

Luciana Rosar Fornazari Klanovicz
Universidade Federal de Santa Catarina

De Gabriela a Juma – imagens eróticas femininas nas telenovelas brasileiras

Resumo: *Este artigo discute imagens que foram constituídas como eróticas na televisão brasileira da década de 1980, com destaque para as telenovelas Gabriela (Rede Globo, 1975) e Pantanal (Rede Manchete, 1990) e as personagens Gabriela e Juma. No processo de constituição de determinados sujeitos “eróticos”, a revista Veja exerceu papel fundamental, ao divulgar, de forma positiva, atributos considerados sedutores nos corpos das atrizes erotizadas. Essas personagens são emblemáticas, pois atualizam estereótipos, como a indelével sensualidade brasileira, e a forte corporalidade carregada de diversos atributos, como brejeirice, malícia e morenice. O artigo explora a produção de telenovelas com vistas a mapear imagens que contribuíram para construir a subjetividade erótica à brasileira.*

Palavras-chave: *novela; erotismo; identidade nacional.*

Copyright © 2010 by Revista Estudos Feministas.

Este artigo trata, sob o ponto de vista histórico, de algumas imagens que foram constituídas como eróticas pela televisão brasileira (especialmente por telenovelas) e que foram difundidas também por meios de comunicação, como a revista *Veja*. Tal construção ocorreu de forma acentuada na metade dos anos 1980, por meio de diferentes telenovelas que apresentaram personagens corporificadas em atrizes sensuais.

No processo de constituição de determinados sujeitos “eróticos”, a revista *Veja* divulgou positivamente alguns atributos considerados sedutores nos corpos erotizados das atrizes brasileiras, ao passo que, no mesmo período, abria espaço em suas páginas para uma onda de censura baseada em preceitos moralizantes. No entanto, os discursos censuravam o erotismo apenas em determinadas relações, principalmente quando a heterossexualidade ou as fronteiras que definiam idealmente os gêneros pareciam estar em questão, e não de forma generalizada.

¹ GABRIELA, 1975.

² PANTANAL, 1990.

³ Como exceção à problematização do corpo masculino, lembro ao leitor a abertura da novela *Brega & Chique* em que um modelo homem terminava a vinheta caminhando “nu e com a mão no bolso”.

⁴ Judith BUTLER, 2002.

⁵ REDE GLOBO DE TELEVISÃO, 2008.

Neste artigo pretendo pontuar obras e imagens que contribuíram para a produção de uma subjetividade erótica e brasileira, com destaque para as telenovelas *Gabriela*¹ (Rede Globo, 1975) e *Pantanal*² (Rede Manchete, 1990).

Além de narrativas fragmentadas diariamente, capítulo a capítulo, essas telenovelas veicularam imagens de mulheres que, muitas vezes, tiveram suas qualidades dramáticas e artísticas reduzidas aos corpos das atrizes. Essas narrativas que traziam mulheres de qualidades “eróticas” eram eróticas em razão da exposição dos corpos das atrizes em uma relação assimétrica quando aproximadas aos homens. É bom lembrar que, no mesmo período, eram os corpos das mulheres que apareciam nos variados veículos de mídia, cuja sexualidade estava sendo problematizada e vigiada, não sendo aplicadas tal vigilância e problematização aos corpos dos homens, simplesmente porque de seus corpos pouco se via e pouco se falava.³

O mapeamento da colocação do discurso sobre o corpo em evidência, mesmo em narrativas aparentemente diferentes, possibilita a problematização de determinada subjetividade erótica brasileira que tende a ser orientada na direção de estereótipos de erotismo marcados pelos corpos de atrizes. Assim, busco neste artigo as formas discursivas e imagéticas que transformaram saberes em ciência, corpos comuns em imagens de desejo, num processo de rearticulação do “horizonte simbólico no qual há corpos que importam mais que outros”, utilizando os termos propostos por Judith Butler.⁴

A força imagética desses corpos comuns que são transformados em objetos de desejo e que contribuem para a constituição de um imaginário brasileiro erótico tem recaído sobre atrizes de telenovelas da atualidade. Um exemplo da manutenção desse olhar erotizante pode ser visto recentemente, por conta da aparição, no meio televisivo, da atriz Juliana Paes, alçada pela mídia ao papel de representante da mulher brasileira e considerada propriamente o símbolo da mulher nacional devido a sua “alegria, brejeirice, cor e sensualidade”.⁵ O debate e a visualização insistente de imagens sensuais ou eróticas (ou daquelas classificadas como tais) têm sido constante na mídia, e muitas são as referências da *Veja* sobre as figuras sensuais que fornecem pistas sobre qual a direção incidente do feixe do discurso erótico.

Nesse sentido, a personagem Gabriela, da novela de mesmo nome, é tomada como referência de um discurso que tornou positivas as características sensuais da gestualidade e da aparência da personagem. Tais características poderiam passar despercebidas, porém a reprodução de sua imagem (o que ocorreu diante das três rerepresentações da novela, ao passo que duas delas foram transmitidas nos

anos 1980), ou seja, a sua recorrência, perpetuou uma aparência sensual e brasileira com traços bem definidos: uma corporalidade morena, de “ancas largas”, aberta ao amor, de pouca fala, afeita aos afazeres domésticos e perfeita amante. Esses foram atributos que contribuíram para a constituição de um desejo encarnado no corpo de Gabriela – um corpo que estava além da atriz Sônia Braga, mas que passaria a ser visto, muitas vezes, como a representação da “mulher do Brasil”.⁶

⁶ Título da reportagem de *Veja* ao divulgar o filme baseado na mesma *Gabriela* mostrada pela televisão.

Como veremos a seguir, nas telenovelas dos anos da redemocratização brasileira pode-se perceber uma corporização do erótico, que se configurou na produção de sujeitos, principalmente femininos. Historicamente houve uma clara relação entre a produção performativa de gênero em que essa mídia se apoiou, muitas vezes, e os discursos fundantes que naturalizaram a sexualidade brasileira como indelével.

Gabriela (Sônia Braga)

Judith Butler⁷ sugere que não se deve tomar a materialidade de forma irreduzível, e sua proposta gira em torno da necessidade de fazer uma genealogia crítica de sua formulação. No Brasil, essa formulação vem ocorrendo, principalmente, por meio das telenovelas. Sônia Braga, atriz da Rede Globo, ficou marcada pela personagem Gabriela, apesar de outros sucessos televisivos e cinematográficos.

