradas nas reportagens. Um dos depoimentos, da faquizeira Rossana, ilustra essa exegese comumente encontrada entre elas:

Só penso em vencer a prova. Sempre desejei ser faquir. Desde garota fui alucinada pelo faquirismo. Meus pais desejavam que eu me formasse em professora; cheguei a fazer o ginásio, mas a minha vocação era outra, como vocês vêem. Fui discípula de Silki e a ele, devo muito. Meu único pensamento é vencer a prova, e creio que não decepcionarei." (Camarero; Oliveira, 2015, p. 96)

A prática era defendida por suas seguidoras como meio de ganhar a vida ou explicada como tendência inata de buscar, desde a infância, esse estado de autoflagelo, às vezes comparado por elas ao dos religiosos hindus.

Sobre a prova da faquizeira Rossana, lê-se no *Diário Carioca*, que a mesma tinha sobre Silki, um homem faquir,

a vantagem de exhibir, além do seu sacrifício pessoal, o espetáculo de uma jovem singularmente graciosa que se devotou a uma forma inusitada de viver em que a renúncia à sua natural vaidade de mulher bonita é um agravante para todos os demais sofrimentos que o abatimento físico durante a prova pode ocasionar (Camarero; Oliveira, 2015, p. 94)

O autocontrole, a disciplina, a arte de jejuar e até mesmo a oferta dos lucros financeiros a causas humanitárias, eram valores propalados em seus depoimentos e entrevistas, formando um ideário que certamente preparava o corpo do observador para se projetar no corpo imolado das faquizeiras. Uma percepção informada pelo discurso, ou seja, por uma teoria própria do faquirismo, com valores e exegese que compunham um corpo de ideias comum aos praticantes, e que remetia aos seus companheiros estrangeiros, notadamente da França. As metrópoles brasileiras que viviam o início da industrialização na economia e o processo de urbanização que a acompanhava, recebiam da Europa influências estéticas como o orientalismo nas diversões populares, com as figuras de faquires e jejuadores indianos. Daí a se mesclar com as figuras burlescas dos espetáculos das revistas brasileiras de vedetes glamorosas bastou um pequeno passo. O público de espetáculos de rua nestas metrópoles estava formado para fazer das apresentações das faquizeiras um sucesso comercial e uma espécie de entretenimento que chegou a ser prestigiado por políticos de destaque e outras personalidades. Adhemar de Barros, prefeito da cidade de São Paulo, na época, e que chegaria a ser governador do estado, prestigiava os espetáculos de faquirismo, enviando um representante seu para incentivar a faquizeira Yone, de acordo com o jornal *O Dia*. Neste trecho da reportagem, encontra-se ainda a notícia de que

"também com essa intenção, os moradores de Paracatu, cidade natal de Yone, enviaram ao pavilhão 'uma longa lista de nomes de pessoas' que torciam pela sua vitória. Eram nada menos do que 'dez laudas de papel onde os residentes daquela progressista cidade mineira expõem o desejo que têm de que Yone saía ileso desta grande maratona de tortura' ". (Camarero; Oliveira, 2015, p.177).

Personalidades do esporte também davam declarações aos jornais como o fez o famoso jogador de futebol Mazzola, ao jornal *O Dia*, em janeiro de 1958 (idem, p.182).

Ao lado dessas matérias, entretanto, encontravam-se outras que apresentavam uma face oposta ao altruísmo que propagavam e exibiam em suas provas, levando à observação dos autores de que a "aura de mistério e tragédia que exibiam em suas provas de jejum marcava sua vida pessoal", juntando às reportagens sobre as apresentações, aquelas referentes a eventos biográficos, muitas vezes nas páginas policiais dos meios de comunicação jornalística de então. Rossana se suicidou e Arady Rezende faleceu num hospital psiquiátrico. O esquecimento a que eram relegadas, após breve período de glória e visibilidade na imprensa, muitas vezes associadas a casos de imoralidade, constituía, invariavelmente, outra marca da trajetória dessas artistas performáticas, de acordo com nossos autores.

Ao mesmo tempo, o livro reúne material demonstrando que foram consideradas também símbolos de afirmação de direitos igualitários com relação ao gênero masculino.

Havia manifestações da imprensa que outorgavam à arte das faquizeiras valor político de defesa de ideais libertários e de afirmação de um movimento feminista que se poderia dizer emergente nos círculos artísticos brasileiros, desde o início do século.

