

LUCIANA ROSAR FORNAZARI KLANOVICZ

EROTISMO NA CULTURA DOS ANOS 1980:

Censura e Televisão na Revista *Veja*

Florianópolis – SC

2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS (CFH)
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGHST)**

LUCIANA ROSAR FORNAZARI KLANOVICZ

EROTISMO NA CULTURA DOS ANOS 1980:

Censura e Televisão na Revista *Veja*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (Doutorado em História Cultural), como requisito para obtenção do título de Doutora em História, Área de Concentração: História Cultural.

Orientadora: Dra. Joana Maria Pedro

Florianópolis – SC

2008

*Dedico esta tese às mulheres brasileiras,
anônimas, famosas,
donas de casa, estudantes,
empresárias, médicas, professoras,
filhas, mães, avós,
amantes, celibatárias.
Que este trabalho permita ampliar
uma reflexão sobre nossos corpos
para que eles não se tornem
a única forma de constituir nossa identidade.*

AGRADECIMENTOS

Este setor da tese encontra-se no início, mas foi escrito no seu momento final. Um esforço se deflagra na tentativa de recuperar este longo caminho que uma tese de doutoramento requer. No entanto, é necessário este exercício na medida em que um trabalho deste porte não se faz sozinho.

Os quatro anos de estudo foram divididos em duas partes. Nos dois primeiros anos, ao perceber a inexistência de bolsas, contei com o auxílio de pessoas que possibilitaram minimizar a angústia de pesquisar no Brasil sem recursos. É preciso revelar que a falta destes recursos me fez pensar várias vezes em desistir. Portanto, preciso agradecer a algumas pessoas de forma especial. São elas os professores Rogério Luiz de Souza, por ter me convidado para participar da pesquisa sobre o Colégio Catarinense; Joana Maria Pedro, por ter me aceitado como assistente de pesquisa; e Sílvia Arend e Roselane Neckel, por terem me contratado como secretária executiva da Associação Nacional de História – Núcleo Santa Catarina. O apoio e a amizade de vocês tornou os primeiros anos desta pesquisa possíveis, permitindo que a tese não estagnasse por falta de recursos.

Já os dois últimos anos foram diferentes por conta da contemplação da bolsa de doutorado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), agência de fomento do Governo Federal, que transformou o caminho a ser percorrido mais

seguro e sem sobressaltos de ordem financeira. Agradeço, desta forma, a essa agência e, principalmente, ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, pela confiança em ceder-me esta bolsa nestes dois últimos anos.

Agradeço a minha orientadora, Joana Maria Pedro, por todas as horas que partilhamos, sejam elas no plano pessoal ou profissional. Reencontramos-nos no doutorado, mas nossa história vem da graduação, época em que fui primeiro sua aluna, depois sua bolsista de Iniciação Científica. Uma experiência de dois anos que marcou a minha vida profissional, porque além de descobrir a paixão da pesquisa, descobri-me historiadora e feminista. Agora no doutorado, pude perceber no trabalho de assistente que realizei em sua casa, como você é uma grande historiadora, daquelas que se tem como referência, tanto na arte da docência quanto na arte da pesquisa e da escrita da História. Obrigada, Joana, pelas indicações, críticas e, acima de tudo, pela crença e empolgação com que se referia ao meu trabalho, pois assim tornou minhas escolhas mais seguras e serenas.

Agradeço as observações pertinentes e oportunas das professoras Denise Sant'Anna e Roselane Neckel durante a qualificação desta tese. Seus comentários enriqueceram este trabalho em variados momentos. Agradeço também ao grupo reunido por Joana, grupo este formado por orientandas (e orientandos) e que, nas reuniões realizadas no Laboratório de Estudos de Gênero e História, partilharam comigo angústias e alegrias.

Agradeço ao setor de periódicos da Biblioteca da Universidade Federal de Santa Catarina pela organização dos volumes, pelo atendimento solícito, em especial dos servidores João Oscar do Espírito Santo e Sidney Wiese, do Serviço de Periódicos, da Divisão de Apoio ao Usuário, os quais merecem destaque pela gentileza e prontidão no serviço. Este agradecimento é importante, pois as fontes foram pesquisadas em sua grande maioria neste local.

Agradeço a Léo Jaime e à banda *João Penca e seus Miquinhos Amestrados* pela atenção e receptividade ao meu trabalho. Agradecimento especial a Sérgio Abreu (Selvagem “Big” Abreu) que prontamente respondeu às minhas perguntas. Da mesma forma, agradeço ao pessoal da academia Company Fitness, que além de possibilitarem um emagrecimento pós-gestação, contribuíram na concentração da escrita final, seja pela aquisição de energia, seja pelas alegrias advindas das aulas de ginástica. Sou grata pelos amigos lá criados, pela amizade e pelo incentivo em nível pessoal e profissional.

Desloco o nível de agradecimentos para as pessoas cujo vínculo é a amizade. Agradeço aos amigos que estiveram presentes durante estes quatro anos, amigos de mesa animada, de música, de viagens e acampamentos, amigos que dividiram os bons e os maus momentos. Agradeço, com carinho, às amigas e amigos Maristela Moreira Carvalho (parceira na felicidade de escrever história e dividir-se em sorrisos), Justina Franchi Gallina e Maria Cristina Ataíde, Elza Dalfenbach, Irma Iaczinski e Maria Nazaré Wagner (um afeto que está além das suas imensas competências profissionais), Joana Maria Pedro, Roselane Neckel, Maria Teresa Santos Cunha, Ana Lúcia Vulfe Nötzold, Eunice Sueli Nodari, Rogério Luiz de Souza, Ernesto Aníbal Ruiz e João Klug, Cristiane Fortkamp, Cristina Dallanora, Samira Perucchi Moretto, Manoel Pereira Rego Teixeira dos Santos, Ely Bergo de Carvalho, Marcos Nestor Stein, enfim amigas e amigos em diferentes níveis, mas sempre especiais. Agradeço também aos amigos que fiz fora do circuito acadêmico: Beth, Marilene, Léo, Marquinhos, Fernando, Leandro, Orestes, Adriano, entre tantos todos que tive o prazer de conhecer e de aproximar-me nestes últimos anos. Obrigada a todos e todas!

Agradeço a presença carinhosa de minha família, estendo a todos um forte afago de reconhecimento pela força e pelas palavras que me fizeram não desistir desta tese. Destaco com valor de filha o carinho de meus pais, Eliana e Nilton, pais cada um a seu

jeito, estiveram ajudando e torcendo para que esta etapa fosse concluída. Agradeço em especial a minha mãe por todo o apoio no cuidado com o Luka, principalmente nas minhas ausências. Agradeço à Meggie toda a sua energia e o seu tempo em ajudar-me de todas as maneiras possíveis, desde o carinho que tens por mim e pelo Luka a toda a ajuda na digitação das fontes pesquisadas e foram por você organizadas.

Agradeço ao meu filho pela sua chegada em minha vida, pelas corridas pela casa, pelo seu olhar questionador que, do alto de seus dois anos, transborda carinho nos beijos e abraços, alegria, amor e felicidade, o que tornou a minha escrita mais concentrada e apaixonada. Obrigada Luka por ser minha inspiração!

E, por fim, agradeço ao meu marido Jó. Agradeço sua presença em minha vida no partilhar das tarefas de pais, na paixão com que lê e se interessa pelo meu trabalho. Um interesse que vai além de estar por perto, pois você está sempre ao lado, formatando o texto, fotografando ou escaneando as imagens, revisando as notas, enfim vejo sua marca em todos os lugares. Como se a ajuda já não fosse mais que suficiente, junto a estar com você vem a alegria em compartilhar tantos gostos, tantas músicas, tantos debates, tantas felicitações que têm nos acompanhado e sei que, por mais que problemas possam surgir um dia, estarei certa que estamos fazendo um caminho pleno de parceria, de respeito, de igualdade e de amor. Feliz sou por estarmos juntos construindo a nossa história. Se muitos casais não resistem à feitura de uma tese, conseguimos o improvável: escrever duas teses e duplicar a força da crença em nós dois.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. **Erotismo na cultura dos anos 1980: Censura e Televisão** na Revista *Veja*. 2008. 303p. Tese. Doutorado em História (Programa de Pós-Graduação em História). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2008.

RESUMO

O foco central desta tese é a atualização da censura frente ao processo de redemocratização brasileira, que ocorreu com o fim do regime militar (que vigorou de 1964 a 1984). As fontes sugerem que a proibição dos instrumentos de censura, prevista na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, não excluiu a censura do cenário nacional como vontade de poder. Frente às expectativas de mudança advindas da redemocratização, uma onda de censura propunha-se a atualizar traços de um passado idealizado, caracterizado pela heterossexualidade normativa, pelo comportamento “recatado” das mulheres com relação ao sexo, pela manutenção de um “erotismo à brasileira” e do reforço das fronteiras de gênero expressas pelo corpo. Tal atualização corroborou para a defesa de uma “redemocratização cautelosa”, visível nas páginas da revista **Veja**. Por essa razão, o erotismo, quando debatido nesta revista, sempre esteve revestido pelo filtro dos mecanismos de censura, oficiais ou não. Por meio da análise da **Veja**, busco a forma como esta revista focalizou a opinião pública com relação ao fim da censura e, principalmente, a relação que os mecanismos censórios teceram com o erotismo produzido na comunicação de massa. Fenômenos de massa, tais como novelas e, em alguns casos, filmes (em outros termos, produtos artísticos de massa especialmente veiculados pela Televisão) foram se transformando em alvos de jornalistas por meio de inúmeras matérias e entrevistas. A fonte principal deste trabalho é a imprensa escrita. Assim como ocorre com a imprensa, é relevante considerar o local de onde a televisão fala, tendo em vista as estratégias de agenciamento dentro da perspectiva de um capitalismo maquínico. A tese está dividida em duas partes e quatro capítulos. A primeira parte intitula-se "De Onde se Fala", tendo a imprensa, a televisão, a cultura juvenil dos anos 1980 como interlocutores do debate. A segunda, "O que se Quer Dizer", busca mostrar as imagens recorrentes de corpos erotizados de homens e mulheres, tanto pela imprensa quanto pela televisão, pontuando os efeitos do poder. O primeiro capítulo discutirá a imprensa e sua relação com intervenções estatais sobre a prática jornalística, mostrando a historicidade das formas de censura por meio de um levantamento bibliográfico sobre o tema, além do percurso da revista **Veja** em meio ao acirramento da censura durante o regime militar. O segundo capítulo irá tratar da discussão sobre a redemocratização na cultura, tendo como foco a crítica em torno do erotismo, numa década mais liberal. O terceiro capítulo irá discutir a produção televisiva (novelas, seriados, musicais, mini-séries, especiais), ou seja, as obras que foram notícia na revista **Veja** como produtoras de um “erotismo à brasileira.” No quarto capítulo, busco mapear as vozes dissonantes que fizeram parte desse debate. Serão analisadas as reportagens sobre novelas, filmes e programas especiais que tornaram o erotismo e a censura o centro de discussão. Frente às conquistas dos movimentos sociais e de parte desejante da população, embora a liberdade seja marcada pela utopia, os discursos operados de maneira cirúrgica, por meio da imprensa, mostram-nos uma onda que busca retomar um passado idealizado. Mesmo diante das movimentações pelos amplos direitos civis, o erotismo é tomado como uma forma nefasta em alguns momentos, utilizado como argumento negativo desses ideais de liberdade e liberalidade que se faziam urgentes naquele momento de pós-ditadura.

Palavras-chave: Censura; Imprensa; Corpo; Anos 80; Televisão.

Klanovicz, Luciana Rosar Fornazari. **Eroticism in the 1980's culture: Censorship and Television in *Veja* Magazine.** 2008. 303p. Thesis. Doctorate in History (Post-Graduation Program in History). Federal University of Santa Catarina. Florianópolis. 2008.

ABSTRACT

The central focus in this thesis is the updating of the censorship due to the redemocratization process in Brazil, which occurred after the end of the military regime (1964-1984). Sources suggest that the censors' instruments' prohibition, approved by laws of the Constitution of the Brazilian Federative Republic of 1988, did not exclude the censorship as a power will from the national scenario. Facing the change expectations which came from redemocratization, part of the censorship proposed the update of the traces of an idealized past, characterized by normative heterosexuality, "reserved" behavior of women towards sex, maintenance of a "Brazilian eroticism" and reinforcement of gender borders expressed by the human bodies. Such update confirmed the defense of a "cautelous redemocratization", which is visible in the pages of **Veja** magazine. This is why eroticism, when debated in this magazine, has always been filtered by censor mechanisms, being official or not. Through an analysis of **Veja**, I search the form in which this magazine focused public opinion, regarding the end of censorship, and especially the relationship between censoring mechanisms and the eroticism produced in massive media. Massive phenomena, such as soap operas and, in a few cases, movies (or massive artistic products made for television) in time have become target of journalists through countless stories and interviews. The main source of this work is written press. Such as every press, one must consider the place of which television speaks, focusing agency strategies inside the perspective of a machinic capitalism. The thesis is divided in two parts, and four chapters. Part one is titled "What is Spoken Of", and the debate is between press, television, and the young culture of the 1980's. Part two, "What Do They Mean", tries to show the recurrent imagery of bodies of men and women, eroticized by both press and television, punctuating the effects of power. Chapter one will discuss press, and its relationship with State interventions on journalistic practices, showing the historicity of censorship forms through a bibliographic research on the subject, along with the course of **Veja** magazine in the midst of the tithing of censorship during the military regime. Chapter two will concern the discussion on the redemocratization of culture, focusing criticism towards eroticism, in a more liberal decade. Chapter three will discuss some television productions (soap operas, sitcoms, musicals, miniseries, specials), which are the works that became news in **Veja** magazine as the nurturers of a "Brazilian eroticism". In the fourth chapter, I try to map dissonating voices which were a part in this debate. Stories on soap operas, movies, and specials will be analyzed, for those made eroticism and censorship a center of discussion. Facing the conquest of social movements and of the desiring part of the population, although freedom is marked by an utopia, discourse operated in surgical manner, through the press, have shown us a will to retake on an idealized past. Even after movements for plain civil rights, eroticism is taken as a form of evil in some moments, and used as a negative argument of those freedom and liberality ideals, which were urgent in that post-dictatorship moment.