A versão de *Gabriela* de 1975 foi a segunda a ser exibida na televisão. A primeira exibição ocorreu em 1961, pela TV Tupi, dois anos após a publicação do livro *Gabriela, cravo e canela*, do escritor brasileiro Jorge Amado, que lançava a obra pouco tempo depois de ter retornado para o Brasil de um exílio político na Europa.

A Gabriela delineada pela leitura do romance de Jorge Amado é desapegada, de “corpo esguio”, de “rosto sorridente”, de voz “cariciosa”, “formosa”, de “pernas altas” e “busto levantado”.⁸ A trama se passa em Ilhéus, cidade que progredia social e economicamente nos anos 1920, apesar da seca, e que havia se tornado espaço de migrantes. É nesse contexto urbano que aparece Gabriela, fugindo da seca, com o objetivo de trabalhar na cidade como cozinheira, lavadeira ou arrumadeira. De acordo com Rosana Bignami Grecchi,⁹ o romance faz poucas menções ao erotismo ligado à personagem principal, diferente do que aconteceria com as adaptações do texto para a televisão e para o cinema. Essas novas mídias trataram de explorar Gabriela pela ótica da sensualidade, de maneira mais recorrente.

A adaptação da obra literária de Jorge Amado foi uma superprodução levada ao ar pela Rede Globo de

⁷ BUTLER, 2002.

⁸ Jorge AMADO, 1959, p. 110-116.

⁹ Rosana Bignami GRECCHI, 2007.

¹⁰ REDE GLOBO DE TELEVISÃO, 2003.

Televisão com o objetivo de comemorar os dez anos da emissora.¹⁰ Mesmo sendo exibida num “horário proibitivo” (22h), após a novela *Pecado capital*, *Gabriela* foi um dos maiores sucessos da Rede Globo. A letra da música-tema da novela, *Modinha para Gabriela*, apresentava a condição da protagonista no mundo: uma mulher sem objetivos e pensamentos que vivia sem “ver”, que vivia a partir da expressão, dos atos e da fala dos outros, geralmente homens. Já que Gabriela era pouco dada a palavras, cabia aos outros falarem por ela, e, quando falavam, detinham-se em elogiá-la pela sua “capacidade” de se isentar ou alienar do mundo, tal como uma criança à espera de alguém que lhe concedesse a expressão e a fala, que lhe ensinasse os segredos da vida e que lhe sustentasse economicamente. Já que nada *atinava*, e sendo órfã desde menina, Gabriela precisaria de um homem para lhe fazer saber de si e do mundo.

O sucesso de *Gabriela* não se restringiu à versão de 1975, sendo reprisada em 1979, 1982 (com 12 capítulos), 1988 e 1989 (compacto de 70 capítulos). Reforço que a repetição da novela tem um caráter de atualização recorrente para marcar uma corporalidade brasileira.

A repetição da imagem de Gabriela não foi só televisiva. É bom lembrar que o livro que deu origem à novela também foi um dos principais sucessos de Jorge Amado (curioso perceber que, após o sucesso da novela, a atriz Sônia Braga chegou a figurar na capa de algumas edições do livro, apesar de ele ser datado na década de 1950). Além da veiculação sob a forma de novela, o sucesso da personagem foi transportado para o cinema por Bruno Barreto, em 1983.¹¹ No filme, Sônia Braga retornou ao papel que a alçou à estrela. O pôster do filme foi criado enfatizando o corpo da atriz Sônia Braga e sua atuação amorosa na trama.

Por ocasião da divulgação do filme, Sônia Braga ganhou o canto esquerdo da capa da edição de *Veja* de 23 de março de 1983. A divulgação do filme invadiu também a revista *Claudia*, na reportagem “Soninha: um vento de emoção”. Anos mais tarde, numa edição comemorativa, a revista *Claudia* relembrou a matéria de 1983, na qual Sônia Braga foi notícia, com a seguinte chamada: “Eternamente Gabriela: Sônia Braga mostra sua beleza e inteligência nas páginas de *Claudia*”.¹²

Não foi só *Claudia* que percebeu a ligação quase intrínseca entre a personagem Gabriela e sua intérprete Sônia Braga. *Veja* também procedia assim ao longo da reportagem de 23 de março de 1983, que qualificava a atriz como “a mulher do Brasil”, tomando-a, simbolicamente, como representante da mulher brasileira no cenário do entretenimento mundial. Sob o título “A mulher do Brasil”, o jornalista Paulo Moreira Leite, de *Veja*, escreveu a respeito

¹¹ GABRIELA, 1983.

¹² CLAUDIA, 2001, p. 15.

da entrada, no circuito das salas de cinemas, do filme *Gabriela* e ainda fez uma retrospectiva sobre a carreira de Sônia Braga. A primeira página mostrava a protagonista agachada lavando roupa numa bacia. A legenda da imagem dizia que “Sônia Braga/Gabriela [era] sensual até na rotina das tarefas domésticas”. Por meio da legenda e da imagem pode-se perceber não apenas a erotização da personagem mas também a erotização do trabalho doméstico, pois elementos eróticos foram incorporados, discursiva e imageticamente, ao trabalho braçal de lavar e forçar roupas.

Laura Montinho aponta, ao analisar o livro *Gabriela, cravo e canela*, que

é através dessa obra e personagem – inesquecível na televisão na pele de Sônia Braga – que temos uma aproximação narrativa de Jorge Amado com Gilberto Freyre, ainda que, na distante década de 30, este autor já influenciasse a concepção de “raça” daquele.¹³

¹³ Laura MONTINHO, 2004, p. 134.

¹⁴ Gilberto FREYRE, 1936.

¹⁵ Helena BOCAYUVA, 2001.

¹⁶ BOCAYUVA, 2001, p. 71.