Em matéria do jornal *A Noite*, Rio de Janeiro, de 16 de dezembro de 1922, lia-se a respeito de Rose Rogé que "é esta a maior e mais interessante novidade da época. Com a sua primeira jejuadora, o feminismo marcará mais um tento aos seus ideais de liberdade". O capítulo dedicado àquela que os autores consideram como uma das primeiras faquizeiras do Brasil traz ainda notícias e anúncios de jornais que informam sobre sua trajetória profissional (costureira, dona de pensão e faquizeira). Ao mesmo tempo, encontram-se reportagens que documentam escândalos com dados obtidos junto a uma delegacia de polícia. As reportagens não deixam de sugerir aspectos imorais no comportamento de Rose Rogé que teria se dedicado à profissão de faquizeira como uma solução para sair da situação de miséria em que acabou se encontrando.

O caso de Marciana traz ainda associação com fatos criminosos como um sequestro de crianças, noticiado nos jornais *Folha da Manhã* e *Folha da Noite*, entre 10 e 30 de abril de 1959. No ano anterior, a reportagem no jornal *Ultima Hora* que cobria prova de jejum a que se submetera, trazia seu depoimento de que deixara a cidade natal "com uma idéia fixa: substituir o faquir Silki tão logo este concluísse o jejum que lhe rendera milhões" (idem, p. 198). Na disputa que havia entre os faquires, as acusações de mistificação eram comuns e sobre Marciana, Yone teria dado uma entrevista ao jornal *O Dia* cuja matéria se intitulava "Come até macarronada a mulher que está jejuando" (Camarero; Oliveira, 2015, p. 200). Neste universo, em que protagonistas destes espetáculos de rua pertenciam à mesma categoria de artistas de circo quanto à moral duvidosa de que eram acusados, a nobreza da prática corajosa, feminista, artística e profissional do faquirismo era as vezes conspurcada por histórias de vida como a de Marciana que efetivamente participou da vida circense e chegou a ser condenada pelo sequestro das crianças.

Na vida como na arte, as biografias das faquizeiras relatadas pelos autores a partir do noticiário de jornais e de pesquisa intensa em arquivos públicos e cartórios civis que levavam às ocorrências policiais, traziam ambiguidades que se repetiam em variações, como no caso a seguir.

Uma faquizeira poderia ser oriunda de um grupo de dançarinas como aconteceu com Verinha, natural de Pernambuco. Em 1958, ela viaja ao Rio de Janeiro para se apresentar como passista da dança do frevo e acaba ficando entre este estado e São Paulo, incorporando ao seu repertório artístico as apresentações como faquizeira (id., ibid. p. 213 -217) No interior de São Paulo, chega a fazer grande sucesso atraindo multidão para assisti-la, sendo prestigiada por autoridades e artistas famosos como Mazaropi, recebendo enfim vasta cobertura da imprensa. Mas, como na história de algumas de suas colegas, termina por aparecer também nos noticiários envolvida com um roubo de joias.

As mistificações não se resumiam às acusações que se faziam entre si os faquires, mas foram objeto de muitas matérias de jornal, como esta do *Diário da Noite* em 7 de maio de 1955:

O salão da avenida São João, 520, onde estava em exibição, encerrada em uma urna de vidro, uma mulher que anunciava pretender jejuar por vinte e oito dias, esteve em polvorosa, pois alguém acusou o faquir responsável pelo espetáculo de estar ludibriando o público, de vez que alimentava a mulher além de facilitar-lhe, durante a madrugada, a saída de sobre os pregos onde permanecia deitada. (Camarero; Oliveira, 2015., p.80)

A última faquizeira apresentada, Suzi King, ocupou várias vezes as páginas dos jornais com escândalos que envolviam agressões físicas de que era vítima, vítimas que suas cobras faziam ao atacar policiais que eram chamados por denúncias contra os estranhos

hábitos dessa hospede em hotéis e até mesmo um tumulto causado por uma curiosa maneira de divulgar seu número de faquirismo, ao passear seminua sobre um cavalo pelas ruas do Rio de Janeiro (Camarero; Oliveira, 2015, p. 261). Durante a prova de jejum, em 1959, vários acontecimentos voltaram a ser tema de matérias que denotavam mais sua decadência moral e descrédito em lugar da anterior admiração devotada às faquizeiras. Os autores reproduzem notícias sobre Suzi King que os levam a concluir que, com o passar dos anos, aquele tipo de espetáculo havia sofrido grande desgaste:

Ao contrário das primeiras faquizeiras, aclamadas como heroínas, a imagem de Suzy King veiculada pela mídia era antes a de uma antiheroína. Uma nota publicada na edição paulista do jornal Última Hora no dia 20 de março, por exemplo, dizia que ela "pretendia explorar o povo com um espetáculo de jejum, desses bem manjados". (Camarero; Oliveira, 2015, p.270)

O esplendor físico submetido a provas de tortura, o discurso da bravura, dos valores humanitários, da disciplina e do amor à arte desaparecia dos textos jornalísticos e dava lugar preponderante ao lado obscuro e menos nobre e belo da vida dessas mulheres. Mas as duas faces da persona faquizeira, com sua performance ambígua de vedete e mártir, heroína e criminosa, ou seja, a ousadia de borrar limites entre o permitido e regrado, e o proibido e o desregrado, parece que sempre estiveram presentes, de acordo com a etnografia do livro.

A faquizeira, representante do "sexo frágil" desafiava o poder masculino da força, isto é, o estabelecido, ao se submeter à fome. A fome poderia levá-la à morte, mas ela quase sempre vencida, e na data marcada, era liberta de sua prisão e sacrifício, viva.

Ser encerrada em caixões, trancafiada, sem chance de ser salva e ainda mais, ameaçada por cobras e fragilizada pela tortura dos pregos sobre os quais se deitava, encarnava a ambiguidade de ser ao mesmo tempo, a beleza frágil e a força física que resiste às torturas e ameaças da vida. Mas o fascínio não se devia apenas à ambiguidade construída pelos depoimentos das artistas e pelos textos jornalísticos. Ela residia fundamentalmente na forma expressiva de sua performance: espetacular e glamorosa, onde cetins, caixões de vidro e cabeleiras loiras são itens recorrentes. Aí reside sua força, na sensualidade que seduz e que em lugar de piedade pela mártir, desperta o desejo pelo abjeto, pelo torto, pelo desvio da regra, pela negação dos limites, pela desordem, sujeira, sexo.

Se a obra aqui estudada aborda a vida intrigante dessas mulheres ressaltando dados da vida pessoal tal como, na imprensa, estes se mesclavam às notícias sobre o seu desempenho artístico, não menos importante para as reflexões deste artigo são as descrições detalhadas de elementos plásticos, performáticos e visuais (vestimenta e objetos) que faziam parte das matérias e que são destacadas no livro. Nele encontramos abordagem valiosa dos aspectos estéticos destes espetáculos de rua. Como nos relembra Langdon (1996), os estudos de performance enfocam mais do que o conteúdo semântico, a estética, ou seja, a forma, através da qual os eventos são vividos, percebidos, experienciados e narrados.

Recorrendo a partir de agora à antropologia da performance, serão examinados estes elementos de modo a complementar o estudo com a reflexão sobre a maneira pela qual a construção de um corpo, o do observador projetado sobre o observado, se valia de ambiguidades. No recurso teórico que lanço mão neste momento, é a noção de colisão no procedimento cinematográfico da montagem (Dawsey, 2012) que vem ao auxílio dessa questão.

Já foi evidenciada a importância para nosso enfoque das descrições sobre as transformações pelas quais passava o semblante de lindas mulheres, tornando-se ou não abatidas pelo sofrimento físico a que se submetiam, mas sempre se destacando a aparência do corpo como uma das principais atrações para o público.

Já em seu décimo quarto dia de jejum e tortura, sobre cacos de vidro e entre as cobras, a bela e loura Rossana, austeramente vestida com uma malha preta de bailarina, prossegue desmentindo os incrédulos que não acreditavam na capacidade feminina do autoflagelo. Quaisquer que sejam, porém, os motivos que tenham levado Rossana a se encerrar na urna, eles estão pondo à mostra uma vontade de aço e isto surpreende por estar acontecendo numa tão jovem e linda criatura. (Camarero; Oliveira, 2015, p. 98)

Sobre a faquizeira Mara, lê-se:

Um fato que vem movimentando e surpreendendo a todos é a estranha conservação da beleza e da graça da faquizeira Mara. Completando hoje quarenta dias de fome e torturas, com a fiscalização permanente e severa da polícia de vigilância, a louríssima faquizeira mantém ainda em todo o seu esplendor a sua formosura, que lhe tem granjeado grande número de admiradores, que a cada dia verificam que Mara, embora mais emagrecida, está cada vez mais encantadora. A despeito de seu estado geral, acusado por seu médico assistente apresentar astenia e pele ressecada, o que demonstra sua grande carência de proteínas, vitaminas, sua beleza, como um milagre, se apresenta aos olhos de todos fulgurante (Jornal A Noite, de 27 de dezembro de 1956, in Camarero; Oliveira, 2015, p. 130)

A recorrente descrição do figurino, a documentação dos gestos para adentrar o caixão, enrolar-se com as cobras e a própria decoração da verdadeira instalação que constituía o espaço cenográfico da prova, são material fundamental para se prosseguir na análise aqui pretendida.