Keywords: Censorship; Press; Body; 1980's; Television.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	“Carta ao Leitor”.....	62
Figura 2	Capa da primeira edição de Veja	64
Figura 3	Começa Hoje. E não depois do carnaval.....	74
Figura 4	Personair (Anúncio).....	75
Figura 5	Norte Shopping (Anúncio).....	76
Figura 6	Almanaque Abril 85	77
Figura 7	Ellus.....	78
Figura 8	Sem Freud nem Lênin.....	88
Figura 9	Bye, bye, anos 80.....	93
Figura 10	Bye, bye, anos 80 (2).....	95
Figura 11	Campanha da Calvin Klein Jeans.....	98
Figura 12	Campanha da Benetton.....	99
Figura 13	Mesbla. (Anúncio).....	100
Figura 14	“Gente.” Coluna da Veja	101
Figura 15	Visão ampliada.....	102
Figura 16	Anúncio da revista Claudia	104
Figura 17	Homens coloridos (1).....	108
Figura 18	Homens coloridos (2).....	110
Figura 19	De peito aberto.....	115
Figura 20	Jane Fonda's workout.....	118
Figura 21	O Brasil que melhora.....	121
Figura 22	82 anos de solidão acabarão no dia 8 de fevereiro.....	126
Figura 23	O governo dedica o Brasilsat.....	127
Figura 24	O povo não é bobo.....	133
Figura 25	O filão do erotismo. (Comportamento).....	139
Figura 26	Sônia Braga no papel de Gabriela.....	149
Figura 27	Poster do filme <i>Gabriela</i> (1983).....	153
Figura 28	Capa da revista Veja , com destaque para Sônia Braga.....	154
Figura 29	Sônia Braga no papel de Gabriela.....	156
Figura 30	A retirante baiana antes da transformação.....	160
Figura 31	<i>Frame</i> da abertura da mini-série <i>Marquesa de Santos</i>	166
Figura 32	Montagem da abertura de <i>Dona Beija</i>	167
Figura 33	<i>Frame</i> de <i>Dona Beija</i>	168
Figura 34	Por que o brasileiro só pensa naquilo?.....	173
Figura 35	Detalhe de Maitê Proença	174
Figura 36	Viúva Porcina.....	176
Figura 37	A Ninon de <i>Roque Santeiro</i> fica nua.....	179
Figura 38	Agora você vai ver o que a novela nunca vai mostrar.....	181
Figura 39	Agora você vai ver o que a novela nunca vai mostrar (2).....	182
Figura 40	Lucélia Santos como Carmem.....	184

Figura 41	Lucélia Santos: em busca de uma Carmem militante.....	185
Figura 42	Lucélia e o pacto com a pomba-gira.....	186
Figura 43	Lucélia Santos (anúncio de lançamento da novela).....	188
Figura 44	<i>Frame</i> da novela <i>Bebê a bordo</i>	191
Figura 45	Cena da novela <i>Bebê a bordo</i>	193
Figura 46	Ninfeta a bordo.....	195
Figura 47	O fotógrafo das estrelas.....	196
Figura 48	Mago do click sedutor.....	197
Figura 49	<i>Frame</i> da novela <i>Tieta</i>	200
Figura 50	Cena de Betty Faria.....	202
Figura 51	<i>Frame</i> da abertura de <i>Tieta</i>	203
Figura 52	Poster de lançamento da campanha da marca de <i>Tieta</i>	205
Figura 53	Cena da novela <i>Tieta</i> . <i>Tieta</i> e seu sobrinho.....	206
Figura 54	<i>Frame</i> da abertura de <i>Pantanal</i>	207
Figura 55	Retrospectiva de 1990.....	208
Figura 56	Abertura de <i>Pantanal</i> , e Cristiana Oliveira (Juma).....	209
Figura 57	Capa de Veja sobre <i>Pantanal</i>	210
Figura 58	Cena de <i>Pantanal</i>	212
Figura 59	Luciene Adami.....	213
Figura 60	<i>Frame</i> de <i>Pantanal</i>	214
Figura 61	A censura está errada.....	226
Figura 62	A carta pronta.....	236
Figura 63	Uma voz conservadora.....	237
Figura 64	Rock explícito.....	242
Figura 65	Moral das 7	246
Figura 66	A novela deve inquietar.....	254
Figura 67	40 anos de telenovela.....	259
Figura 68	Sem conversa.....	265
Figura 69	Nova ordem no vídeo.....	271

LISTA DE ABREVIATURAS

AI-5	Ato Institucional n. 5
BU/UFSC	Biblioteca Central /Universidade Federal de Santa Catarina
CBS	Columbia Broadcasting System
CEBRAP	Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
EUA	Estados Unidos da América
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
NBC	National Broadcasting System
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PL	Projeto de Lei
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
RTP	Rádio e Televisão de Portugal
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SNI	Serviço Nacional de Informações
UPI	United Press International
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
UNE	União Nacional dos Estudantes
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Novelas com erotismo em destaque (1975-1990).....145
----------	--

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
-------------------------	----

Divisão de Capítulos.....	44
---------------------------	----

PRIMEIRA PARTE: “DE ONDE SE FALA”

PRIMEIRO CAPÍTULO

1.1 Imprensa no olho do furacão.....	48
1.2 Atuação da censura e sua relação com a imprensa no Brasil.....	51
1.3 Veja: revista semanal de informação.....	60
1.4 Revistas nos anos 1980: entre a suspeição e a liberação.....	71

SEGUNDO CAPÍTULO

2.1 O espelho refletor.....	81
2.2 “Novos tempos” de homens e mulheres ou psicologização dos costumes.....	83
2.3 Moda na saia justa.....	96
2.4 Televisão, audiência, publicidade e produção de desejos.....	121

SEGUNDA PARTE: “O QUE SE QUER DIZER”

TERCEIRO CAPÍTULO

3.1 Imagens eróticas femininas na televisão brasileira e a erotização dos costumes.....	144
3.2 Mulheres erotizadas em personagens – <i>Gabriela</i> (Sônia Braga).....	148
3.3 <i>Marquesa de Santos</i> e <i>Dona Beija</i> (Maitê Proença).....	166
3.4 <i>Roque Santeiro</i> , viúva Porcina (Regina Duarte) e as meninas da boate.....	175
3.5 <i>Carmem</i> (Lucélia Santos).....	184
3.6 <i>Bebê a bordo</i> (Isabela Garcia e Maria Zilda Bethlem).....	191
3.7 <i>Tieta</i> (Betty Faria e Isadora Ribeiro).....	200
3.8 <i>Pantanal</i> (Cristiana Oliveira).....	207

QUARTO CAPÍTULO

4.1	Vozes em debate na revista Veja : o erotismo e a censura.....	219
4.2	A censura vertical e a redemocratização: práticas e tensões	222
4.3	Censura horizontal na televisão e no cinema sob o foco da imprensa.....	241

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além dos corpos que valem mais do outros.....	281
---	------------

REFERÊNCIAS.....	290
Internet.....	290
Vídeos.....	292
Músicas.....	292
Entrevistas.....	292
Fontes de referência.....	292
Revistas.....	293
Jornais.....	297
Bibliografia.....	298

INTRODUÇÃO

O foco central desta tese é a atualização da censura frente ao processo de redemocratização brasileira, que ocorreu com o fim do regime militar (que vigorou de 1964 a 1984). As fontes sugerem que a proibição dos instrumentos de censura, prevista na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, não excluiu a censura do cenário nacional como vontade de poder. Ou seja, sobre as cinzas da Ditadura outras formas de censura repousaram e se sobrepuseram.

Assim, frente às expectativas de mudança advindas da redemocratização, nos termos de uma liberdade total e irrestrita, uma onda de censura propunha-se a atualizar traços de um passado idealizado, caracterizado pela heterossexualidade normativa, pelo comportamento “recatado” das mulheres com relação ao sexo, pela manutenção de um “erotismo à brasileira” e do reforço das fronteiras de gênero expressas pelo corpo. A vontade de censura que estava sendo atualizada tornou-se um dispositivo encontrado por alguns setores que não queriam deixar de exercer o controle no âmbito do discurso sobre os corpos de homens e mulheres; controle, principalmente, em relação ao erotismo. Tal atualização corroborou para a defesa de uma “redemocratização cautelosa”, visível nas páginas da revista **Veja**.

Na cultura midiática do Brasil dos anos 1980, as formas de uma censura desarticulada oficialmente mostraram-se presentes no discurso jornalístico televisivo e impresso, quando o tema estava ligado a uma espécie de moralidade de brasileiros, homens

e mulheres. Por essa razão, o erotismo, quando debatido na revista **Veja**, sempre esteve revestido pelo filtro dos mecanismos de censura, oficiais ou não.

Por meio da análise da **Veja** (principal revista de circulação nacional na década de 1980 e que veiculava leituras sobre filmes, telenovelas brasileiras e demais produções televisivas nacionais), busco a forma como esta revista focalizou a opinião pública com relação ao fim da censura e, principalmente, a relação que os mecanismos censórios teceram com o erotismo produzido na comunicação de massa. Assim, analiso de que maneira o público que lia, recebia, divulgava, comentava e opinava na **Veja** exigiu/demandou a censura ao longo da década de 1980 no Brasil.

A escolha deste tema teve também um percurso que retomo como forma de fincar as estacas, ao mostrar como cheguei até aqui. Em pesquisa anterior¹ observei de que maneira os corpos masculinos e femininos do segundo pós-guerra foram sendo objeto de notícias e formadores do ideal modernizador da sociedade brasileira, baseada novos hábitos de consumo, tidos como modernos. Hábitos ou costumes que constituíam determinadas tarefas às mulheres modernas que poderiam trabalhar (de preferência até antes de se casarem), mas acima de tudo, futuras mães vigilantes no cuidado com os filhos e com o lar:

Em outros momentos – sereias – que ganharam visibilidade atrelada a características como sedução e malícia. Ser sereia ou pequena são características que não emanaram naturalmente das mulheres, mas que são constituídas nas falas dos jornalistas, assim como, possivelmente, tenham sido apropriadas por algumas mulheres. Até mesmo o trabalho sugerido era aquele que se lançava discursivamente sobre a mulher moderna, mas feminina. Por conta disto, a aeromoça, a secretária datilógrafa, a modelo, privilegiavam através de anúncios e reportagens, características normatizadoras de graça, delicadeza, servidão, amabilidade, entre outros.²

Mulheres que continuavam, acima de tudo, consumidoras de sonhos que muitas vezes não poderiam comprar. Ao que tudo indica, apesar de certo debate de articulistas da época, a visualização de traços que extrapolassem determinadas regras relativas ao comportamento “sensual” ou “picante”, não se transformaram em comportamentos

1 FORNAZARI, Luciana Rosar. **Gênero em revista** – Imagens modernas de homens e mulheres na revista O Cruzeiro do segundo pós-guerra. Florianópolis, 2001. 141p. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2001.

2 Id., p. 128.

populares durante a década de 1950. De maneira geral, as pessoas comuns não aderiram aos modismos do biquíni, lançado em 1946, mas ignorado, seja por costureiros, seja pelas moças que freqüentavam as praias cariocas.³ Para Abreu Pena, articulista da revista *O Cruzeiro*, a mudança da moda de praia em Paris é vista de maneira positiva, principalmente porque valoriza o uso de outros modelos:

[...] a derrota do maiô bikini frente aos novos maiôs que acaba de lançar. Não há dúvida de que não são somente razões de estética e bom-gosto que estabeleceram o recuo para novas linhas ultrapassadas de muito pelo bikini. [...] Segundo os técnicos, o baixo ventre não deve ser mostrado e o busto deve ser um pouco mais coberto. Isto é, em resumo, a situação no front da praia neste verão que agora nos abrasa, o Paralelo 38 é agora na altura da cintura.⁴

Por outro lado, nas fotografias da revista **O Cruzeiro**⁵ a vida moderna apontada e festejada pelos anúncios e notícias mostrava outras possibilidades para as moças e moços de então. Novos espaços de sociabilidade que garantiam o cortejo não apenas de troca de olhares, mas de olhares sobre os corpos expostos nas praias, clubes e cidades. Ou seja, ao mesmo tempo em que se procurou divulgar novos produtos e novas alternativas de sociabilidade ligadas ao entretenimento, ondas moralistas se acirraram ao longo da década de 1950. Tal moralismo foi também marcado por interdições governamentais: como por exemplo, a proibição dos cassinos em 1946⁶ e a tentativa de proibição da circulação de determinadas revistas sexuais que foi publicada em janeiro de 1954.⁷ Nessa ocasião o curador de menores do Rio de Janeiro, Eudoro Magalhães, manifestou-se “pela proibição de certa circulação de revistas como veículos capazes de corromper a moral dos menores”.⁸

3 FORNAZARI, L. R. op. cit. p. 6.

4PENA, Abreu. O maiô de 1951. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 23/12/1950, p. 109.

5 A revista **O Cruzeiro** circulou no Brasil entre 1928 até o final da década de 60. Detinha características modernas para os padrões brasileiros da época: publicação semanal, sistema de distribuição que impedia o encalhe nas bancas, ilustrada seja fotografias e desenhos, seções específicas (humor/beleza/conselhos femininos/colunas assinadas por intelectuais da época). Na década de 50 a revista alcançou o seu auge editorial. Cf. NETTO, Accioly. **O império de papel: os bastidores de O Cruzeiro**. Porto Alegre: Sulina, 1998.

6 Nas décadas de 30 e 40 a explosão dos cassinos foi marcada pelo grande número de atrações femininas e o jogo nas verdes mesas. As vedetes perderam o emprego em 1946 quando o então presidente Gaspar Dutra ordenou o fechamento dos cassinos. Cf. SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Feliz 1958: o ano que não devia terminar**. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

7 Revistas sexuais proibidas. **A Gazeta**, n. 4599, 23/01/1954, p. 01.

8 Idem.

A legalização da produção da literatura erótica somente foi possível a partir do processo de abertura decretado pelo presidente João Figueiredo que governou o país entre 1979 e 1985. Dessa forma, somente a partir do final da década de 70 as revistas eróticas voltaram a ser produzidas no Brasil e a circular em sentido mercadológico. De acordo com o jornal *O Estado*, novos títulos e em número maior passaram a circular no ano de 1982, apesar da ênfase dada pelo então presidente Figueiredo, o qual, na oportunidade da abertura à iniciativa, havia convocado a sociedade brasileira “*para uma cruzada contra a escalada da pornografia*”.⁹

O período a ser analisado neste trabalho tem como ponto de partida justamente o início do processo de redemocratização no Brasil, na medida em que a idéia de liberdade, de criação e expressão, passou a ser discutida com maior ênfase. Nessa perspectiva, o ano de 1985 marca o fim do período militar e, conseqüentemente, o fim da censura sobre a produção artística e jornalística do país, incluindo-se aqui anúncios, filmes, novelas e artigos de jornais e revistas. Dentro desse universo da mídia televisiva e escrita, a revista **Veja** foi a escolhida como fonte para se perceber a constituição do erotismo diante das mudanças advindas da transição política.

Nesse sentido, o encontro com essa fonte ocorreu ao longo da pesquisa. A princípio a pesquisa rastrearía uma série de revistas de circulação nacional. Porém à medida que a pesquisa avançava sobre a revista, percebi que o volume de fontes já era suficiente para a escritura desta tese. Não foi uma escolha baseada nas minhas memórias de leitora, mas sim na sua marcante presença na década de 1980. Afirimo ao leitor e leitora que apesar da leitura segmentada de revistas para mulheres trazerem provavelmente discussões mais focadas nas mulheres e seus corpos, quis justamente optar por outro caminho. Pensando assim, na constituição de discursos sobre o erotismo principalmente em uma revista de informação, e, portanto, formada por um público de homens e mulheres, das mais variadas idades.