Lembro aqui de Gilberto Freyre,¹⁴ que percebeu a falta de limite do poder do senhor de engenho diante das atividades atribuídas às escravas na Casa-grande. Helena Bocayuva,¹⁵ ao estudar Gilberto Freyre, afirma que, para ele, as relações de gênero eram “moldadas pelo patriarcalismo e a escravidão, e expressas pela exploração do corpo – sinhás e escravas têm seus corpos apropriados pelos senhores”.¹⁶ A erotização do serviço doméstico, apontada como costumeira pelo autor, pode ter influenciado o modo como o trabalho feminino foi sendo visto em obras literárias, propagandas, telenovelas, anúncios de jornais, reportagens de revista e filmes – de forma verticalizada, sem limites de obrigações, e, portanto, assimétrica, exibindo uma relação de poder desigual, em que o erotismo tornou-se mais uma das variadas maneiras de fazer valer exatamente esse poder. Pode-se pensar que a aparência de Gabriela, recriada na seção de fotos da revista *Veja*, revela uma construção idealizada que incorpora uma forma de ver a “mulher brasileira” “destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou – por alguns momentos ou séculos”.¹⁷

¹⁷ John BERGER, 1999, p. 12.

Na já citada reportagem de *Veja*, o filme *Gabriela* ganhou seis páginas, destacando o elenco que sofreu modificações como o Sr. Nacib da tevê (Armando Bógus), que foi substituído por uma estrela do cinema internacional, o italiano Marcello Mastroianni. Para o jornalista Paulo Moreira Leite, Sônia Braga, que em 1983 completava 33 anos de idade,¹⁸ era a própria encarnação da personagem de Jorge Amado, com “cor e cheiro de cravo e canela”. Mesmo que a cor da atriz fosse fabricada, a encarnação da personagem parecia-lhe incontestável:

¹⁸ Paulo Moreira LEITE, 1983.

Sônia Maria Campos Braga é, decididamente Gabriela em carne e osso. [...] e a fusão é tão absoluta que ninguém repara na existência de diferenças entre Gabriela e Sônia. A baiana de Jorge Amado era mulata e ótima cozinheira. Sônia é uma morena que perde a cor se não ficar 3 horas sob o sol todos os dias – e, na cozinha, suas habilidades não vão além de um bom cafezinho. Mas, se o personagem nasceu no mundo imaginário das histórias de ficção, a atriz tem incontestados poderes de rainha num país vizinho – o da ilusão.¹⁹

¹⁹ LEITE, 1983, p. 84.

O jornalista da *Veja* insistia na visão de que a atriz confundia-se com a personagem: “o som do Tema de Amor de Gabriela, de Tom Jobim, cantado por Gal Costa, Sônia movimenta-se num cenário feito sob medida para Gabriela – o que só reforça a impressão de que a produção também acredita que atriz e personagem sejam a mesma pessoa”.²⁰ Paulo Moreira Leite segue a narrativa mostrando a relação entre a personagem e o meio como algo “primitivo”:

²⁰ LEITE, 1983, p. 84.

O filme tem as cores vivas de um quadro primitivo – azul, amarelo, verde – e logo no início a apresenta numa seqüência patenteada pelas grandes estrelas de Hollywood. No começo, ela aparece com o rosto sujo de lama medicinal, usando um vestido encardido – e não consegue impressionar ninguém. Logo depois, porém, ocorre a grande transformação. Nacib/Mastroianni lhe pergunta: “Como é mesmo o seu nome?” Ela responde, virando a cabeça, movimentando os cabelos e sorrindo: “Gabriela”. Poderia ter dito: “Sônia Braga”.²¹

²¹ LEITE, 1983, p. 84.

Como afirmei, Gabriela foi revelada por meio da sua relação com os outros. Sua transformação na trama é vista pelo movimento de partes de seu corpo, aqui erotizadas por meio dos cabelos soltos, longos e escuros, e do sorriso, demonstrando cordialidade ou receptividade. Mas minha leitura não se processa apenas por meio de imagens. A insistência em colar a imagem da atriz à personagem é lida do início ao fim. A reportagem vai revelando, assim, uma imagem fundida de Gabriela/Sônia Braga. Para Paulo Moreira Leite, não seria necessária a construção da personagem, “para ser Gabriela, morena de pouca fala e muito riso, tão competente na mesa quanto na cama”, bastaria compor uma figura “mais para ser vista do que ouvida”.

John Berger mostra que, mesmo sendo questionada,

a presença da mulher é especificamente diferente da do homem. A presença de um homem é dependente da promessa de poder que ele corporifica. [...] O poder prometido pode ser moral, físico, temperamental, econômico, social, sexual – mas seu objeto é sempre exterior ao homem.²²

²² BERGER, 1999, p. 47.

Para o autor, a presença da mulher, no entanto,

exprime sua própria atitude em relação a si mesma, e define o que pode e o que não pode lhe ser feito. [...] Presença, para uma mulher, é tão intrínseca à sua pessoa que os homens tendem a pensar sobre isso como sendo uma emanção quase física, uma espécie de calor, perfume, ou aura.²³

²³ BERGER, 1999, p. 48.

Na *Veja*, Paulo Moreira Leite chamava a atenção para o único recurso cinematográfico utilizado por Sônia Braga, o kempô (luta inspirada no movimento dos animais) e, para dar ênfase a esse instrumento, cita exemplos de sua utilização: “Quando Gabriela segue Nacib, logo depois de ser contratada, Sônia imita os movimentos de um cachorro, feliz por ter encontrado um novo dono. Mais tarde, ao escalar um muro, copia a agilidade de um gato”.²⁴ Tal escolha partiu de Sônia, pois a atriz pretendia diferenciar-se das pessoas da cidade: “se não fizesse isso [...] passaria o filme inteiro gesticulando como qualquer pessoa agitada de uma cidade grande”.²⁵ A escolha da atuação pautada nos movimentos do mundo animal reforçava a ideia de que Gabriela era “quase um bicho”, já que pouco falava, o que tornou sua interpretação intuitiva e, principalmente, corporal. Era por meio do seu corpo, de seus gestos, de seus carinhos e de seus sorrisos que a personagem comunicava-se com o mundo. Além de tudo, Gabriela era a personificação da amante ideal, pois nunca engravidava.

²⁴ Sônia BRAGA citado por LEITE, 1983, p. 84.

²⁵ LEITE, 1983, p. 86-87.