Os autores destacam, inclusive, que havia "elementos clássicos" das faquizeiras brasileiras:

(...) Rossana, (...) trazia consigo todos aqueles que viriam a ser os elementos clássicos das faquizeiras brasileiras ? os cabelos louros (ainda que fossem oxigenados), a urna de vidro, a cama de pregos ou cacos de vidro (no seu caso a segunda opção), as cobras e uma vida pessoal conturbada. (Camarero; Oliveira, 2015, p.84)

Ainda sobre Rossana, relatam que "(...) em 28 de janeiro de 1955, conforme contou mais tarde ao *Diário Carioca*, Rossana deu início à sua primeira prova de jejum, com duração de vinte dias, em Belo Horizonte, na rua Carijós, na amável companhia de duas cobras, fantasiada de odalisca, sobre um exótico leito de cacos de vidro". (id. *ibid.*, p.85)

Para as exposições no Rio de Janeiro, Rossana realiza verdadeira pesquisa sobre o melhor figurino a ser usado na prova de jejum, como se noticiava nos jornais:

*Intitulada "Vai jejuar de maiô a faquir", a reportagem do jornal A Noite trazia uma fotografia de Rossana de maiô sobre uma legenda que explicava que ela estava exercitando o uso de múltiplos maiôs para ambientar-se à futura indumentária profissional.(id. *ibid.* p. 91)*

A vestimenta da faquizeira era sem dúvida objeto de muita atenção a compor a exibição desse corpo em performance. Novamente o caráter exótico da personagem com uma referência a culturas orientais é observado no caso da apresentação de Zaida, cuja cobertura pelo jornal *Diário da Noite*, em 3 de março de 1951, dizia: "Foi encerrada num caixão de cristal, vestida em trajes árabes, e ali, permaneceu dias e noites a fio, sem comer." (id. *ibid.* p. 68).

A auto-apresentação de Suzi King confirma o perfil de atuação própria de uma artista dedicada a esse gênero de performance: "A jovem esclareceu então: era bailarina profissional, artista de rádio e televisão carioca, onde se apresenta com números exóticos, cantando e dançando com dezenas de cobras" (id. *ibid.* p. 246).

A importância da mídia, no caso, a imprensa, na preparação do observador para se projetar e perceber o corpo em performance a partir da construção da imagem de si próprio, como quer Pradier, é sobejamente demonstrada no livro das faquizeiras. A riqueza de detalhes do figurino descritos e ilustrados por fotos é complementada por várias imagens do "caixão de vidro" ou "sarcófago de cristal", como se preferia também chamar o principal elemento cenográfico das apresentações. Na publicação, conta-se noventa e cinco fotografias, dentre as quais muitas divulgam a peça principal de tortura a que se submetiam, ao lado do jejum: a urna de vidro com a cama de pregos em que eram trancafiadas. De um lado, o corpo encerrado vivo, imolado, flagelado, repugnante pela intimidade com as cobras e de outro, o corpo sedutor de odaliscas em cetim e de vedetes loiras sensuais.

Tento evidenciar aqui como a produção imagética do fenômeno das faquizeiras reafirma a ambiguidade constitutiva da persona faquizeira que povoava a imaginação dessas multidões de espectadores das cidades.

O estudo de Dawsey (2012) sobre a construção do corpo entre as mulheres do "beco do capeta", apelido de um bairro que o autor denomina de "Jardim das Flores", numa cidade do interior paulista, a partir da ideia de colisão e montagem ⁽³⁾, serve de inspiração para esta proposição.