A fonte principal deste trabalho, reitero, é a imprensa escrita. Nesse sentido é que foi pesquisada de forma intensa a revista **Veja**, que circulava semanalmente no Brasil entre 1985 e 1989. É importante ressaltar, também, que esse marco temporal da redemocratização foi ultrapassado, algumas vezes sendo recuado ou ampliado de acordo

⁹ Revistas eróticas ganham espaços que a abertura lhes dá. **O Estado**, n. 20248, 17 mar. 1982, p. 19.

com as necessidades analíticas da própria pesquisa. A escolha dessa revista – e não de outras que eram comercializadas no país naquele momento – baseou-se na sua circulação nacional e na sua tiragem, que era muito superior se comparada às demais revistas que circulavam no Brasil na mesma época.¹⁰ Sendo assim, esta pesquisa é fruto de um rastreamento intensivo nas páginas que semana a semana foram produzindo notícia e, acima de tudo, discursos.

Assim, todas as menções sobre o erotismo, questões de gênero, de sexualidade, de audiência televisiva, anúncios, reportagens sobre a moda, cartas de leitores, críticas de novelas e filmes, e discussões sobre a censura, foram reproduzidos sob a forma de fotocópias ou fotografias digitais, visando à manutenção da sua qualidade técnica para análise. Tudo no sentido de montar um painel não apenas da discussão sobre o erotismo, mas também da época. Ou seja, quais questões entrecruzavam-se no debate entre o erotismo e a censura vertical e horizontal.¹¹ A censura vertical é a promovida pelos órgãos governamentais, com vistas à normatização. Já a censura horizontal é aquela promovida por cidadãos que não representam instituições estatais, mas que estão ligados a setores da sociedade como agremiações religiosas, imprensa, meio artístico, entre outros.

A análise encontrada aqui nesta tese está baseada mais nas reportagens e entrevistas do que nos anúncios, embora eles tenham um papel importante na constituição de subjetividades, e, por conta disso, figurem ao longo do trabalho. Não analiso apenas a escrita, mas acima de tudo a forma como ela foi mostrada. Dentro da estrutura da revista, em boa parte das matérias escritas, alguma imagem ali pode ser encontrada. Assim, os discursos produzidos não são encontrados só na palavra escrita, mas no discurso imagético. São imagens não isentas de interesses, que marcam determinadas atitudes e não outras. A repetição de imagens eróticas que fulguraram nas novelas e mini-séries e que foram discutidas pela **Veja**, de forma positiva ou não, tem um valor histórico que poderia passar despercebido, mas que esta tese busca dar ênfase.

Peter Burke ajuda-me a pensar o uso de imagens como evidência para a História. Para ele, o testemunho das imagens tem sido ignorado com frequência e até negado.¹² O

10 Mostro esse aspecto principalmente no primeiro capítulo.

11 Tais termos foram pensados por mim como forma de separar didaticamente as formas de atuação da censura, essas categorias serão pontuadas no quarto capítulo.

12 BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004. p. 232.

autor mostra que os testemunhos sobre o passado que são oferecidos pelas imagens são de valor real, “suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos.”¹³ Mesmo que elas digam em geral o que os historiadores já sabiam, “as imagens têm algo a acrescentar”. Daí a justificativa de que “elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam.”¹⁴ A utilização de imagens como evidência histórica, ainda de acordo com Peter Burke, deve considerar que “a maioria delas não foi produzida com este propósito. [...] A maioria foi feita para cumprir uma variedade de funções, religiosas, estéticas, políticas e assim por diante. Elas, freqüentemente, tiveram seu papel na construção cultural da sociedade.”¹⁵ Tendo em conta essas razões, este historiador acredita que as imagens são “testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar do passado.”¹⁶

Ainda no sentido do uso de imagens para a pesquisa histórica, Nara Wildholzer focaliza as marcas de gênero presentes em anúncios publicitários direcionados ao público feminino como imbuídas de sentido pedagógico.¹⁷ Para a autora, o texto publicitário deve ser entendido dentro de um debate hegemônico que está sendo travado entre os discursos de liberação da mulher e os da sociedade “patriarcal, sendo seu próprio discurso ambíguo, pois os produtos deverão permanecer no mercado seja qual for a ideologia triunfante. [...] Independente do momento histórico, a publicidade contribui para o adestramento dos corpos, operando como uma tecnologia de gênero.”¹⁸

Destaco que embora as novelas e as obras artísticas veiculadas pela televisão sejam o motivo, em grande parte, do debate sobre erotismo e a censura, estas não são utilizadas como fonte principal desta tese, por entender que tal fato acarretaria em uma escolha particular do que é erótico ou não. E, principalmente, porque o problema não é a novela em si, mas os dispositivos que ela dispara na constituição do debate. As objeções da censura estariam invisíveis, para nós historiadoras e historiadores, sem a interlocução da imprensa.

13 BURKE, P. op. cit. p. 233.

14 Id., ibid.

15 Id., p. 234.

16 Id., ibid.

17 WILDHOLZER, Nara. A publicidade como pedagogia cultural e tecnologia de gênero: abordagem lingüístico-discursiva. In: FUNCK, Susana Bornéo; WILDHOLZER, Nara. **Gênero em discursos da mídia**. Santa Cruz do Sul/Florianópolis: Edunisc/Editora das Mulheres, 2005. p. 17-52.

18 Id., p. 48.

Assim como ocorre com a imprensa, é relevante considerar o local de onde a televisão fala, tendo em vista as estratégias de agenciamento dentro da perspectiva que Felix Guattari denomina de Capitalismo maquínico.¹⁹ De acordo com ele, a cultura de massa produz indivíduos normalizados, articulados uns aos outros, segundo sistemas de submissão muito mais dissimulados. Para este autor, o que existe é “simplesmente uma *produção* de subjetividade. [...] Uma subjetividade social que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo”. Felix Guattari considera tal produção como inconsciente: “essa grande fábrica, essa poderosa máquina capitalística produz, inclusive, aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiemos, quando nos apaixonamos e assim por diante.”²⁰ Tendo em vista essa forma de ver a cultura de massas, deter-me-ei de forma breve sobre a constituição da televisão no Brasil.

A televisão no Brasil tem um percurso recente, surgindo na década de 1950. Naquela época, a TV Tupi em São Paulo/SP, fazia parte do conglomerado do jornalista e empresário do setor de comunicação Assis Chateaubriand, e cobria uma pequena, mas importante parcela da população brasileira: as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro/RJ. A TV Rio tinha público restrito similar ao da TV Tupi, e sua veiculação era limitada pelo pequeno número de aparelhos existentes nos lares brasileiros.²¹ O sistema adotado pela televisão brasileira baseou-se no modelo norte-americano. Os Estados Unidos da América (EUA) foram seus primeiros produtores. Daniel Filho, ator, diretor e produtor de TV, lembra que os brasileiros fizeram cursos na Columbia Broadcasting System (CBS) e na National Broadcasting Company (NBC) para aprender técnicas e procedimentos fundamentais, os quais foram utilizados no Brasil para a implantação do sistema de televisão.²²

Na década de 1960, a concorrência e a audiência aumentaram com a entrada das redes de televisão Record e Excelsior na disputa pela atenção do público. A TV Excelsior chegou a dominar a audiência brasileira em razão da exibição de novelas argentinas e mexicanas entre 1963 e 1966.²³ A TV Globo iniciou seus trabalhos em 1965 e sua escalada

19 GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

20 Id., p. 22.

21 SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Feliz 1958**: o ano que não devia terminar. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

22 DANIEL FILHO. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 14.

23 Id., p. 32.

em busca da audiência começou quase que de imediato. De acordo com Daniel Filho, a maneira de fazer televisão no Brasil esteve marcada pelo desejo de criar novidades, buscando obsessivamente ir ao encontro do gosto, do momento, das expectativas do público.²⁴ Ele afirma, ainda, que a televisão brasileira é diferente da televisão norte-americana, uma vez que:

aqui nunca existiram três ou quatro emissoras fortes, como nos EUA, todas trabalhando ao mesmo tempo, cada qual com seu perfil, oferecendo opções diferentes e disputando fatias equivalentes da audiência. Não: entre nós, a característica marcante sempre foi existir uma grande emissora, acima de todas as demais, praticamente monopolizando a audiência. Uma emissora sucedia a outra na hegemonia; nunca foi diferente.²⁵

Na obra *Telenovela, consumo e gênero*, Heloísa Buarque de Almeida discute a novela como elemento central no processo de formação de consumidores no Brasil. Sua preocupação também se remete às construções de gênero para entender a relação das audiências com as narrativas, personagens e situações retratadas.²⁶ No estudo ora apresentado, diferente da leitura de Heloísa B. de Almeida, busca-se observar o deslocar da atenção das audiências para o foco do debate sobre o erotismo exibido na TV e expresso pela revista **Veja**.

A atenção da mídia impressa brasileira tem-se dirigido para além das disputas políticas e dos entraves econômicos. Fenômenos de massa, tais como novelas e, em alguns casos, filmes (em outros termos, produtos artísticos de massa especialmente veiculados pela Televisão) foram se transformando em alvos de jornalistas por meio de inúmeras matérias e entrevistas. Mas este não é, de um modo geral, um estudo sobre a TV e nem sobre a imprensa brasileira dos anos 1980. O que pretendo é cruzar e sobrepor uma a outra para interpretar a forma como o erotismo foi sendo objeto de debate. Esta investigação, portanto, não trata das origens do erotismo brasileiro dos anos 1980, mas das forças que convergiram em imagens cristalizadas, não simplesmente de corpos, mas de *corpos sexualizados*, ou seja, que foram potencializados como tal. Ao parafrasear Simone de Beauvoir, posso considerar que os corpos não nasceram erotizados, mas foram assim se

24 DANIEL FILHO. op. cit. p. 32.

25 Id., p. 33.

26 ALMEIDA, H. B. de. **Telenovela, consumo e gênero**: “muitas mais coisas”. Bauru, SP: Edusc, 2003.

tornando. Em outros termos, tornaram-se “formas desejadas” por meio da linguagem, da semiótica, da estética ou da psicanálise.

No Brasil, a década de 1980 foi uma época na qual as idéias de liberdade, de criação e de expressão tornaram-se amplamente discutidas nas esferas pública e privada.²⁷ O ano de 1985 marca o fim do regime militar no país e, por conseguinte, o término da censura sobre a produção artística e jornalística, que compreendia o controle sobre a produção e difusão de anúncios, filmes, novelas e artigos de jornais e revistas. É nesse momento, marcado pela constituição e ampliação da opinião pública voltada aos temas da participação política e da liberdade de expressão, que emergem também discursos sobre o erotismo.

Ao afirmar que a partir da década de 1980 o país buscou uma era mais livre, mais democrática, saliento a importância de analisar de que maneira os discursos sobre o erotismo atingiram a mídia contemporânea brasileira. A reprodução de imagens eróticas no país, antes enquadradas em literatura de caráter restrito ou em programas televisivos censurados previamente e inseridos em horários específicos de exibição, parece ter encontrado espaço e público cativos. O processo de redemocratização não gerou apenas expectativas com o fim da ditadura; “houve até um período em que uma atitude mais ousada era vista como positiva depois de tantos anos de chumbo.”²⁸ A TV foi o principal veículo difusor de novas sensibilidades relativas ao que se via e ao que se ouvia, e entre as temáticas que percorriam esses sentidos circulava o erotismo.

Na década de 1980, assistiu-se por meio da TV à construção de mitos eróticos televisivos e cinematográficos, bem como a uma produção que deixava o corpo feminino em evidência em biquínis ou roupas mais justas. Por meio de sua aparência, esse corpo “à mostra” tornar-se-ia o elemento fundamental para a construção de outros significados de si, fragmentando-se e sendo fragmentado em partes e linguagens específicas na forma de seios (“peitões”), nádegas (“bundas”), abdômen (“barriguinhas”) e pernas que *precisavam* de uma intervenção direta e incisiva de diversos setores. A imprensa foi a arena de debate escolhida para tratar desse problema e é por meio dela que esta tese está sendo escrita. A

27Ver HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

28 LÉO JAIME. **Entrevista concedida a Luciana Rosar Fornazari Klanovicz**. Florianópolis/SC, 31 jan. 2008.

exposição corporal nos centros urbanos, especialmente litorâneos, foi ligada, pela mídia, ao erotismo “natural” de brasileiras e brasileiros:

Nestas matas verdejantes, formou-se um povo que ainda adora exhibir a nudez, inventar ritmos e danças sensuais e insinuar sexo em quase tudo o que faz. Enfim, o que o brasileiro gosta mesmo é fazer do próprio corpo uma poderosa arma de sedução. A fascinação erótica nacional é respirada em toda parte. No shortinho colante que passeia na calçada, no bumbum que rebola em cima da garrafa, nos corpos masculinos bem torneados nos *outdoors*, nas letras picantes que ressoam nas rádios ou ainda nas cenas de sexo e nas curvas libidinosas das musas da televisão. Poucos lugares no mundo reúnem tantos apelos que convidam ao prazer.²⁹

Esse investimento viu-se apropriado. É o caso da fala da atriz de TV e de cinema Isadora Ribeiro,³⁰ quando afirma que “vivemos num país tropical e andamos seminus. A sensualidade e o erotismo fazem parte do nosso dia-a-dia”,³¹ de acordo com a revista **IstoÉ**, ela “protagonizou um dos marcos do erotismo na tevê, quando emprestou seu deslumbrante corpo às imagens de abertura da novela “Tieta” da Globo, em 1989. Seios, quadril e pernas se dissolviam num redemoinho de areia e sedução e magnetizavam o telespectador.”³² Tanto a fala desta atriz quanto os comentários da imprensa sobre ela indicam a existência de um processo de interiorização do estereótipo do erotismo natural brasileiro; um erotismo encarnado numa corporalidade bem demarcada.

Adriana Piscitelli analisa, no artigo *Sexo Tropical*,³³ as matérias nacionais que tratam sobre o turismo sexual internacional, buscando inter-relações entre conceitos de raça, gênero e nacionalidade. Nessas matérias, a “cor” está ligada de forma íntima às concepções sobre a feminilidade “nativa” expressas pelos “turistas”, evidenciando pares de oposição como a “morena” brasileira e o “branco” estrangeiro:

29 PEREIRA, C.; VITÓRIA, G. Ser erótico. **IstoÉ**, São Paulo, n. 1440, p. 144. 7 maio 1997.

30 Isadora Ribeiro de Souza nasceu em 13 jun. 1965, em Curitiba, Paraná. Modelo, mudou-se para Rio de Janeiro/RJ, onde gravou a abertura do Programa Fantástico, da TV Globo. Posou para a revista **Sexy** (2001) e para a revista **Playboy**. Por conta dessas fotos, ficou sem contato com a família. Seus principais trabalhos até hoje foram “Brasileiros e Brasileiras” (1990, como Tereza de Ogum), “Pedra sobre Pedra” (1992, como Suzana), “Mulheres de Areia” (1993, como Vera Soares de Azevedo), “A Madona de Cedro” (1994, como Neusa), “Torre de Babel” (1998, como Vilma Toledo), e “Donas de Casa Desesperadas” (2007, como Vera Marques). THE INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <<http://www.imdb.com>> Acesso em: 15 maio 2005.