Sônia Braga, ao interpretar Gabriela, contribuiu para a construção de um elenco de qualidades corporais e, acima de tudo, influenciando uma maneira de ser, vista por muitos como imanente das brasileiras: primitiva, inocente, infantilizada, permanente, atemporal. Gabriela foi lembrada pela revista *IstoÉ* pelos seus gestos e silêncios (e pelo seu corpo):

até então, a sensualidade não estava presente na tevê. Vestida de chita em cima dos muros, ou em cenas amorosas com seu Nacib, Sônia deixou aflorar uma carga erótica sutil que, mais tarde, iria pautar as outras novelas. Sônia também mudou o padrão de beleza do País. Depois dela, as mulheres brasileiras passaram a se identificar com seu tipo físico, de cabelos negros ondulados, ancas largas e pele morena.²⁶

²⁶ ISTOÉ GENTE SEMANAL, 2000, p. 49.

A história de amor entre uma “mulata” e o “árabe” Nacib, de acordo com Montinho, é lida como “uma narrativa que operou com nossa representação dominante de nação: o desejo erótico entre o (quase) ‘branco’ e estrangeiro colonizador com a voluptuosa lúbrica ‘mestiça’”.²⁷

²⁷ MONTINHO, 2004, p. 149.

²⁸ Adriana PISCITELLI, 1996.

Adriana Piscitelli,²⁸ ao estudar o mercado do turismo sexual, percebe inter-relações na tentativa de compreender

o gênero numa vinculação de “cor” e “nacionalidade”. Nessa perspectiva, a autora afirma que a “cor” emergiu nos discursos da mídia como forma de caracterizar as mulheres que os estrangeiros preferem, ou ainda, que caracteriza mulheres por eles assim concebidas:

Os articulistas consideram as garotas que participam do turismo sexual alternativamente como “negras”, “mulatas” ou “morenas”. Nas falas dos estrangeiros elas aparecem sempre como “morenas”. Nas fotografias que acompanham os textos, essas jovens apresentam tipos físicos diversos. Entretanto, os narradores não parecem estabelecer correlações entre a tonalidade da pele, o tipo de cabelo, a forma dos lábios ou do nariz, sinais “fenotípicos” frequentemente utilizados para classificar as pessoas segundo sua “aparência”, e os termos que utilizam para falar das meninas.²⁹

²⁹ PISCITELLI, 1996, p. 22.

Assim, baseando-se nos discursos produzidos pela imprensa escrita e televisiva, incluindo-se a visão dos estrangeiros, Adriana Piscitelli apresenta algumas das características que marcariam as “morenas brasileiras”, de forma que as tornassem diferentes das mulheres do Primeiro Mundo: “alegria, sensualidade, juventude, afetuosidade, submissão, docilidade, enorme disposição para o sexo e uma certa passividade, [...] delineando uma feminilidade particular e intrigante”.³⁰ Segundo a autora, estão aqui incorporados atributos considerados “tradicionais” dentro das culturas ocidentais sobre a sexualidade feminina, porém a isso são acrescentados atributos que, de forma recorrente, têm sido associados à mulata³¹ brasileira, pensada como “passional, sensual, voluptuosa, até imoral, mas também ingênua e amorosa”.³² É importante lembrar, nesse sentido, a discussão sobre os discursos fundantes que naturalizam a sensualidade brasileira como algo indelével.

³⁰ PISCITELLI, 1996, p. 27.

³¹ Mariza CÔRREA, 1996.

³² PISCITELLI, 1996, p. 27.

³³ Laura de Mello e SOUZA, 1986.

Laura de Mello e Souza,³³ ao estudar a sexualidade no Brasil Colonial, postula que, conforme tomamos conhecimento de pesquisadores como Gilberto Freyre, um discurso persistente caracterizava o país como “uma sexualidade sem limites, deflagrada pelo calor tropical, excitada pelos azuis e verdes intensos da natureza, embalada pela rede e pelo ruído do vento nos coqueirais, ou ainda pela areia morna das praias”.³⁴ Tais características teriam marcado os primeiros tempos da colônia. Nos textos tradicionais, a ideia preconizada era a de uma ausência de pecado ao sul da Linha do Equador, onde vicejava a luxúria.³⁵ A autora critica a forma pela qual Paulo Prado e Gilberto Freyre usaram os arquivos das Visitações do Santo Ofício no Brasil:

³⁴ SOUZA, 1986, p. 9.

³⁵ SOUZA, 1986.

deixaram-se enredar pelo fascínio do relato, onde, a cada página, pulsam práticas condenadas pela Igreja

como pecaminosas, heréticas, desviantes. Não se preocuparam em compreender as Visitações como parte integrante de determinado momento histórico, nem se debruçaram com cuidado sobre o universo documental em que se engastavam os hábitos sexuais ali descritos. Descuidaram do caráter específico e captaram do documento os traços necessários à montagem de uma explicação geral, ensaística, de que sobrenadava – principalmente em Prado – o caráter nacional de nosso povo.³⁶

³⁶ SOUZA, 1986, p. 9.

Se Laura de Mello e Souza questionou a utilização das fontes em relação à sexualidade, Ronaldo Vainfas mostrou, em *Trópico de pecados* (1997), por meio dos discursos de jesuítas, uma visão não edênica, mas que demonizava o ameríndio. Esse olhar que os deformava foi o do colonialismo eurocêntrico e, principalmente, o olhar tridentino da Contra-reforma.³⁷ De acordo com o autor, o “mal” “dos ‘excessos de liberdades’, a ‘falta de lei’ moral com que o ameríndio ofendia a Deus” foram vistos “também na conduta dos portugueses recém-chegados do Reino”.³⁸ Ronaldo Vainfas lembra, porém, que tal interesse pela proliferação dos discursos sobre o sexo não se destinava apenas ao Brasil, já que a ação moralista também se fazia presente na Europa ao entronizar o “sexo no palco dos discursos, sensibilizando o olhar sobre suas manifestações, tornando-o obsceno, enfim, como jamais o fora”.³⁹ O que Ronaldo Vainfas sugere é o estabelecimento desse discurso como paradigma sobre o que viam no Brasil. Desse modo, “a primeira grande regra do aparente caos sexual da Colônia parece resultar, portanto, do ânimo com que a descreveram os observadores daquele tempo – e que tanto impregnou, em vários sentidos, as narrativas posteriores da nossa historiografia”.⁴⁰

³⁷ Ronaldo VAINFAS, 1997.