Os devotos de Nossa Senhora Aparecida, vindos do "buraco do capeta", vivem na procissão que leva a imagem, a experiência do deslocamento da santa entre o sagrado e o profano, pelas ruas da cidade da peregrinação, na qual a catedral e o parque de diversões constituem estes espaços. E no parque de diversões, a mulher lobisomem fornece a imagem que se sobrepõe à da santa. "Tal como acontece nas montagens que Sergei Eisenstein buscava no cinema, os planos colidem" (Dawsey, 2012, p. 50). As mulheres do Jardim das Flores que o autor acompanha no ritual de devoção, teriam descrito o comportamento delas às vezes repentino, verdadeiras mutações provocadas por emoções fortes presentes na lida da sua vida sofrida, como algo próximo do espetáculo da mulher lobisomem. A admiração de uma das mulheres por Joana D'Arc ("(...) mulher guerreira! Aquela era mulher de verdade, uma santa! Não tinha medo de homem nenhum. Ela punha aquela armadura e ia para o fogo da batalha defender o povo dela") também sugere ao autor duas imagens que se justapõem: a santa e a mulher que mata (Dawsey, 2012, p. 50). Na devoção à Nossa Senhora, o ritual e a liturgia promovem, pelo deslocamento, a separação entre o sagrado e profano, para "compor a imagem da santa". Mas no cotidiano do Jardim das Flores, esta máscara se altera para ganhar um corpo, o da "santa que mata". Na colisão das imagens Nossa Senhora Aparecida/Mulher lobisomem, a experiência realiza a montagem, unindo na vida cotidiana o que se separou no ritual religioso, para se ganhar um corpo (Dawsey, 2012, p. 55).

O apogeu nos anos 1950 e o sucesso de público que a performance das faquizeiras obteve neste breve período de tempo podem justamente ser compreendidos a partir da ambiguidade constitutiva da persona faquizeira e de um corpo construído (montagem) por colisão. No início de um processo de industrialização na economia, tornando a vida urbana nas metrópoles polo irradiador de novos valores e comportamentos, um perfil

feminino que desafiava a hegemonia masculina nas demonstrações de força e autodeterminação, próprio à modernidade dos costumes que então se anunciava, poderia certamente ter servido para incrementar os dispositivos que engendram a comunicação social.

Pode-se pensar ainda que neste contexto sociocultural, a meio caminho entre uma economia rural e um processo de urbanização da sociedade, um hiato de ausência de valores éticos e morais abria espaço para a busca de um autorreconhecimento livre de parâmetros como a imagem desse feminino desafiador aparentava.

A experiência do espectador do faquirismo feminino residiria entre o sagrado e o profano, a mártir e a vedete, a santa e a criminosa, a artista e a charlatã, colisão na montagem de um corpo que é percebido como uno e integrado. Talvez esse público, homens e mulheres, encontrasse nestas artistas performáticas a bravura para enfrentar os tempos de incerteza de uma sociedade em transformação.

Bibliographie :

CAMARERO, Alberto, OLIVEIRA, Alberto, *Cravo na Carne: fama e fome, o faquirismo feminino no Brasil*, São Paulo: Veneta, 2015

DAWSEY, John Cowart, "Ritos de passagem de nossa senhora: Corpo e montagem", in *Anais do Encontro de Antropologia e Performance (EIAP)*, São Paulo: Napedra: FFLCH-DA/USP, IA/UNICAMP, 2012, p.49-57.

LANGDON, Esther Jean, "Performance e preocupações pós-modernas em antropologia»in TEIXEIRA, João Gabriel L.C.(Org.), *Performáticos, performance e sociedade*, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996, p. 23-29.

PRADIER, Jean-Marie, "Corps en scène: la passion du regard", in *Anais do Encontro de Antropologia e Performance (EIAP)*, São Paulo: Napedra, FFLCH-DA/USP, IA/UNICAMP, 2012, p. 130-148.

Notes :

1. CAMARERO, Alberto, OLIVEIRA, Alberto, *Cravo na Carne: fama e fome, o faquirismo feminino no Brasil*, São Paulo: Veneta, 2015

2. O jornal *Folha da Tarde* publicava uma longa entrevista com Yone sob o título "Defome também se vive ? Jejum, o mais moderno esporte profissional". (Camarero; Oliveira, 2015, p.166)

3. Dawsey cita Eisenstein: "O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula ? o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão". (apud Dawsey, 2012, p. 50).

Pour citer ce document:

Regina A. P. MÜLLER , « Faquizezas do Brasil no século XX: arte de rua e corpo performático », *Cultures-Kairós* [En ligne], Théma, F(r)ictionner les corps et les personnes / F(r)iccionando corpos e personas, Mis à jour le 25/12/2016

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1443>

Cet article est mis à disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)