31 PEREIRA, C.; VITÓRIA, G. op. cit., p. 144. 7 maio 1997.

32 Id., *ibid*.

33 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.

Nas matérias, a imagem das “morenas” é associada a um conjunto de atributos nos quais o gênero, entendido como *conceitualizações* que têm como referência o que se percebe como diferenças sexuais, está sempre presente. Elas corporificam o “exotismo tropical”, tornando-se, nas palavras dos “turistas”, de maneira análoga ao clima e às paisagens, a expressão concreta de uma natureza exuberante. Neste sentido, é sugestivo perceber que os termos com os quais são descritos os “paraísos naturais” brasileiros em notas sobre o ecoturismo são, muitas vezes, os mesmos com que são descritas as “morenas.”³⁴

De silêncios e práticas vigiadas ao fim de uma censura verticalizada, a erotização — uma textualização da mídia brasileira —, parece ter sido incorporada como realidade, presa a rótulos sensuais “naturais” de todo brasileiro. As imagens observadas na produção cultural de massa e nos anúncios veiculados nos diversos setores de propaganda mostram que houve uma multiplicação discursiva e imagética sobre o caráter erótico do Brasil.

Margareth Rago analisou esse peso usual da sexualidade na construção da identidade brasileira, característica reforçada por parte da historiografia nacional, mas pouco questionada na atualidade. Nos textos por ela estudados há uma explicação para o comportamento “sexualizante” de brasileiros e brasileiras, teses que o ligam, geralmente, à formação da nação e que, portanto, tornaram-se marcas indelévels de nossa identidade:

O erótico permeia nosso cotidiano, das piadas aos jogos de sedução, das roupas aos comportamentos, nos escritórios ou nos bares. [...] Vivemos uma cultura e sociedade extremamente sexualizadas, em todos os sentidos, inclusive no da violência e a imagem da sexualidade-tropical-do-sul-do-Ecuador não deixa de ser muito estimulada pela indústria do turismo, na exportação das mulatas sensuais, do samba, do carnaval, do tchan e de tudo aquilo que conhecemos muito bem como o imaginário do Brasil Tropical, onde não há limites, só excessos e onde não se conhece o pecado.³⁵

Para Margareth Rago, a historiografia brasileira de 1920 a 1940 exerceu forte impacto sobre as interpretações do passado nacional. A cultura sexual foi centralizada, “transformando-se em memória oficial, transmitida sucessivamente de geração a

34 PISCITELLI, A. op. cit. p. 26.

35 RAGO, Margareth. Sexualidade e Identidade na Historiografia Brasileira. **Estúdios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/eial/XII_1/rago.html> Acesso em: 15 fev. 2005.

geração.”³⁶ Desde Paulo Prado,³⁷ Gilberto Freyre³⁸ e Caio Prado Junior,³⁹ o destino do país pareceu estar marcado pela prática sexual.⁴⁰ Essa imagem reproduz-se e se reafirma na imprensa com atributo de verdade em relação ao caráter de identidade brasileiro.

Para entender a erotização das produções da mídia nacional no período da redemocratização brasileira da década de 1980, pensar a historicidade dos conceitos permite estabelecer interlocuções inseridas nesse percurso. Desta maneira, minha tese apoiar-se-á, de início, nos argumentos de Margareth Rago, mas buscará entender de que maneira lidou-se com o erotismo e como ele se constituiu na pós-Ditadura.

Richard Parker, no livro *Corpos, prazeres e paixões*, teceu um panorama do universo privado das práticas sexuais, cruzando registros históricos e testemunhos pessoais.⁴¹ Para ele, Paulo Prado revelava uma relação natural entre a *sedução da terra* e os *sedutores nativos* que libertaram a sensualidade dos jovens exploradores. Richard Parker argumentou que “a ênfase nas mulheres nativas, nos prazeres e produtos de seus corpos, em sua sensualidade incontida e sua facilidade em seduzir o macho europeu é crucial na configuração dos mitos de origem do Brasil.”⁴²

De acordo com Luisa Passerini, os meios de comunicação de massa contribuíram para a constituição do *sex appeal* como ideal a ser alcançado nos EUA, na França e na Itália.⁴³ Com técnicas codificadas e esforços, o *sex appeal* poderia ser adquirido ou comprado. Alguns dos artifícios utilizados para garantir a aparência desejante eram os seios grandes (e falsos) e as cinturas (forçadamente) finas, que construíam uma história cuja performance tem ligado a sensualidade individual a corpos jovens, belos e bronzeados. A construção de corpos por meio da interlocução da mídia incidiu sobre uma juventude peculiar, que se dirigia cada vez mais ao infantil, ao precoce, à idéia de um eterno “quase adulto”. Esta autora observa, portanto, um processo de “juvenilização” do

36 RAGO, M. op. cit.

37 PRADO, Paulo. **Retratos do Brasil**: ensaios sobre a tristeza brasileira. 8.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1997. A primeira edição é de 1929.

38 FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. 2.ed. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1936.

39 PRADO Jr., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1942.

40 RAGO, M. op. cit. s/p.

41 PARKER, Richard Guy. **Corpos, prazeres e paixões**: a cultura sexual no Brasil contemporâneo. 3. ed. São Paulo: Best Seller, 1999.

42 Id., p. 39.

43 PASSERINI, Luisa. Mulheres, consumo e cultura de massas. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**: o século XX. Porto: Edições Afrontamentos/São Paulo: Ebradil, 1995. p. 365.

conteúdo dos filmes e do público, que teria ocorrido durante o declínio da produção clássica de Hollywood. Ao mesmo tempo em que as salas de exibição ganhavam um público mais juvenil, em contrapartida, grande parte dos adultos das áreas suburbanas incrementavam seu consumo por entretenimento como telespectadores de programas televisivos.⁴⁴

Os discursos apresentados pela revista **Veja** constituem corpos. Portanto, é necessário pensar o corpo dentro da cultura de mídia. Lucia Santaella traça a relação entre corpo e comunicação ao fixar a atenção sobre o efeito de uma crescente complexidade tecnológica. Segundo a autora, o corpo humano passava por transformações nas últimas décadas, transformações que “estavam fadadas a afetar todas as suas dimensões, do físico-fisiológico ao sensorio, afetivo e mental.”⁴⁵ Nesse sentido, pretende-se estudar o corpo como sintoma da cultura, procurando tratá-lo como efeito das disputas discursivas e imagéticas de poder relativas às relações de gênero.

Denise Bernuzzi de Sant'Anna afirma, em *Políticas do Corpo*, que o corpo não cessa de ser (re)fabricado ao longo do tempo. A autora aponta que, em relação aos estudos sobre o corpo, é preciso “tornar questionáveis os gestos e as atitudes que ontem e hoje nos parecem familiares ou não. Pois o corpo é, ele próprio, um processo. Resultado provisório das convergências entre técnica e sociedade, sentimentos e objetos, ele pertence menos à natureza do que à história.”⁴⁶ Por sua vez, em *Corpos de Passagem*, Denise B. de Sant'Anna disserta sobre um corpo sem limites no interior de um totalitarismo fotogênico. Um corpo marcado pela perda da intimidade na demanda por sua exposição. Para ela, essa tendência tem adquirido grande espaço nos anos 1970 e 1980: “Há uma multidão de corpos que parecem estar literalmente sob o sol do deserto, sem abrigo, sem segredo, sem diferença entre o lá e o aqui, esturricados pela exposição midiática, destituída de pausa.”⁴⁷

44 Esse processo acentua-se nos EUA ao longo da década de 1950. PASSERINI, L. A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 50. In: LEVI, Giovanni.; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **História dos Jovens**. São Paulo: Cia das Letras, 1996. v. 2. p. 368.

45 SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004. p. 10-11.

46 SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. (org.) **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 12.

47 SANT'ANNA, D. B. de. **Corpos de Passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 66-67.

Jean-Jacques Courtine lembra que tanto as práticas quanto as representações do corpo na sociedade de consumo de massa são atravessadas por “estratégias multiformes da regulação dos fluxos, das matérias, das energias a incorporar, a canalizar, a eliminar.”⁴⁸ Nesse sentido, cada indivíduo torna-se o gestor de seu próprio corpo, onde todas as técnicas de gerenciamento, florescidas ao longo dos anos 1980, são sustentadas por uma obsessão dos invólucros corporais, ou seja:

o desejo de obter uma tensão máxima da pele; o amor pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem; ansiedade frente a tudo o que na aparência pareça relaxado, franzido, machucado, amarrotado, enrugado, pesado, amolecido ou distendido; uma contestação ativa das marcas do envelhecimento no organismo.⁴⁹

Tendo em vista a atualização de um passado idealizado, marcado pela manutenção de um “erotismo à brasileira” e pelo reforço das fronteiras de gênero expressas pelo corpo, é preciso considerar o estudo sobre a censura na historiografia brasileira. As formas de censura adotadas durante a Ditadura têm sido objeto de estudo recentemente. Beatriz Kushnir, em *Cães de Guarda*, analisa a relação entre jornalistas e censores desde a época do Ato Institucional n. 5 (o AI-5) até a publicação da Constituição de 1988. A autora estuda os meandros das leis relativas à censura e os mecanismos de censura que operaram no Brasil.⁵⁰ Anne-Marie Smith analisa tema semelhante em *Acordo Forçado*, mas concentra a atenção, principalmente, na tese de que houve repressão contra a produção jornalística durante a Ditadura e que um dos métodos prevalentes dessa censura teria sido a “autocensura.”⁵¹

Este trabalho não busca, contudo, investigar as formas de censura adotadas pelos setores governamentais, mas sim como a censura foi inserida e muitas vezes requerida como forma de argumento na revista **Veja**. Ele difere, portanto, na abordagem, uma vez que Beatriz Kushnir bebe na fonte da História Social e meu trabalho insere-se nas idéias de Michel Foucault, sendo um trabalho mais ligado à História Cultural, com outras

48 COURTINE, Jean-Jacques. Os Stakhanovistas do Narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT'ANNA, D. B. de (org.) **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 86.

49 Id., ibid.

50 KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

51 SMITH, Anne-Marie. **Um acordo forçado**: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2000.

problemáticas, embora utilizando fontes e temas recorrentes. Meu objetivo destina-se mais a pontuar as marcas, os efeitos desse tipo de saber/poder veiculado pela televisão, por meio das imagens repetitivas que vão-se reproduzindo maquinarmente, e menos ao uso da teoria da recepção⁵² como mediação social.

Um ponto chama atenção: com a redemocratização brasileira da década de 1980, a erotização adotada pelos autores e diretores de novelas (entre outros segmentos televisivos) seria lida como uma forma de liberdade de expressão e, assim, cabível para os novos tempos pós-ditatoriais. Por outro lado, reforçaria um tipo bem demarcado de mulher no estabelecimento de uma encarnação específica e persistente, baseada na “brejeirice” e na fêmea de curvas acentuadas e “voluptuosas.” Portanto, no período em questão, a **Veja** parecia sugerir um olhar no qual o erotismo tinha sua representação ligada ao corpo feminino e direcionada a um público masculino que passava a desejar *ter* esse corpo, ao mesmo tempo em que existia um público feminino que passava a desejar *ser* esse mesmo corpo. Além disso, é preciso observar as tensões na comunidade artística, em setores como a Igreja Católica e os partidos políticos, que apontaram “abusos” que passaram a ser liberados pela Constituição de 1988.⁵³ Para tanto, o uso da imprensa escrita nacional dá conta do debate.

Como já destacado anteriormente, uma das fontes privilegiadas desta tese é a revista **Veja**. Sobre essa revista, destaca-se a dissertação de Mestrado de Jânio Tomé Matias de Ávila que escreveu sobre **Veja** nos anos 80, fazendo uma comparação entre sua experiência de leitor, por meio da memória, e diante da análise da revista na atualidade, vislumbrando as diferenças entre o que ocorreu e o que ele percebeu do mundo pela revista⁵⁴. Diversos trabalhos têm-se utilizado das revistas como fonte de informação principal para a análise histórica, mas ocupam geralmente revistas segmentadas por idade, por gênero e para diferentes tipos de público e fins. É o caso da tese da historiadora Roselane Neckel, que estudou a sexualidade nas revistas femininas e masculinas entre os

52 A teoria da recepção está “relacionada, sobretudo, com o estudo dos significados da rápida expansão e do volume crescente das produções derivadas dos ‘veículos de comunicação de massa’. [...] De fato, a relação de domínio do emissor sobre o receptor é a idéia que primeiro desponta, sugerindo uma relação básica de poder, em que a associação entre passividade e receptor é evidente”. Cf. SOUZA, Mauro Wilton de (org.) **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 9-14.

53 O ano foi marcado pela Assembléia Constituinte e a imprensa nacional deu publicidade às disputas de interesses partidários, bem como a diversos movimentos sociais.

54 ÁVILA, Jânio Tomé Matias de. **Veja, nos anos oitenta em revista: leitura e memória cultural**. 2005. Dissertação de Mestrado. (Curso de Pós-graduação em Literatura). Florianópolis, 2005.

anos de 1969 e 1979. Roselane Neckel analisa a imprensa na produção e divulgação de modelos de relacionamentos sexuais entre homens e mulheres na década de 1970.⁵⁵

A crítica feminista embalada pelo Movimento Feminista nas décadas de 1960 e 1970 dos EUA foi considerada como uma das vozes interlocutoras importantes no processo de discussão da sexualidade na opinião pública. É bom lembrar que o questionamento sobre os cuidados com a aparência e a vestimenta feminina foram objeto de contestação por conta da problematização dos estereótipos que ligavam as mulheres a traços de feminilidade, o que passou a ser um dos temas importantes para as feministas.⁵⁶ No Brasil, a crítica dos abusos sobre a exposição e exploração da imagem de mulheres foi uma das práticas das diversas organizações e publicações feministas que circularam durante os anos 1980. No entanto, na revista **Veja** essas vozes não tiveram espaço.