³⁸ VAINFAS, 1997, p. 39.

³⁹ VAINFAS, 1997, p. 60-61.

⁴⁰ VAINFAS, 1997, p. 61.

⁴¹ Margareth RAGO, 2005.

Margareth Rago⁴¹ ampliou a questão ao perceber a emergência discursiva sobre a invenção do Brasil, tema que ocupou o interesse dos historiadores das décadas de 1920 e 1930 no sentido de “fincar estacas e definir nossa suposta identidade cultural, encontrando os pontos fixos, ou a tão prestigiada essência, oculta nas profundezas da terra e da psique”.⁴² A autora mostra que foi em torno da dimensão sexual que se produziu “a referência maior das características que explicam o povo brasileiro, sua índole e sua vocação”, de uma cultura marcada por um “imaginário do Brasil Tropical, onde não há limites, só excessos e onde não se conhece o pecado”.⁴³ Afirma ainda que tais discursos fundantes da identidade nacional tiveram um impacto muito forte sobre a interpretação do passado brasileiro, “transformando-se em memória oficial, transmitida sucessivamente de geração a geração”, haja vista as suas frequentes reedições. Para a historiadora, tais redefinições de passado

⁴² RAGO, 2005.

⁴³ VAINFAS, 1997, p. 61.

⁴⁴ RAGO, 2005.

⁴⁵ RAGO, 2005.

contribuem para a conformação de “nossa imaginação, definindo uma identidade bastante negativa, pesada herança que acabamos por carregar”.⁴⁴ Nessa perspectiva, sugere que tais formulações sejam não apenas desconstruídas, mas também abandonadas.⁴⁵ Essa questão, portanto, não se resume à identidade nacional, mas à constituição do desejo encarnado, materializado nos corpos de brasileiras e brasileiros, colocados em pressupostos de uma tradição histórica que deve ser questionada.

⁴⁶ BUTLER, 2002.

Judith Butler sugere que o “sexo” funciona não apenas como norma, mas, nas práticas reguladoras que produzem os corpos que governa, como uma força que regula a manifestação de um poder produtivo – que demarca, que circunscreve, que diferencia os corpos.⁴⁶ Assim, “o que constitui o caráter fixo do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, porém a materialidade deverá conceber-se como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder”.⁴⁷

⁴⁷ BUTLER, 2002, p. 18.

Essa construção imagética de uma identidade da mulher brasileira encarnada pela materialidade de seus corpos ajuda a entender o papel que Gabriela teve na cultura televisiva. O erotismo, alvo em grande parte do investimento sobre a manutenção da censura, não foi sempre visto de forma negativa. O caso de Gabriela mostra a positivação de uma imagem da mulher brasileira de gestos sensuais, de pouca fala, em que o erotismo é aplaudido.

A reapresentação da novela *Gabriela* em diferentes períodos pode ser entendida como marco da atualização de um passado cujas raízes remetiam, em grande parte, aos estudos de Gilberto Freyre. Nesse sentido, a utilização do erotismo em relação a determinadas personagens/atrizes não foi sempre acusada como nefasta pelos grupos defensores da “moral e dos bons costumes”. Pelo contrário, o erotismo mostrado por Gabriela perpetuava traços sexuais que “corresponderiam” à identidade da “mulher brasileira”, título dado pela reportagem de *Veja*. Assim, a atuação da revista é tão importante quanto a reapresentação da novela durante as tardes semanais da Rede Globo, no Programa *Vale a pena ver de novo*, pois instituiu uma prática, uma identidade, ao nomear a personagem/atriz como símbolo da “mulher brasileira”.

Pantanal (Cristiana Oliveira)

Pantanal, gravada e exibida entre março e dezembro de 1990, foi o maior sucesso da Rede Manchete de Televisão e uma das telenovelas marcantes do Brasil. A novela rendeu duas reprises na década de 1990 (uma em 92 e outra em 98), quando a Rede Manchete foi vendida para a RedeTV!,⁴⁸

⁴⁸ REDE MANCHETE, 2007c.

e, atualmente, está sendo exibida pelo canal SBT. A novela estreou em 27 de março de 1990 e impressionou o público e a concorrência:

Seus capítulos recheados com cenas da natureza pantaneira, até então pouco explorada na TV, e de erotismo, causou um pânico na TV Globo até então líder absoluta no horário. A emissora dos Marinho chegou a lançar a novela "Araponga" no horário das 22hs protagonizada por Tarcísio Meira, como uma tentativa de bater a superprodução da Rede Manchete. *Pantanal* atingiu médias de mais de 40 pontos, uma marca até então só atingida pela TV Globo.⁴⁹

⁴⁹ REDE MANCHETE, 2007c.

Os debates e os discursos produzidos sobre *Pantanal* recaíam sobre as constantes cenas de nudez e sexo. A novela diferenciou-se de outras por fazer do erotismo uma das marcas da televisão brasileira, naquele momento, um impacto que ainda não havia sido experimentado na história da mídia televisiva brasileira. A mesma nudez que atraiu milhões de telespectadores sofreu críticas que não interferiram de forma decisiva na constituição dos personagens, ou seja, a emissora em questão não abriu mão, apesar das queixas de alguns setores, das escolhas na condução da história de Benedito Ruy Barbosa.

Cristiana Oliveira, com o marcante personagem de Juma, tornou-se estrela, da noite para o dia. Na edição de retrospectiva, *Veja* concedeu à atriz duas páginas em que apontou o fato de ela ter sido, no ano de 1990, "alçada a condição de musa nacional": "Nenhuma estrela brilhou mais este ano que a onça de nariz arrebitado: Cristiana Oliveira, a arisca Juma Marruá de *Pantanal*, a novela que levou o Brasil para a nudez à beira do rio".⁵⁰

⁵⁰ RETROSPECTIVA, 1990, p. 84.

Por meio do texto escrito na *Veja* percebe-se a ênfase na observação da porção animal da personagem, ao caracterizá-la como onça e arisca. Assim, os discursos produzidos pelas imagens da novela e pelos jornalistas que escreveram sobre o seu impacto mostravam uma valorização de uma sensualidade que beirava ao natural, o que faz lembrar o poder de fascínio que Gabriela também exercia sobre o público masculino. Diferentemente da cordialidade da baiana, Juma, a pantaneira, era comparada a uma onça, uma fera. Juma teria herdado de sua mãe a capacidade de se transformar em onça quando ameaçada.⁵¹ Na imagem de divulgação de *Pantanal*, Cristiana Oliveira se apoia numa espingarda para sua segurança. Defesa mais contra intrusos (especialmente homens) do que contra os animais que habitavam a redondeza.

⁵¹ REDE MANCHETE, 2007b.

Na sinopse, Juma já era citada como sensual:

A saga da família Leônico, desde os anos 40, quando Joventino (Cláudio Marzo) chega ao Pantanal do Mato Grosso acompanhado de seu filho de 10 anos, o José Leônico (Paulo Gorgulho/Cláudio Marzo). Este se estabelece na região e torna-se um dos principais criadores de gado, iniciando um clã de peões de boiadeiro. Antes, envolve-se com Madeleine (Ingra Liberato/Ítala Nandi), uma carioca mimada, que lhe dá o seu filho Jove (Marcos Winter). Na atualidade, Jove se apaixona por Juma (Cristiana Oliveira), uma jovem selvagem e sensual, enquanto seu pai, que foi abandonado por Madeleine, encontra carinho ao lado de Filó (Tânia Alves/Jussara Freire), uma ex-prostituta que José Leônico protege ao levá-la para sua casa como empregada.⁵²

⁵² REDE MANCHETE, 2007a.

Em 9 de maio de 1990, a revista *Veja* teve como capa a atriz Cristiana Oliveira na pele de Juma, com espingarda novamente em punho, sob o título “Como *Pantanal* está abalando a vida da televisão”. Cristiana/Juma encarava o leitor como alguém que podia atirar a qualquer momento. Porém, seu olhar, embora sério, procurava mostrar não o ataque, mas a posição defensiva, já que seu rosto não demonstrava agressividade.

“Tiroteio no vídeo” problematizou o abalo no cenário televisivo que se deu por conta da disputa pela audiência entre as emissoras Globo e Manchete. Na reportagem, a revista dava conta da reação da TV Globo, que já buscava alternativas para preencher o horário no qual *Pantanal* era exibida, com quadros atrativos, mostrando, assim, a disputa pelo horário considerado nobre pelas redes de televisão, em virtude dos grandes índices de audiência.

Veja constatava que *Pantanal* já havia conquistado o público e que seu triunfo ia além dos pontos colhidos pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope): “a novela da Manchete é hoje o programa mais comentado do Brasil, e Cristiana Oliveira, a deslumbrante estrela de *Pantanal*, transformou-se numa figura nacional praticamente da noite para o dia”.⁵³

⁵³ VEJA, 1990.

Perplexa com tal impacto, *Veja* buscou investigar as possíveis razões para o sucesso de *Pantanal*. A primeira delas era a mudança na locação, já que a Globo sistematicamente utilizava como cenário as ruas do Rio de Janeiro ou de São Paulo, ou ainda cenários fabricados de lugarejos do interior. Para *Veja*, o fato de as locações serem realmente no Pantanal Mato-grossense gerou um interesse pela novidade visual de um cenário pouco conhecido: “Em lugar de carros e uma praça cheia de figurantes, atores que circulam entre jacarés, sucuris, onças-pintadas, capivaras; e tuiuiús.

⁵⁴ VEJA, 1990.

Pouca gente sabia que o Pantanal era tão bonito”. A segunda razão era o comentário popular sobre algumas personagens. Destacavam-se, para o público, “dois personagens que caíram na boca do povo, a selvagem e estonteante Juma de Cristiana de Oliveira e o José Leôncio de Paulo Gorgulho – que, de tanto sucesso na primeira fase, vai voltar na pele de outro personagem”.⁵⁴ O terceiro motivo era o emprego de atores novos e jovens no cenário televisivo, já que não se esperava que isso ocorresse com os personagens principais. Para *Veja*, isso trazia a sensação de “frescor, de novidade”. Em quarto lugar, estava o uso das cenas de nudez e erotismo, mesmo que fosse uma escolha recorrente da *Manchete* em outras novelas (que nem sempre foi positivo, tendo como parâmetro a audiência da telenovela *Carmem*). O recurso havia dado certo com *Dona Beija*, e em *Pantanal* a dose era repetida com sucesso por meio das cenas de Cristiana Oliveira e suas amigas:

Nudez e erotismo ajudam a que o público masculino, mais resistente a novelas, se interesse por *Pantanal*. “O telespectador assiste à novela, vai dormir em seguida e sonha com a Juma nua”, explica um diretor de novelas da Globo. “No dia seguinte, é claro, ele está novamente sintonizado na *Manchete*”.⁵⁵

⁵⁵ VEJA, 1990.

A polêmica sobre as cenas de sexo e de erotismo tinha fôlego na *Veja*, inclusive com depoimentos. Silvio Santos, diretor da emissora SBT, reconhecia o sucesso de *Manchete*, e Boni, então diretor-geral de programação da Globo, afirmou que *Pantanal* trouxe uma paisagem nova e atraente para a TV, pois “há também uma maior ousadia no tratamento dado às cenas de sexo, sem ultrapassar os limites do bom gosto. Embora lenta e arrastada, inegavelmente a narrativa tem apelo. Como profissional, considero saudável uma concorrência que busca a qualidade”.⁵⁶ Já Roberto Marinho, presidente das Organizações Globo, não acreditava no sucesso da rival: “Ela não é um sucesso absoluto coisa nenhuma, pois para conseguir sucesso real seria preciso colocar no ar uma novela no mesmo horário das da Globo, e vencê-las”. Roberto Marinho reclamava, ainda, do fato de *Pantanal* fazer uma “exploração do sexo” e afirmava que, se a Globo tivesse adquirido os direitos de produzi-la, teria construído uma novela sem apelos sexuais.⁵⁷

⁵⁶ VEJA, 1990.

⁵⁷ VEJA, 1990.