Ao ler Simone de Beauvoir, a filósofa Judith Butler argumenta que “se as mulheres são apenas seus corpos, se sua consciência e liberdade são apenas umas tantas permutações e necessidade e inevitabilidade corpóreas, então as mulheres têm, de fato, monopolizado com exclusividade a esfera corporal da vida.”⁵⁷ As mulheres passaram a encarnar a própria corporalidade como escravidão feminina ligada ao corpo.⁵⁸ Tal materialização relaciona-se com a noção de *performatividade de gênero*, que deve ser entendida “não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia.”⁵⁹

As normatizações contidas nas notícias e imagens eróticas brasileiras “trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.”⁶⁰ Não se trata de uma materialização

55 NECKEL, Roselane. **Pública vida íntima: a sexualidade nas revistas femininas e masculinas (1969-1979)**. 2004. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

56 Incluía-se, nesse sentido, os artigos de beleza (cosméticos, depiladores, secadores de cabelo, entre outros). Para as feministas norte-americanas, o direito de ter liberdade de escolha sobre sua aparência (a ideologia da livre escolha) e o utilitarismo marcaram época. Cf. WILSON, Elisabeth. **Enfeitada de sonhos**. Moda e modernidade. Lisboa: Edições 70. p. 314.

57 BUTLER, Judith. Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade**. Rosa dos Tempos, 1987. p. 144.

58 Id., p. 145.

59 BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 154.

60 Id., *ibid*.

discursiva aleatória, mas inserida em relações de poder nem sempre visíveis, nem sempre problematizadas. Este trabalho, no entanto, busca não apenas pontuar o que se considerou erótico na época em questão, mas mostrar dentro de que relações de poder essa construção discursiva estava inserida. Ou seja, objetiva observar os efeitos que os tipos de poder exerceram sobre o erotismo produzido (e debatido) da década de 1980.

A originalidade desta tese é mostrar as múltiplas relações entre a produção cultural — veiculada, principalmente, pela televisão brasileira — e a opinião pública expressa pela revista *Veja* na produção do erotismo. O erotismo dos anos 1980 seria uma reação dos discursos que privilegiavam as formas ditas “femininas” (e brasileiras), no sentido de colocá-las como objeto de desejo em contraste com as propostas feministas dos anos 1960 e 1970? Que tipo de mulheres são representantes desse desejo? O embate dessas forças, e a forma como ele se deu, é a contribuição deste trabalho para entender a recente história brasileira marcada por debates relativos a direitos civis, mas pouco preocupados com os desdobramentos do erótico no privado.

Entender como se deu essa produção discursiva e imagética é a finalidade principal deste estudo. O erotismo tem sido objeto de análise, principalmente, por parte da Psicologia, mas é possível encontrar trabalhos recentes que o utilizam como temática central em outros campos do conhecimento. No entanto, a grande maioria dos textos acadêmicos produzidos no Brasil analisa-o por meio da perspectiva da arte e/ou da literatura. Próximo a minha intenção de pesquisa, cito o livro organizado por Lynn Hunt, *A Invenção da Pornografia*.⁶¹ Nessa obra estão reunidos artigos que analisam a pornografia e sua relação com a literatura e, especialmente, como forma de manifestação política ao longo da Idade Moderna.⁶² Contudo, até o momento não pude encontrar abordagem histórica sobre o erotismo no Brasil relativo à década de 1980 e apoiado nos estudos de gênero, que é a proposta desta tese.

A historicidade do erotismo, mesmo que sucinta, faz-se necessária para que se possa entender seus efeitos nos corpos de homens e mulheres brasileiras. O erótico deve ser compreendido como construção sociocultural, como uma força da natureza não delimitada pelas convenções da vida social, mas que está ligado às estruturas de poder que

61 Cf. HUNT, Lynn (org.) **A invenção da pornografia**. Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999.

62 Id., *ibid.*

permeiam a experiência social. A relação entre poder e erotismo só é entendida situando o erótico em relação a outros sistemas que examinamos. Segundo Richard Parker,

Precisamos entendê-lo [o erótico] não apenas por si mesmo, mas como alternativa para esses outros sistemas. Se tanto gênero como sexualidade são definidos [...] pela diferenciação, distinção e hierarquia, o erótico subverte suas ordens. Destruindo as separações da vida diária nos fugazes momentos de desejo, prazer e paixão, o erótico oferece uma alternativa anárquica à ordem estabelecida do universo sexual: uma alternativa na qual a única regra absoluta é a transgressão das proibições.⁶³

O campo do erótico é marcado pelo desejo, que “em vez de seu objeto ou fim específico, se torna o centro da atenção. O desejo é considerado positivo em si mesmo e o objeto do desejo é menos importante do que as sensações físicas que ele produz.”⁶⁴ Ainda sobre o desejo, Félix Guattari o inseriu no campo do social. Para ele, “aquém do indivíduo e do corpo, existem singularidades complexas que não podem ser rotuladas.”⁶⁵ Trata-se, portanto, de desejo e não de sexualidade. Se, por um lado, o desejo é construído por meio de um simbolismo cultural complexo, a sexualidade como conceito ganhou contornos científicos no final do século XIX, em virtude do campo teórico da Psicanálise, a qual ampliou e deslocou seu foco de atenção.

A Psicanálise teorizada por Sigmund Freud avançou nos estudos relativos à sexualidade humana, na medida em que problematizou a exigência reprodutiva da sexualidade, ao definir essa última primordialmente pelo erotismo. Ao conferir importância ao erotismo, “a sexualidade foi retirada do registro concreto do comportamento e alocada então em outros destinos da subjetividade.”⁶⁶

De acordo com Joel Birman, a atmosfera científica do século XIX relativa à sexologia no Ocidente foi formulada por Richard von Krafft-Ebing. A concepção sobre a sexualidade vigente no século XIX a caracterizava como:

63 PARKER, R. G. op. cit. p. 203.

64 Id., p. 161.

65 GUATTARI, F.; ROLNIK, S. op. cit. p. 280.

66 BIRMAN, Joel. Erotismo, desamparo e feminilidade: uma leitura psicanalítica sobre a sexualidade. In: LOYOLA, Maria Andrea (org.) **A sexualidade nas ciências humanas**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p. 97.

sendo algo do registro biológico do instinto, dependente da maturidade gonadal e da produção de hormônios sexuais. Enquanto instintiva a sexualidade foi concebida como tendo um único objeto. Este seria pré-fixado pela natureza, não admitindo qualquer variação possível no registro biológico. A genitalidade de um outro sexo seria para o sujeito o único objeto erótico possível, na medida em que seria aquilo que poderia despertar o apetite para a conjugação sexual e possibilitar então a finalidade maior da reprodução da espécie.⁶⁷

Logo, para quebrar o paradigma que ligava a sexualidade a um fim previamente escolhido, seria preciso considerar que a *genitalidade* do outro sexo seria apenas um dos objetos sexuais possíveis para o sujeito. Assim, o corpo sexual foi fragmentado numa diversidade quase infinita de territórios eróticos, transformando órgãos genitais em apenas alguns dos recantos possíveis que permitiriam o gozo e o prazer.⁶⁸

A sexualidade ampliou-se num conjunto de articulações eróticas, em diferentes lugares da geografia erótica do corpo, aos quais Sigmund Freud denominou de zonas erógenas. Qualquer fragmento da superfície corpórea poderia ser considerado fonte potencial para a produção erótica, pois poderia se circunscrever como zona erógena.⁶⁹ Ao encarar a sexualidade por meio de uma leitura não-biológica, Sigmund Freud relacionou a(s) sexualidade(s) com a subjetividade, na medida em que:

passou a conceber que o sexual se inscreveria no registro da fantasia, não estando ligado diretamente a uma experiência traumática de sedução, que produziria então uma transgressão na ordem vital. Ao deslocar o erotismo do real do trauma para o plano do fantasma, Freud inaugurou uma outra leitura sobre a sexualidade, que rompeu com o modelo instintivista (sic.) e biológico pela tradição. Com isso, o erotismo visaria ao gozo e ao prazer, antes de mais nada, sendo a função de reprodução biológica uma complexificação na economia do sexual. Pelas fantasias o sujeito teria uma atividade sexual desde sempre, que não se superporia ao imperativo da vida, de maneira tal que estes dois imperativos existiriam como séries relativamente autônomas na subjetividade.⁷⁰

Na análise de Joel Birman sobre o discurso freudiano da sexualidade, “a sedução foi positivamente qualificada, perdendo a sua marca negativa, pois se implantaria pelo calor materno à inscrição originária da sexualidade no corpo infantil.”⁷¹ Não existiria vida

67 BIRMAN, J. op. cit. p. 108.

68 Id., ibid.

69 FREUD, Sigmund. *apud* BIRMAN, J. op. cit. p. 109.

70 Id., p. 103.

71 Id., p. 105.

biológica sem erotismo, pois ele é que faria pulsar a ordem do organismo. A existência seria de ordem da transmissão para o sujeito, implicando até mesmo o registro biológico da vida.⁷² Na Teoria da Psicanálise, o conceito de erotismo humano:

se funda no desamparo do sujeito e na feminilidade. Em decorrência disso tudo devemos reconhecer que somos desamparados por vocação, pois é o nosso desamparo que nos remete permanentemente para o erotismo, num movimento infinitamente marcado pela circularidade.⁷³

O discurso freudiano sobre a sexualidade humana não foi, necessariamente, um método libertador, já que “não se pode esperar tais efeitos de uma simples prática médica nem de um discurso teórico, por mais rigoroso que seja.”⁷⁴ É bom lembrar que o tema não se reduziu a Freud; outros psicanalistas ampliaram a noção de erotismo dentro do percurso da Psicanálise.⁷⁵

Michel Foucault denunciou o conformismo de Sigmund Freud, de sua normatização da Psicanálise e “todos os efeitos de integração assegurados pela ‘ciência’ do sexo ou as práticas, pouco mais do que suspeitas, da sexologia.”⁷⁶ Dessa forma, tornou-se possível encarar este campo de conhecido dentro dos pressupostos da cientifização do sexo, onde a vontade do saber passou a ganhar os contornos da prudência médica no retiro e nos murmúrios do divã. Este mesmo autor permitiu ampliar a questão da sexualidade e de seus poderes ao deslocar a tese de repressão sobre o sexo para a da inserção do sexo em discurso. Na *História da Sexualidade*, seus questionamentos incidiram sobre a constituição da sexualidade como conceito, buscando perceber em que medida o discurso sobre o sexo foi aprisionado, perscrutado em uma perpétua espiral de poder-saber-prazer.⁷⁷ Segundo ele, a vontade de saber sobre o sexo intensificou-se a partir da Idade Contemporânea, enquanto técnicas de poder proliferavam na forma de instituições como a Igreja, a escola, a família ou outros mecanismos de produção de verdade. A constituição de novos saberes, entre eles a Psicanálise do século XIX, operava não no silêncio das práticas sexuais, mas no poder da revelação das mesmas. Por essa razão é que o filósofo argumentava ser necessário

72 BIRMAN, J. op. cit. p. 125.

73 Id., p. 130.

74 Id., ibid.

75 Podemos citar nesse sentido os trabalhos de Lacan que influenciaram novas escolas dentro da psicanálise.

76 FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1993. p. 11.

77 Id., p. 16.

“considerar esses mecanismos positivos, produtores de saber, multiplicadores de discursos de prazer e geradores de poder.”⁷⁸

Os estudos sobre erotismo costumeiramente eram restritos ao universo da estética de si, proporcionada pela literatura. Dois autores contribuíram para que o tema, antes sinônimo de excesso e destruição, passasse a ser interpretado sob a ótica do prazer, do saudável e da produtividade, numa inversão discursiva que fez com que o erotismo viesse a ser entendido como parte da potência de vida. Nesse sentido é que Georges Bataille considera o erotismo como uma experiência que permite ao indivíduo ir além de si mesmo, superando a descontinuidade que condena o ser humano. Para este autor, o erotismo é a “*aprovação da vida até na morte*”⁷⁹ e tem três formas: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado.

O erotismo dos corpos tem, de toda maneira, qualquer coisa de pesado, de sinistro: “Ele dissimula a descontinuidade individual e é sempre um pouco no sentido do egoísmo cínico.”⁸⁰ Contudo, “o erotismo dos corações é mais livre. Se ele, aparentemente se separa da materialidade do erotismo dos corpos, ele dela procede na medida em que é apenas um de seus aspectos estabilizado pela afeição recíproca dos amantes.”⁸¹ Já o erotismo do sagrado “em sua forma familiar no Ocidente [...] se confunde com a busca, exatamente com o amor de Deus. Em outros termos, ele é dado na experiência mística, onde, dessa forma, quer somente que nada incomode o sujeito.”⁸²

Ainda conforme Georges Bataille, o erotismo não é lido objetivamente, mas como um aspecto da vida interior. Ele é o “desequilíbrio no qual o ser coloca a si mesmo em questão, conscientemente.”⁸³ Assim, o conhecimento sobre o erotismo e também sobre a religião exigiria uma “experiência pessoal, igual e contraditória, da interdição e da transgressão.”⁸⁴

Michel Leiris é contemporâneo de Georges Bataille e, assim como esse último autor, escreve sobre as relações intrínsecas entre o erotismo e o embate da vida e da morte.