No final da reportagem, Cristiana Oliveira foi citada novamente como uma nova promessa televisiva: “a morena monumental de traços finos e olhar penetrante”. Para a revista, no elenco de apoio também se destacava por meio do erotismo a atriz Luciene Adami, que interpretava a personagem sensual e insinuante de Guta, “a moça da cidade grande que choca o Pantanal com seus hábitos avançados

⁵⁸ VEJA, 1990.

e encanta os telespectadores; com seus cabelos curtos e o narizinho tão arrebitado quanto o restante de seus dotes físicos, fartamente exibidos em cenas de nudez explícita”.⁵⁸ Em outro artigo, Juma foi citada de maneira similar:

Claro que os inúmeros banhos de rios das personagens Juma, Guta e Muda, interpretadas por Cristiana Oliveira, Luciane Adami e Andréa Rixa, ajudaram a atiçar a audiência. Cristiana conheceu o sucesso como a protagonista da trama e garante que na época não se importou em aparecer inclusive em nu frontal na novela. “A Juma tinha uma sensualidade de bicho, sem maldade. Por isso, a nudez estava inserida na trama”.⁵⁹

⁵⁹ REDE MANCHETE, 2007a.

Segundo Georges Bataille, “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. [...] Mas, no erotismo, [...] a vida descontínua não está condenada a desaparecer: ela é somente colocada em questão”.⁶⁰ E é exatamente essa descontinuidade, essas “coisas fora do lugar”, que escapa de algum tipo de “controle” social e age no reverso, no contrário da dita “norma pudica”. Ocorre, dessa forma, a erotização de personagens que representam mulheres específicas, algumas com maior ou menor incidência, que vivem algum tipo de liberdade, sexual ou social, mas que são, de certa forma, contraditórias, pois, ao expressar sua livre sexualidade, são aprisionadas pelo olhar masculino em estereótipos que as marginalizam, cristalizando-as como se fossem (no sentido do ser, de identidade) apenas corpos.

⁶⁰ Georges BATAILLE, 2004, p. 29.

Se Cristiana Oliveira/Juma era lida como uma morena monumental, sua aparição não estava isenta de comparações com a imagem de Sônia Braga/Gabriela. Assim como sua antecessora na história da televisão, Juma era parte da natureza. É bom lembrar que, na história de Benedito Ruy Barbosa, os elementos do enredo eram marcados pelas histórias da mata, dos rios pantaneiros. No caso de Juma, sua mãe havia se tomado uma onça, o que mostra, portanto, que ela confundia-se com a natureza de maneira essencial. A sensualidade da personagem era, portanto, marcada pela condição “natural” e metaforicamente enraizada no corpo das brasileiras do interior do país, seja baiano ou pantaneiro. Ao longo da novela, assim como Gabriela, Juma, pela mão do dono do seu coração, Jove, vai à cidade. O homem é o portador da oportunidade de “civilizar” ou “domar” a natureza. O homem é aquele que mostra outras realidades, as quais tanto Gabriela quanto Juma “deveriam” ou “precisariam” aprender para viver no convívio de outros.

Eileen O’Neill argumenta que a presença do nu feminino nas artes esteve marcada por uma tradicional suposição subjacente no pensamento ocidental de uma distin-

⁶¹ Eileen O'NEILL, 1997, p. 88.

ção natureza-cultura, em que “a mulher tem sido associada com a natureza, aquela que deve ser subjugada, dominada, lavrada ou fertilizada por meio do poder físico, da tecnologia ou da potência sexual masculinos”.⁶¹

As atitudes de ambas as personagens na cidade, e em temporalidades diferentes, geraram, por vezes, constrangimento naqueles(as) que as viam como diferentes, mas que eram rapidamente aceitas pela beleza e pelas atitudes de quem não tinha noção da atenção masculina que despertavam, dos desejos, dos quereres. Estabelecia-se, dessa forma, uma relação de assimetria de gênero, muito comum nas obras televisivas, mas sendo mais forte nos exemplos de Gabriela e Juma.

Observa-se que tanto Sônia Braga quanto Cristiana Oliveira foram constituídas como sujeitos eróticos por meio de suas personagens Gabriela e Juma. Algumas características, como a cordialidade e a sensualidade, enfatizadas por esses discursos performativos, entre os quais a revista *Veja*, foram atuantes, dão pistas sobre o processo de construção de corpos erotizados no mundo televisivo, assim como mostram que em determinadas relações o erotismo observado nem sempre gerava reclamações por parte de setores que buscavam, no mesmo período, atualizar a censura e, assim, “controlar” o erotismo produzido. A forma como a censura se propôs a atuar em relação ao erotismo é fluida. No entanto, não está oculta, encontra-se dentro dos próprios discursos.

Tais mulheres representadas como eróticas tinham modos de vida e maneiras específicas de lidar com os homens e com a sociedade. No entanto, sua presença e atuação fizeram-se por meio de uma corporalidade expressiva e específica. Judith Butler afirma que “atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio de um jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa”.⁶² Para a autora, tais “atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos no sentido que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”.⁶³

O processo de constituição de corpos erotizados fazia-se, possivelmente, não apenas em relação à imagem da atriz, mas em relação ao público feminino, que se identificava com suas histórias e com seus corpos (ou ainda, que desejava tê-los). Assim se processava também em relação ao público masculino, que as identificava, por meio de suas formas exibidas nas cenas de novela ou nos ensaios de revistas masculinas, como alvo de um modelo de mulher desejável.

⁶² BUTLER, 2003, p. 194.

⁶³ BUTLER, 2003, p. 194.

Em meio à aparente liberação das cenas eróticas na televisão e na mídia brasileira do período da redemocratização dos anos 1980, ocorreram uma rearticulação e uma atualização dos estereótipos de brasilidade, em que o desejo de cor específica (a “cor do pecado”) das mulheres morenas era apontado pela manutenção imagética de Gabriela como modelo de sedução. Percebe-se, nesse sentido, que a positividade do erotismo no Brasil estava firmada em uma atualização do passado idealizado do país, da brasilidade dos excessos sexuais descritos por Gilberto Freyre. Tal forma positiva de encarar o erotismo aparecia também na atualização de figuras erotizantes da literatura, como as prostitutas, cuja relação com o homem estabelecia-se de forma desigual.

É claro que no mesmo período de exibição de *Gabriela* e de *Pantanal* outras novelas também produziam imagens consideradas eróticas da mulher brasileira, mas que não estavam ligadas à natureza ou à prostituição. Exemplos são a atriz Isabela Garcia, na novela *Bebê a bordo*, da Rede Globo (1987), e Lucélia Santos, da novela *Carmem*, da Manchete (1987). Ambas eram caracterizadas pela vontade e pela possibilidade de viverem suas vidas com liberdade. Contudo, Isabela Garcia – que representava uma personagem urbana, não convencional e liberal –, ao figurar na revista *Playboy* como *ninfeta*, deu corpo à outra fantasia masculina, cristalizando não a potencialidade narrativa de sua personagem, mas a aparência juvenilizada como forma de expressar o desejo, não dela, mas daqueles que a viam nua na revista.

Dessa forma, observo que, à medida que personagens como Juma ou Gabriela ganhavam atributos erotizados, o discurso concentrava-se nas suas corporalidades. Nesse processo que ocultou outras características, a direção que o erotismo tomou foi a de atualizar estereótipos, pois os agentes discursivos – autores, diretores e, em boa parte, jornalistas – enxergavam as atrizes do ponto de vista heterossexual e masculino e tomavam-nas por suas aparições, e não pelo seu todo complexo. Sendo assim, é possível considerar e sustentar que a produção discursiva da televisão ou de outros meios de comunicação, como revistas do período de redemocratização da década de 1980 no Brasil, embora buscasse constituir-se como espaços e mecanismos de promoção de liberdades, não pôde sê-lo em sua plenitude, pois, como afirma Denise Sant’anna,⁶⁴ não só o passado mas também o presente precisam ser concebidos como momentos ricos tanto em liberdades quanto em coações.

⁶⁴ Denise Bernuzzi SANT’ANNA, 1997.

Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Martins Editora, 1959.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à brasileira – o excesso sexual na obra de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CLAUDIA. São Paulo, n. 481, 2001. Edição comemorativa 40 anos.
- CÔRREA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu*. Campinas, p. 35-50, 1996.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 2. ed. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1936.
- GABRIELA. Adaptação de Walter George Durst do romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. Direção de Walter Avancini e Gonzaga Blota. Elenco principal: Paulo Gracindo, Armando Bogus, José Wilker, Sônia Braga, Ary Fontoura. Rede Globo de Televisão, 14 abr. 1975 a 24 out. 1975. 135 capítulos.
- GABRIELA. Produção de Ibrahim Moussa. Direção de Bruno Barreto. Roteiro de Leopoldo Serran. Adaptação de obra homônima de Jorge Amado. Brasil/Itália/EUA: Sultanan; United Artists, 1983. 102 min. Color. The Internet Movie Database. Disponível em: <http://www.imdb.com>. Acesso em: 10 jan. 2008.
- GRECCHI, Rosana Bignami. *Gabriela, cravo e canela de Jorge Amado e suas adaptações: análise dos mecanismos interdiscursivos*. 2007. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/41/985.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2009.
- ISTOÉ GENTE SEMANAL. *Sônia Braga*. São Paulo: Editora Três, maio 2000. Edição Especial: 100 mulheres do século XX.
- LEITE, Paulo Moreira. “A mulher do Brasil”. *Veja*, São Paulo: Abril, n. 759, p. 84-90, 23 mar. 1983.
- MONTINHO, Laura. *Razão, ‘cor’ e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-racionais” no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: UNESP, 2004.
- O’NEILL, Eileen. “(Re)apresentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina”. In: JAGGAR, Alisson; BORDO, Susan (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 79-100.

- PANTANAL. Novela de Benedito Ruy Barbosa. Direção de Carlos Magalhães, Roberto Naar e Marcelo de Barreto. Direção-geral de Jayme Monjardim. Elenco: Claudio Marzo, Marcos Winter, Cristiana Oliveira, entre outros. Rede Manchete. 27 mar. a 10 dez. 1990. 216 capítulos. Disponível em: <http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=142>. Acesso em: 15 jan. 2007.
- PISCITELLI, Adriana. "Sexo tropical: comentários sobre gênero e raça em alguns textos da mídia brasileira". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6-7, p. 9-34, 1996.
- RAGO, Margareth. "Sexualidade e identidade na historiografia brasileira". *Estúdios interdisciplinares de América Latina y el Caribe*. Disponível em: http://www.tau.ac.il/eial/XII_1/rago.html. Acesso em: 15 fev. 2005.
- REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia e entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.
- REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Domingão do Faustão*. 2008. Porf. Programa dominical exibido em canal aberto. 10 fev. 2008.
- REDE MANCHETE. *Pantanal: desafios à liderança da Rede Globo*. Disponível em: <http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=125>. Acesso em: 10 jan. 2007a.
- REDE MANCHETE. *Pantanal: o velho do rio*. Disponível em: <http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=141>. Acesso em: 10 jan. 2007b.
- REDE MANCHETE. *Pantanal: visão geral do projeto*. Disponível em: <http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=33>. Acesso em: 10 jan. 2007c.
- RETROSPECTIVA. *Veja*, São Paulo: Abril, p. 84, 26 dez. 1990.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. "Propaganda e história: antigos problemas, novas questões". *Projeto História*, São Paulo, n. 14, p. 89-112, fev. 1997.
- SOUZA, Laura de Mello e. "O padre e as feitiçeras – notas sobre sexualidade no Brasil Colonial". In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 9-18.
- VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- VEJA. *Tiroteio no vídeo*. São Paulo, 9 maio 1990. Disponível em: http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_090590.html. Acesso em: 10 jan. 2007.

[Recebido em setembro de 2008
e aceito para publicação em agosto de 2009]

From Gabriela to Juma: Female Erotic Images on Brazilian Soap Operas

Abstract: *This paper aims at discussing some images constituted as erotic on Brazilian television. The Brazilian soap operas Gabriela (Rede Globo, 1975), and Pantanal (Rede Manchete, 1990), and their main characters, Gabriela and Juma, will be analyzed in detail. The Veja Magazine had a most influent part in constituting such "erotic" subjects through the divulging and commenting of positive, seductive attributes on the bodies of the eroticized actresses. Gabriela and Juma are important characters because they support the stereotypes of a Brazilian sensuality and the strong mundane aspects, such as sex-appeal and dark bodies. The text explores the Brazilian television production (soap operas) in order to map the images which have contributed to build the subjectively Brazilian eroticism.*

Key Words: *Soap Operas; Eroticism; National Identity.*