78 FOUCAULT, M. op. cit. p. 71.

79 BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: ARX, 2004. p. 20.

80 Id., ibid.

81 Id., p. 32.

82 Id., p. 38.

83 Id., p. 48.

84 Id., p. 55.

Para tanto, diferente de seu colega, partindo da análise das *corridas* – as touradas espanholas –, considerando-as exemplo para suas inferências acerca do erotismo. Sua escolha não é aleatória. Para ele, as *corridas* suscitam a

Sensação de que sua função na ordem geral das coisas consiste em nos pôr em contato com o que há em cada qual de mais profundamente íntimo, de mais quotidianamente turvo e mesmo de mais impenetravelmente oculto. Dir-se-ia que tais lugares, acontecimentos, objetos, circunstâncias têm o poder, por um brevíssimo instante, de trazer à superfície insipidamente uniforme em que habitualmente deslizamos mundo afora alguns dos elementos que pertencem com mais direito à nossa vida abissal, antes de deixar que retornem – acompanhando o ramo descendente da curva – à obscuridade lodacenta donde haviam emergido.⁸⁵

Michel Leiris refere-se a espelhos, instrumentos já presentes no título do livro, já que tanto a tauromaquia quanto o erotismo nos revelam a nós mesmos:

Analisada sob o ângulo das relações que mantém notadamente com a atividade erótica, a arte tauromáquica assumirá, bem se presume, o aspecto de um desses fatos reveladores que esclarecem partes obscuras de nós mesmos, na medida em que agem por uma espécie de simpatia ou semelhança, e cuja força emotiva deriva de serem espelhos que guardam, já objetivada e como prefigurada, a imagem mesma de nossa emoção.⁸⁶

Tanto Georges Bataille quanto Michel Leiris escrevem sobre o erotismo. Enquanto o primeiro autor o toma como parte de um processo interior de seres descontínuos marcados pela violência, pela interdição e transgressão, o segundo escreve sobre o homem do mundo e se utiliza da metáfora das touradas para falar sobre o espelho dos desejos mais abissais que irrompem como potência de vida. Nem por isso seu sentido é menos trágico do que em Bataille. Em ambas as percepções, o enlace entre a vida e a morte faz-se presente, e o erotismo, nessa relação, não se dissocia; ele está lá: “tudo se dá, em suma, nas paragens de um limiar tão estreito quanto o fio de uma navalha, fina zona de interferência ou no *man’s land* psicológico que constituiria o domínio por excelência do sagrado: a crista onde se erige o tabu.”⁸⁷ Michel Leiris afirma a necessidade de:

85 LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify: 2001. p. 11 e 12.

86 Id., p. 15.

87 Id., p. 71.

incorporar a morte à vida, torná-la de certa maneira voluptuosa (como o gesto do *torero* conduzindo suavemente o touro nas dobras de sua capa ou de sua *muleta*), tal deve ser a atividade desses construtores de espelhos, quero dizer: de todos aqueles que têm por propósito mais urgente agenciar alguns desses fatos que podemos tomar por *lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo*, que portanto nos alçam ao nível de uma plenitude portadora de sua própria tortura e de sua própria derrisão.⁸⁸

Interessante observar que, a partir dos escritos de Georges Bataille e Michel Leiris, é traçada uma leitura do erotismo envolvida na experiência interior de cada um e na visão abissal de outro. Nas narrativas de ambos, o erotismo invade os seres no seu mais íntimo, nem sempre revelado, nem sempre exposto, e “fala”, principalmente, do ponto de vista de quem vê, de quem deseja, de quem opera os sentidos e os percebe como espectadores, participantes do jogo que se encena por meio do erotismo. Para Maria Filomena Gregori, Georges Bataille propõe, portanto, “o nexos entre violência e êxtase erótico, como violação de conteúdos instituídos socialmente, mantendo o dualismo entre atitude masculina/ativa e atitude feminina/passiva.”⁸⁹

É importante perceber que o entendimento de ambos os autores sobre o erotismo mostra o interesse pela interdição ou transgressão. No entanto, mesmo no transbordamento de alguns limites ditados pela sociedade, e encarados como eróticos, estava carregado de outras representações nem tanto transgressoras, como a presença do dualismo mostrado por Maria F. Gregori. A presença desse tipo de entendimento sobre o erotismo aparece no processo de constituição das personagens femininas, exibidas pela imprensa como figuras eróticas. Pode-se observar que a forma discursiva do erotismo encontrado principalmente nas novelas segue, em grande medida, o percurso apontado por esses autores.

Dentre os dispositivos produtores de saber sobre o sexo e o erotismo, a imprensa teve papel decisivo, tanto na divulgação como na repetição de seus anúncios. O universo da mídia no campo cultural não é estático. Para Michel de Certeau, a cultura situa-se no flexível, na análise que desliza, que se espalha sobre a incerteza.⁹⁰ Para ele, “cultura é o campo de um neocolonialismo; é o colonizado do século XX. [...] Trustes racionalizam e tornam lucrativa a fabricação de significados; enchem com seus produtos o espaço imenso,

88 LEIRIS, M. op. cit. p. 75.

89 GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. **Cadernos Pagu**. Campinas/SP, n. 20. p. 95, jan./jul. 2003.

90 de CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 1995. p. 233.

indefeso, e semiconsciente da cultura.”⁹¹ É possível argumentar, então, que a fabricação de significados incide sobre o desejo que se espalha pelas produções de mídias brasileiras. Michel de Certeau propõe que qualquer linguagem, uma vez falada, implica pontos de referência que tornam possível uma elaboração comum de uma história, de uma iconografia, de uma “articulação de autoridades.”⁹²

A cultura (ocidental) midiaticizada está relacionada a “todas as formas de necessidade, todas as fendas do desejo [que] são ‘preenchidas’, isto é, inventariadas, ocupadas e exploradas pela mídia.”⁹³ Mostra-se relevante, dessa maneira, trabalhar com a mídia “dentro de seu próprio funcionamento, observando os signos que difunde, seu discurso, sua capacidade de constituição de sujeitos.”⁹⁴ A produção de seus signos passa também pela publicidade, que, ao longo do século XX, foi estabelecendo forte relação com a mídia impressa. A publicidade contribuiu para que antigas regras da vida privada entrassem em queda vertiginosa.⁹⁵ Em alguns momentos, ela alimentou o desejo de modernidade, colocando-se em contraponto ao ‘antigo’. Em outros, centralizou a adesão de bens de consumo legitimando o desejo como permissão relacionada ao prazer, ou, ainda, valorizando signos relativos à independência como metáfora.⁹⁶

Na publicidade produzida desde o início do século XX, o corpo feminino tem sido identificado com grande apelo comercial. Sua visibilidade tem-se dado de maneira mais explícita para as mulheres do que para os homens, embora, desde a década de 1960, haja um aumento da presença masculina na publicidade e no cinema.⁹⁷ Mas as imagens produzidas para os corpos masculinos estão colocadas em outras relações, que não reforçam um caráter dúbio, como ocorre com a imagem das mulheres.

91 de CERTEAU, M. op. cit. p. 234.

92 Id., ibid.

93 Id., ibid.

94 MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996. p. 35.

95 PROST, Antoine. Transições e interferências. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. **História da vida privada**: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Cia das Letras, 1992. v. 5. p. 148.

96 FORNAZARI, L. R. op. cit. p. 42.

97 PASSERINI, L. Mulheres, consumo e cultura de massas. In: DUBY, G.; PERROT, M. **História das mulheres no ocidente**: o século XX. Porto: Edições Afrontamentos/São Paulo: Ebradil, 1995. p. 383.

Para Luisa Passerini, o caráter de duplicidade (de auto-afirmação e subordinação) é recorrente na produção da cultura de massas. Nesse sentido, a figura feminina:

surge de fato na cultura de massas contemporânea como sujeito potencial e como objeto, utilizando tanto sugestões provenientes de estímulos libertadores políticos e sociais quanto tradições e permanências de velhos estereótipos sobre as mulheres no seio da cultura ocidental”.⁹⁸

Luisa Passerini auxilia esta pesquisa ao proporcionar um modelo para pensar a cultura de massas não como algo negativo, na medida em que não se trata apenas de “acusar a cultura de massas de conivência com um único sexo”, mas principalmente analisar “o modo como ela reformula a subordinação das mulheres, graças também aos novos comportamentos e modos de pensar.”⁹⁹ Interessante perceber a relação entre a produção da cultura de massas no Brasil ligada ao erotismo, levando-se em consideração que a “fortuna da cultura de massas depende das escolhas de mulheres e homens que estão redefinindo a combinação entre feminino e masculino corporizada por cada indivíduo.”¹⁰⁰

Ao pensar nas produções da mídia e sobre as leituras que se fazem delas, Roger Chartier ampliou a noção de leitura como prática cultural. Para o autor, os atos de leitura “dão aos textos significações plurais e móveis” na medida em que são múltiplas as maneiras de ler (coletivas ou individuais) e do que ele chama de *protocolos de leitura* depositados no objeto que indicam a compreensão de seu texto tanto pelo autor quanto pelo impressor (das formas tipográficas). Os objetivos explícitos ou inconscientes encontram-se em conformidade com os hábitos de seu tempo.¹⁰¹

Conforme Jean Hébrard, o trabalho da leitura é também um “processo de produção de sentido no qual o texto participa mais como um conjunto de obrigações (que o leitor toma mais ou menos em consideração) do que como estrita mensagem.”¹⁰² Nesse sentido é que a revista **Veja** foi lida nas coleções da Biblioteca Central da Universidade Federal de Santa Catarina (BU/UFSC). O enfoque foi ampliado às matérias jornalísticas

98 PASSERINI, L. op. cit. p. 381.

99 Id., p. 385.

100 Id., p. 386.

101 CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____ (org.) **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 78.

102 HÉBRARD, Jean. O autodidatismo exemplar. Como Valentin Jameray-Duval aprendeu a ler. In: CHARTIER, R. (org.) **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 37.

que colocaram o erotismo como debate, mas também no sentido de observar as notícias relativas à produção cinematográfica e de telenovelas. Portanto, trabalho sobre os produtos da imprensa, uma imprensa que, de acordo com Maria Helena Rolim Capelato, possibilita compreender como viveram as pessoas registradas nas folhas encadernadas de jornais e revistas,¹⁰³ cenas da vida cotidiana em seus múltiplos aspectos e sujeitos. O uso do impresso, de acordo com Roger Chartier, remontaria uma forma antiga de ler: “o impresso, freqüentemente manuseado, recortado, colado, transcrito, modelo de expressão mais pessoal, impõe sua definição de verdade, organiza os esquemas de percepção e apreciação do mundo exterior.”¹⁰⁴

Ao contrário da imprensa, que tem um percurso mais antigo, o alcance da televisão foi percebido somente a partir da década de 1960 na França.¹⁰⁵ No Brasil, a partir da década de 1970, o número de televisores teve crescimento expressivo, assim como maior investimento em produções nacionais. Para analisar a relação das produções de telenovela brasileira foram consultados manuais lançados pela Rede Globo de Televisão.¹⁰⁶ A intenção foi relacionar as obras artísticas da televisão brasileira com material jornalístico das revistas e jornais que evidenciaram determinados atributos sobre os corpos de homens e mulheres.

A produção da mídia sobre a sociedade (re)produz uma rede complexa na qual os “jornalistas acreditam tratar os problemas que interessam à opinião pública, e a opinião pública acredita nos jornalistas enquanto não se tornam maçantes ou cansativos. E, para não cansar, é preciso personalizar. Entre a mídia e o público, a comunicação substitui a informação.”¹⁰⁷ É possível perceber que a produção da mídia (jornalística ou artística) tem costumeiramente levado temas como a erotização para a opinião pública debater, à procura de temas que nos identificam, que nos personalizam.

Assim, a produção de obras que ligavam determinadas imagens dos corpos a construções eróticas ganhou uma dimensão nunca vista, e, ainda assim, comentada, recortada, editada pela mídia impressa brasileira. São justamente essas repetições que

103CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e história do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988. p. 21.

104CHARTIER, R. Do livro à leitura. _____ (org.) op. cit. p. 88.

105Id., p. 144.

106Cf. REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.

107PROST, A. op. cit. p. 149.

articulam imagens eróticas aos corpos brasileiros de homens e mulheres que incomodam e fazem este trabalho ter sua razão de ser. No processo de análise das fontes, os pressupostos teóricos que guiaram meus questionamentos e argumentos estão situados na área do gênero não apenas como categoria de análise, mas também como paradigma para perceber de que forma a erotização dos corpos de homens e mulheres foi sendo problematizada e divulgada pela revista **Veja**.

Esta é, de fato, uma pesquisa sob a perspectiva de gênero. Joana Maria Pedro, no artigo *Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica*,¹⁰⁸ enfatiza que o próprio uso da palavra “gênero” tem uma história; história que é tributária de movimentos sociais de mulheres, feministas, gays e lésbicas. Ou seja, o uso do termo tem “uma trajetória que acompanha a luta por direitos civis, direitos humanos, enfim, igualdade e respeito”.¹⁰⁹ O gênero nasce, portanto, no seio de disputas políticas e culturais. Esta autora ainda afirma que o uso desta categoria na narrativa histórica tem permitido que pesquisadoras e pesquisadores focalizem as relações entre homens e mulheres, “analisando como, em diferentes momentos do passado, as tensões, os acontecimentos foram produtores do gênero.”¹¹⁰ Chamo a atenção aos leitores e leitoras que até o aspecto relacional é fluído; em alguns capítulos a fronteira entre homens e mulheres é mais problematizada, no entanto, especificamente no terceiro capítulo, a construção de gênero se dá numa análise comparativa entre mulheres, já que o debate sobre o corpo masculino não foi (pela imprensa) problematizado pelo viés do erotismo.

Joan Scott argumenta que “o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder.”¹¹¹ Dessa forma, é importante analisar como o erotismo se deu na imprensa brasileira para entender as mudanças na organização das relações sociais e em que direção elas vêm seguindo, já que para a autora “a direção da mudança não segue necessariamente um único sentido.”¹¹²

Para Judith Butler, o gênero atua na configuração dos corpos e “não é mais somente produto de antigas relações culturais e psíquicas”, mas “modo contemporâneo de

108 PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**. Franca, v. 24, n. 01, p. 77-98. 2005.

109 Id., *ibid.*

110 Id., *ibid.*

111 SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 14, jul./dez. 1990.

112 Id., *ibid.*

organizar normas passadas e futuras, modo de nos situarmos e através dessas normas, um estilo ativo de viver nosso corpo no mundo.”¹¹³ Uma direção nem sempre isenta de rupturas e contradições, pois são as referências constantes de erotismo e da sensualidade que irão recair sobre os corpos em maior ou menor intensidade no final do século XX.

O interesse discursivo e imagético tem no gênero um campo de análise possível para entender as múltiplas relações entre homens e mulheres¹¹⁴ nas escolhas íntimas, tendo a imprensa, a produção cinematográfica e televisiva como pulverizadoras de corpos sob pressão na espiral do debate da censura que ganhou a imprensa a partir da redemocratização.

Divisão de Capítulos

Para mostrar os discursos que buscavam a manutenção da censura ao longo da década de 1980 em relação ao erotismo, esta tese foi dividida em duas partes. É importante salientar que tal divisão teve um objetivo didático, ou seja, foi uma construção minha para que se evidenciasse a constituição dos discursos sobre erotismo e censura no Brasil. Isso ocorreu por conta da necessidade de ressaltar a circularidade dos discursos em diferentes níveis na mídia brasileira que promoveu e personalizou a cultura dos anos 1980. A primeira intitula-se *DE ONDE SE FALA*, tendo a imprensa, a televisão, a cultura juvenil dos anos 1980 como interlocutores do debate. O principal objetivo dessa parte será mostrar o lugar de onde tanto a imprensa quanto a televisão, a moda ou a publicidade falavam. A segunda parte - *O QUE SE QUER DIZER* - buscará mostrar as imagens recorrentes de corpos erotizados de homens e mulheres, tanto pela imprensa quanto pela televisão, pontuando os efeitos do poder. E, em seguida, será analisado o debate sobre erotismo e censura realizado, principalmente, pelos leitores de **Veja**.

O primeiro capítulo discutirá a imprensa e sua relação com as intervenções estatais sobre a prática jornalística, mostrando a historicidade das formas de censura por meio de um levantamento bibliográfico sobre o tema. Num segundo momento, pontuamos o percurso da revista **Veja**, seu nascer em meio ao acirramento da censura durante do

113 BUTLER, J. Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, S.; CORNELL, D. **Feminismo como crítica da modernidade**. Rosa dos Tempos, 1987. p. 142.

114 SCOTT, J. op. cit. p. 86.

regime militar (1964-1984). Dois momentos são destacados: 1) o primeiro número publicado em 1968 e 2) a década de 1980, acompanhada pela euforia que representava o fim da ditadura.

O segundo capítulo irá tratar da discussão sobre a redemocratização na cultura, tendo como foco a crítica em torno do erotismo, numa década mais liberal. A análise será efetuada sobre notícias, reportagens e anúncios que mostram a preocupação de alguns setores com as várias formas de expressão de homens e mulheres. A maneira com que o discurso é produzido aponta para uma vontade de saber em tentativas de enquadrar homens e mulheres em modelos preconcebidos. Num segundo momento, é a interlocução com a televisão que chama atenção. Se existe uma maior problematização sobre as mudanças de visual, de comportamento e de reivindicações de direitos, é a televisão que ganhará maior destaque para o público em geral, principalmente a partir da década de 1980. Portanto, caberá neste capítulo a discussão sobre a estruturação da TV no Brasil, a estruturação do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope), o lançamento de satélites, a discussão sobre a produção cultural por via televisiva, em virtude do alcance de milhões de pessoas ao mesmo tempo.

O terceiro capítulo discutirá a produção televisiva (novelas, seriados, musicais, mini-séries, especiais), ou seja, as obras que foram notícia na revista **Veja** e que foram apresentadas como produtoras de um “erotismo à brasileira.” A preocupação é pontuar que tipo de erotismo foi sendo articulado e produzido discursivamente por meio da televisão, que, ao construir mocinhas e vilões, constituiu também maneiras de ser bem peculiares que passam pelo erotismo. Serão analisadas algumas das mulheres que foram alçadas à posição de “mitos eróticos”, modelos pensados em alguns casos antes mesmo da década de 1980, mas que foram reapresentados ou atualizados, como no caso de *Gabriela*. Nesse capítulo, a ausência dos corpos masculinos erotizados pelas obras artísticas é um contraponto importante na forma de distinguir, de separar e mostrar de qual gênero são os corpos erotizados. Por fim, no quarto capítulo busco mapear as vozes dissonantes que fizeram parte desse debate. Assim, por meio da revista **Veja**, quando possível, as vozes de movimentos sociais, redes de TV ou classe artística possibilitam, por um lado, a força do seu argumento e, por outro, a sua difusão ou não pela imprensa de circulação nacional. Dessa forma, serão analisadas as reportagens sobre novelas, filmes e programas especiais que tornaram o erotismo e a censura o centro de discussão. O recuo da censura destaca-se

na problematização do erotismo em produções artísticas do período pós-militar brasileiro a partir de 1985. Em disputas emergentes, ora apaixonadas, ora moralizantes, os discursos produzidos foram se articulando no espaço imagético e textual da imprensa, principal articuladora e difusora desse debate. Se o recuo da censura se mostra presente, outro aspecto ocorre por parte do público leitor de **Veja**: a busca por alternativas à censura dos costumes e dos comportamentos, baseados na manutenção de um poder micropolítico de determinados segmentos da sociedade. Veremos, portanto, quais são esses argumentos e quem os emite.

Frente às conquistas dos movimentos sociais e de parte desejante da população, embora a liberdade seja marcada pela utopia, os discursos operados de maneira cirúrgica, por parte da imprensa, mostram-nos uma onda que busca retomar um passado idealizado. Mesmo diante das movimentações pelos amplos direitos civis, o erotismo é tomado como uma forma nefasta em alguns momentos, utilizado como argumento negativo desses ideais de liberdade e liberalidade que se faziam urgentes naquele momento pós-ditadura.

PRIMEIRA PARTE:

DE ONDE SE FALA

CAPÍTULO I

1.1 Imprensa no olho do furacão

Para perceber de que forma a manutenção da censura foi exigida como instrumento de controle sobre as produções culturais posteriores à Ditadura imposta, em 1964, no Brasil, é preciso considerar que a revista **Veja** serviu de palco para essa reação que respondia negativamente aos corpos que pareciam “ferir” padrões da “boa moral e dos bons costumes,” conceitos que estavam além das intervenções estatais. A imprensa seria a portadora dessa vontade de poder e por vezes lhe daria voz.

Neste capítulo, o erotismo não está no foco das atenções, mas sim a forma como a imprensa relacionou-se com a censura em momentos históricos nos quais essa última fez parte da prática jornalística. Ao folhear as páginas da revista **Veja** da década de 1980, encontram-se, por um lado, tensões entre o erotismo que se queria criar e difundir por parte de produtores e produções artístico-culturais, e, por outro, um desejo de manter esse mesmo erotismo sob suspeição. O erotismo era algo que mereceria (como em décadas anteriores, principalmente durante a Ditadura iniciada em 1964) a aplicação rigorosa da censura. A problematização do erotismo em produções artísticas (principalmente televisivas) esteve, em grande medida, ligada aos limites da censura — pelo menos na esfera do debate. Por conseguinte, a conformação do debate contribuiu para a emergência do erotismo como tema na revista **Veja** da década de 1980.

Embora a censura só tenha chegado ao fim com a promulgação da Constituição de 1988, sinais de comprometimento público com ela eram percebidos antes disso, inclusive por parte do governo civil que tomou posse em 1985. Os “*novos ventos, novos rumos*” da política governamental proposta pelo então Presidente da República, José Sarney de Araújo Costa, pareciam estabelecer uma vontade discursiva de acabar com as práticas censoras que foram utilizadas no dia-a-dia durante a ditadura militar. Essa discussão, existente no período de redemocratização, será retomada em detalhe no segundo capítulo, já que neste capítulo, *Imprensa no Olho do Furacão*, discutirei a imprensa e sua relação com intervenções estatais sobre a prática jornalística, por meio de um levantamento bibliográfico do tema. Em seguida, discutirei a própria relação da revista **Veja** com a censura durante o regime militar e a emergência, nos anos 1980, de uma expectativa de mudança inscrita numa redemocratização cautelosa. Importante salientar que essa redemocratização era cautelosa porque a defesa da liberdade com relação a certos temas, como o erotismo, era vista com reservas.

A preocupação em definir o tipo de relação estabelecida em épocas anteriores aos anos 1980 entre intervenções estatais sobre a imprensa, prática jornalística e os procedimentos censores fornece subsídios para perceber que direção a censura tomou, ou, ainda, se tinha adesão de certos grupos e em que medida isso ocorreu. Por tal razão, afirma-se a necessidade de recuar e perceber a censura em seu percurso histórico no Brasil contemporâneo. Num segundo momento, mostrarei, por meio do percurso da revista **Veja**, o exemplo da relação entre imprensa e censura no período focado, e seu nascimento em meio ao acirramento da pressão censora do regime militar. Dois momentos são pontuados com mais atenção em relação à revista: o primeiro deles é o lançamento da Edição nº 1 do periódico, em 1968, e a proposta de inovação e profissionalização do segmento de mídia revista. O segundo envolve a ascensão editorial da **Veja**, percebida ao longo da década de 1980, acompanhada pela euforia que representava o fim da ditadura militar para a construção da idéia de liberdade de expressão e de imprensa no país.

Lembro ao leitor, contudo, que a imagem do jornalista sofreu transformações importantes na década de 1980, e que tais mudanças devem ser consideradas no entendimento desta tese. Stela Senra afirma ter ocorrido um deslocamento do papel do jornalista ao longo dos anos 1980 por conta da “incorporação de padrões racionais de

decisão na esfera da produção e circulação de mercadorias em geral”,¹¹⁵ o que contribuiu para a efetivação da empresa jornalística nos moldes competitivos frente à disputa com a televisão pela produção de notícias. Assim, “a partir dos anos 80, eles se informatizaram e adotaram métodos de gerenciamento, dando início a um processo de racionalização que viria inaugurar, por sua vez, tanto uma nova concepção de jornalismo quanto da função do jornalista”.¹¹⁶

O processo de redefinição da imprensa escrita em termos de manutenção da competitividade com a mídia televisiva gerou uma fragmentação das tarefas (e sua especialização), inserindo o próprio jornalista numa cadeia de “produção em série”, o que serviu, em última instância, para transformar a própria relação do jornalista com seu objeto de trabalho. Desse modo, os profissionais jornalistas “deixaram de abarcar a totalidade da produção da notícia, que praticamente escapou das mãos de um único jornalista”.¹¹⁷ Esse fenômeno, que ocorreu na imprensa escrita de maneira geral, sugere a emergência de um novo perfil dos jornais, que tendia a contribuir para o enfraquecimento da voz do jornalista,¹¹⁸ gerando o anonimato jornalístico e fazendo prevalecer a técnica. Stella Senra afirma que, em contraponto a esse aprofundamento do anonimato, determinados profissionais foram postos em evidência e alçados à condição de “estrelas do jornalismo”, fato que a autora denomina de auto-exposição, com prevalência não da produção da notícia em si, mas da transformação do profissional do jornalismo em imagem.¹¹⁹

É em meio às transformações da imprensa no Brasil dos anos 1980 e da bipolaridade entre a técnica (jornalistas no anonimato) e arte (jornalistas estrelas) que o debate será configurado. No caso da **Veja** prevaleciam os jornalistas anônimos na produção de notícias e reportagens analisadas durante os anos da redemocratização. No entanto, seus nomes apareciam nas entrevistas das “Páginas Amarelas”, setor de grande relevância na revista e que sempre inaugurava as edições. Assim, a metáfora “climática” do furacão é bem-vinda: se a imprensa estava no olho do furacão, a censura constituía uma das forças centrífugas que faziam com que o erotismo “saltasse” de um estado de coisas que eram silenciadas (pela censura) para a arena das ações efetivas que emergiam aos olhos de uma

115 SENRA, Stella. **O último jornalista: imagens de cinema**. São Paulo: Estação Liberdade. 1997. p. 21.

116 Id., *ibid.*

117 Id., p. 22.

118 Id., *ibid.*

119 Id., p. 26.

parcela da sociedade que, perplexa, via poucas coisas novamente em seus lugares (em se tratando de manutenção/alteração do *status quo*).

1.2 Atuação da censura e sua relação com a imprensa no Brasil

No Brasil, a intervenção estatal por meio da aplicação de instrumentos e desenvolvimento de mecanismos de censura sobre a imprensa é marcante, antiga e multifacetada. Diversos trabalhos dão conta da historicidade e da relação entre Imprensa e Estado, entremeada pelas investidas públicas de ação censória. Maria H. R. Capelato, por exemplo, expõe a estreita relação que foi tecida entre a censura e a imprensa a partir do Estado Novo (1937-1945), na qual esta última sofreu extremado controle e manipulação por parte de organismos estatais de propaganda. No Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão federal criado por decreto em 1938, concedia registros para que as empresas jornalísticas pudessem exercer seu ofício e exercia forte controle sobre a imprensa de todas as espécies. O DIP garantia o controle das atividades de jornalistas e dos jornais que circulavam no país. Além disso, durante o regime autoritário de Getúlio Vargas, os meios de comunicação deviam cumprir com o papel de estar a serviço do governo, publicando discursos, inaugurações e atos oficiais. As notícias eram provenientes da Agência Nacional, o que demonstra um período de pouca autonomia.¹²⁰

Assim, dois mecanismos, durante o Estado Novo, estavam intimamente ligados: a *censura* (que impedia a divulgação de determinados temas) e a *propaganda* (que servia de palco para promoção e difusão pública de questões, temas e projetos de interesse estatal). Essa realidade institucional afetava a independência da imprensa frente aos acontecimentos políticos. Maria H. R. Capelato afirma que, em São Paulo, “os jornais liberais, que tiveram importante atuação política, sobretudo a partir dos anos 20, foram praticamente silenciados e tiveram que aceitar em suas redações elementos nomeados pelo governo para vigiá-los.”¹²¹

120 CAPELATO, M. H. R. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998. p. 75.

121 Id., *ibid.*

A cooptação da imprensa era empreendida de duas formas: ou por pressões oficiais do Estado e/ou por concordância de alguns setores da imprensa com a política exercida pelo governo:

é importante lembrar que Getúlio Vargas atendeu a certas reivindicações da classe, como por exemplo a regulamentação profissional que garantia direitos aos trabalhadores da área. Muitos jornalistas não se dobraram às pressões do poder, mas, segundo Nelson Werneck Sodré, foram raríssimos os jornais empresariais que não se deixaram corromper por verbas e favores oferecidos pelo governo.¹²²

Com o fim do Estado Novo (1945), os sopros advindos de um pós-guerra em que a defesa da democracia havia sido vitoriosa não impediu que a intervenção estatal e moralizante se mantivesse em algumas atitudes marcadas por interdições governamentais, tais como a proibição dos cassinos, em 1946,¹²³ a declaração de ilegalidade do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a tentativa de proibição da circulação de algumas revistas consideradas pornográficas, no Rio de Janeiro, em 1954.¹²⁴

A onda moralizante, contudo, não partia apenas do Governo Federal; ela parecia estar pulverizada em diversos campos. Um deles era a moda, e aí as discussões giravam, por exemplo, em torno do uso e dos limites das saias femininas.¹²⁵ Havia também a Igreja Católica, que tentava impor determinado tipo de vestimenta para as cerimônias religiosas.¹²⁶ A onda moralizante espalhada pela sociedade parecia estar marcada, em geral, mais por razões que buscavam a manutenção da “moral e dos bons costumes” do que unicamente por conta de atos ou posicionamentos em relação ao governo.

122 CAPELATO, M. H. R. op. cit. p. 76.

123 Cf. SANTOS, J. F. Dos. op. cit.

124 REVISTAS sexuais proibidas. **A Gazeta**. Florianópolis, 23 jan. 1954. n. 4599. p. 1.

125 SAIAS curtas ou saias compridas. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, p. 82-84, 15 nov. 1947.

126 DOM Jaime proíbe os ombros, braços, colo de fora na Igreja. **O Estado**. Florianópolis, 30 dez. 1952. p. 1; NEM piadas pornográficas nem girls desnudas. **A Gazeta**. Florianópolis, 24 dez. 1951. p. 8; NÃO pode entrar na Igreja – quem não esteja decentemente trajado. **A Gazeta**. Florianópolis, 27 dez. 1952. p. 6. *apud* FORNAZARI, L. R. **Gênero em revista: imagens modernas de homens e mulheres na revista O Cruzeiro do segundo pós-guerra**. 2001. 141p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2001.

A historiadora Flavia Biroli¹²⁷ pontuou outro instante no qual a intervenção estatal fazia-se presente, desta vez durante o governo do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek de Oliveira, o “JK”, que ocorreu entre 1956 e 1960. O presidente submeteu à Câmara dos Deputados, ainda em outubro de 1956, Projeto de Lei (PL) que pretendia aprovar a Lei de Imprensa. A autora cita, entre outros documentos, a mensagem que JK enviou ao Congresso como preâmbulo ao PL. O presidente defendia e enfatizava a necessidade da promulgação da Lei de Imprensa, em virtude dos “novos tempos”. Esta autora afirma que o projeto presidencial buscou restringir a liberdade de imprensa, o que significava um ataque direto à democracia.¹²⁸ A nova lei defendida por JK tinha como pressuposto principal “a defesa da ‘integridade do Estado’, negando a ‘liberdade intolerável’ e o ‘odioso privilégio’ [...] Como sintetizava a mensagem, o princípio da ordem pública estaria sendo colocado acima de qualquer outro.”¹²⁹

A vontade de estipular limites à imprensa não parava só em PLs. Um dia antes da divulgação do projeto, foi elaborada a Portaria nº 899, que tratava de restrições às redes áudio-difusoras, as quais deveriam evitar a transmissão de imagens “obscenas, contrárias à moral, subversivas ou injuriosas, para finalidades destrutivas e programas contrários aos interesses da sociedade.”¹³⁰ O projeto em si não chegou a ser votado, mas gerou uma série de debates sobre o tema nos jornais e nas sessões do Congresso Nacional. Contudo, as tentativas reformistas não pararam no debate e culminaram, entre outras medidas moralizantes do governo seguinte, na proibição do uso do biquíni, em 1961, pelo então Presidente da República, Jânio da Silva Quadros. É importante lembrar que o moralismo não partia só do governo, mas também de grupos que se mobilizavam contra determinadas mudanças.

Maria H. R. Capelato afirma que a imprensa da década de 1960 foi importantíssima na defesa da trilogia católica “Família, Deus e Liberdade.”¹³¹ Sobre a cruzada contra a ameaça comunista, a historiadora cita as manchetes de apoio dos principais jornais do país ao golpe militar de 1964, entendido na época (tanto pelos militares quanto pela classe média urbana) como a “Revolução Gloriosa.”¹³² A autora

127 BIROLI, Flavia. op. cit. p. 213.

128 Id., p. 222.

129 Id., ibid.

130 Id., p. 226.

131 CAPELATO, M. H. R. op. cit. p. 53.

132 Termos como “Revolução Gloriosa”, “Gloriosa Revolução Democrática” ou “Revolução Democrática de

percebe, dessa maneira, o apoio da grande imprensa à tomada do poder pelos militares na virada de março para abril de 1964, sob a alegação de impedir a “entrada do comunismo no Planalto.” Júlio Mesquita Filho,¹³³ um dos principais articuladores na área da imprensa favoráveis ao golpe, afirmava que “nós temos que derrubar Jango e não podemos evidentemente derrubá-lo a não ser através dos militares.”¹³⁴

Beatriz Kushnir aborda o outro lado da questão no tocante ao período em que a ditadura militar reinou no Brasil da segunda metade do século XX. A autora analisa os censores como “um reflexo do caldo social de que faziam parte e que, em última instância, compõem a sociedade brasileira.”¹³⁵ Em certa medida, o censor seria, dessa forma, a expressão de uma parcela considerável que o queria em sua função. Assim, os censores atuavam como “verdadeiros cães de guarda, durante a vigência da censura prévia, ligavam para as redações dos jornais de todo o país para instruir o coibido.”¹³⁶ A autora atenta para o fato de que muitos jornalistas acabaram se tornando censores, ocupando o mesmo lado da questão. Ou seja, toca no que é por vezes desconfortável: “a existência de jornalistas que foram censores federais e que também foram policiais enquanto exerciam a função de jornalistas nas redações.”¹³⁷ E é interessante esse deslocamento na medida em que mostra a atuação dos jornalistas de forma mais fluida: “escrevendo nos jornais ou riscando o que não poderia ser impresso, colaboraram com o sistema autoritário implementado naquele período. Assim como nem todas as redações eram de esquerda, nem todos os jornalistas fizeram do ofício um ato de resistência ao arbítrio.”¹³⁸

Na obra *Um acordo forçado*, Anne-Marie Smith analisa, de maneira interessante, a atuação da imprensa diária no Brasil, entre 1964 e 1984, e sua relação com a censura.¹³⁹ Anne-Marie Smith argumenta que a autonomia da imprensa no país não se configurava como uma prática na curta história do jornalismo. Para esta autora,

1964” eram amplamente utilizados por teóricos do regime militar, entre eles o coronel Hélio Beltrão, na obra **Avaliação dos quatro primeiros anos da Grande Revolução de 1964**: aula magna do primeiro semestre de 1969, da Escola Superior de Guerra (ESG), Rio de Janeiro: Editora da ESG, 1969.

133 Representante do jornal Estado de São Paulo. Cf. CAPELATO, M. H. R. op. cit. p. 54.

134 Id., ibid.

135 KUSHNIR, B. op. cit. p. 19.

136 Id., p. 23.

137 Id., ibid.

138 Id., p. 26.

139 SMITH, Anne-Marie. op. cit.

No Brasil nunca houve uma idade de ouro de completa autonomia da imprensa em relação ao Estado, nem em alguma gloriosa época antiga nem em qualquer avanço recente rumo a franquias de caráter liberal. Em tempo algum a liberdade de imprensa foi totalmente respeitada ou verdadeiramente sólida. Não é de estranhar, portanto, a inexistência de um grande confronto e demanda por uma liberdade de imprensa absoluta no período de autoritarismo recente.¹⁴⁰

Ou seja, no legado das relações estabelecidas historicamente entre a imprensa brasileira e o Estado, foi marcante a intervenção estatal sobre os meios de comunicação. Esse legado estava além das diversas tentativas de estabelecer o controle sobre a produção de notícias e reportagens investigativas. Essa idéia é reforçada por Anne-Marie Smith que constata que “a liberdade de imprensa não podia ser reclamada com base numa herança reconhecida e compartilhada”,¹⁴¹ como ocorreu em outros países. A história da imprensa no Brasil é marcada, portanto, por uma rede de relações de ordem, muitas vezes mais financeira e apoiadora do *status quo* do que liberal.

De acordo com o historiador Carlos Fico, desde 1964 a censura sobre os meios de comunicação e diversões públicas foi gerida como parte de um projeto repressivo global, fundamentado na perspectiva da “utopia autoritária”. Para o autor, “a censura de diversões públicas teve de incorporar à sua tradicional temática de defesa da moral e dos bons costumes os ingredientes políticos impostos pela vitória da linha dura, outras instâncias, como a propaganda política, passaram por uma dinâmica de confronto.”¹⁴² Ou seja, à “defesa da moral e dos bons costumes” o regime militar pós-1964 adiciona (como ocorrera durante o Estado Novo) o elemento de coerção política e a funcionalidade burocratizante da censura em relação à produção jornalística. Lembremos, portanto, que o aumento do autoritarismo e da censura sobre a produção artística deu-se a partir de dezembro de 1968. A publicação do Ato Institucional n. 5 (AI-5) intensificou a censura sobre meios de comunicação.¹⁴³ Com o acirramento da censura, a produção editorial buscou formas para manter-se na ativa.

140 SMITH, Anne-Marie. op. cit. p. 17.

141 Id., p. 30.

142 FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. **Revista Brasileira de História**. v. 24 n. 47, p. 30-33. 2004.

143 FARO, José Salvador. **Revista Realidade, 1966-1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira**. Canoas: Ulbra/AGE, 1999. p. 20.

Segundo Anne-Marie Smith, a imprensa sofreu, durante a ditadura militar, diversas formas de censura, apontando muitas modalidades de controle da imprensa. Como a liberdade de imprensa não era confiscada formalmente, a prática estabelecida mascarava a censura e, na prática, impedia a imprensa de exercer essa liberdade.¹⁴⁴ Rapidamente surgiram sanções econômicas, auditorias, confiscos de exemplares prontos para a distribuição, retirada de anunciantes, fossem eles de empresas públicas ou privadas, rolamento de dívidas com o Tesouro Nacional, fiscalização do Ministério do Trabalho, entre outras tentativas para criar obstáculos ao exercício da liberdade de imprensa.

O cerceamento à imprensa foi poderoso e afetou o bolso tanto dos grandes jornais, bem como dos alternativos, provocando maior estrago naqueles que dependiam da venda direta dos exemplares para manter a circulação (que, pelos motivos citados, poderiam correr o risco de não serem distribuídos). Para Anne-Marie Smith, a pressão não recaía apenas sobre os donos dos jornais, mas também sobre os indivíduos. Nesse caso, ela se dava por meio de processos judiciais, negativa de credenciais e maus tratos físicos ou psicológicos, em virtude de atos intimidatórios como ameaças, importunações e até agressões físicas.

É interessante observar as diversas tentativas do governo para adquirir legitimidade nas práticas de intervenção na produção de notícias e reportagens. O uso das leis, fossem elas seguidas ou negligenciadas, davam sustentação às práticas de censura que tomaram forma muitas vezes camuflada em decretos e normas legalistas e burocráticas. Anne-Marie Smith aponta para a contradição do governo na sua relação com a imprensa:

Havia muitas maneiras de perseguir, intimidar, cercear e prejudicar a imprensa sem que o regime, que buscava tanto a legitimidade quanto o controle autoritarista, tivesse de abrir mão de um compromisso formal com a liberdade de imprensa. Assim como o regime manteve a Constituição mas a contrariava com seus próprios atos institucionais, continuou a realizar eleições mas alterou a legislação eleitoral, restringiu candidaturas e cassou mandatos, da mesma forma proclamava a liberdade de imprensa mas se empenhava em auditorias cuidadosamente planejadas, boicotes de publicidade, negativas de acesso a notícias e, por vezes, duras sevícias a pessoas.¹⁴⁵

144 SMITH, Anne-Marie. op. cit. p. 73.

145 Id., p. 94.

A censura durante a ditadura militar tomava duas formas principais de atuação sobre a imprensa brasileira: a autocensura (mais comum) e a censura prévia. A prática da autocensura consistia em “proibir de noticiar certos fatos que eram indicados pela Polícia Federal às publicações antes de sua investigação e divulgação e até mesmo de seu conhecimento, no caso de muitos eventos noticiosos.”¹⁴⁶ Foi a mais comum e estava disseminada tanto na imprensa como em todos os meios de comunicação de massa, incluindo-se a produção cultural e a produção científica acadêmica. Ela era gestada também em virtude da ligação estreita entre a empresa/imprensa e os órgãos de financiamento, em geral de cunho estatal e privado. No Brasil, o sistema de vendas não fazia parte do grande lucro dos jornais e sim da venda de espaço para a publicidade. O governo foi um dos grandes clientes que compravam espaço destinado à publicidade em jornais e revistas. Tal financiamento tornava possível a circulação e até mesmo a existência financeira dos diários jornalísticos.

Nessa relação, no dia-a-dia burocratizante e infundo, “a censura banalizou-se na rotina.”¹⁴⁷ A rotina era marcada por bilhetinhos enviados e assinados pelos diretores de redação, cujo autor era anônimo. A linguagem oficiosa das determinações do governo caracterizava a censura como uma burocracia diária baseada na aceitação das ordens que determinavam não publicar certas notícias. Entre os temas que deveriam ser silenciados estavam as notícias ligadas a eleições, a pessoas públicas, como Dom Helder Câmara, entre outras tantas interdições anônimas em que se destacava a impossibilidade de publicar a própria existência da censura.

Já a censura prévia era a prática da leitura de tudo que era escrito nos periódicos: editoriais, colunas de etiqueta, culinária e demais reportagens. Tudo o que se escrevia passava pelas mãos de um censor ou censora, que tinham o poder de cortar palavras, sentenças ou até artigos inteiros antes do fotolito seguir para a impressão nas gráficas. Tal prática impossibilitava a publicação de textos ou ainda de uma publicação diária inteira dentro do tempo jornalístico, provocando maior prejuízo para os periódicos que dependiam quase que exclusivamente de recursos oriundos da compra direta. A censura prévia atingiu publicações as quais, quando não tinham a presença do censor em suas redações, tinham a obrigação de enviar as matérias para a apreciação de censores em Brasília/DF, a exemplo

146 SMITH, Anne-Marie. op. cit. p. 95.

147 Id., p. 12.

do que ocorria com **O Pasquim**. Dessa maneira, o que prejudicava era a distância e a demora no retorno do material analisado para seguir ao prelo.

A censura à imprensa não se deu apenas na mídia impressa. O jornalismo televisivo passou a ser alvo constante da atenção dos censores. Desde que entrou no ar, em setembro de 1969, o “Jornal Nacional”, da Rede Globo, não passou despercebido aos olhos da censura, sendo alvo deste mecanismo desde sua estréia. Esse fenômeno permite-nos perceber que, além da forma escrita, todo tipo de informação passou a ser objeto de investigação. O interesse em censurar era atribuído ao crescimento da audiência brasileira. Na obra *Jornal Nacional: a notícia faz história*, há uma descrição interessante dos métodos da censura:

algumas vezes, ela vinha sob a forma de comunicações oficiais e memorandos, outras diretamente por telefone. A imprensa recebia uma espécie de índice de assuntos proibidos e nomes de pessoas que não poderiam ser entrevistadas ou mencionadas. Fatos considerados delicados para o governo provocavam a presença na emissora de oficiais do Serviço Nacional de Informação (SNI) e da Polícia Federal.¹⁴⁸

Para Armando Nogueira, responsável pela criação do jornal televisivo, a relação com a censura era dolorosa, tal como uma doença: “suporta-se porque há sempre esperança e instinto de sobrevivência. Quem critica não imagina o duro corpo-a-corpo que tivemos aqui dentro com a Polícia Federal e o Serviço Nacional de Informações (SNI). Uma luta desigual em que a arbitrariedade e a falta de senso eram a tônica.”¹⁴⁹

No período da abertura lenta e gradual do regime militar, que compreendeu os governos presidenciais dos generais Ernesto Geisel (1974-1979) e de João Baptista Figueiredo (1979-março de 1985), o jornalismo ganhou maior espaço, mas às vezes era limitado pelos *press-releases*, as notas oficiais do governo. A distribuição da mesma nota para todos os veículos de imprensa deixava pouco espaço para a liberdade jornalística na produção e na apuração das matérias. A repórter Marilena Chiarelli lembra como se dava esse processo:

148 REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Jornal Nacional**: a notícia faz história. Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 36.

149 Id., p. 38.

Você chegava na porta de um ministério, ficava esperando. Aí de repente o assessor de imprensa chegava com o release pronto. Todos os jornalistas de televisão, rádio e imprensa escrita recebiam o mesmo texto. Era muito difícil dar um furo, uma informação exclusiva. O repórter não tinha nenhuma margem de negociação. Você tinha que pegar aquele *press-release* e transformar numa matéria que seria exatamente igual à da Folha de São Paulo, de O Globo, do Estado de São Paulo ou de outra emissora de televisão. Quando havia entrevista, era uma coletiva: a mesma para todo mundo. Não tinha como escapar. Era uma relação de pouca liberdade.¹⁵⁰

De qualquer modo, a maneira como a censura foi sendo efetivada durante os 20 anos de regime militar foi variada, assim como foi heterogêneo o próprio regime do ponto de vista interno,¹⁵¹ com grupos radicais conhecidos como “linha dura” e grupos mais brandos, os quais divergiam tanto na interpretação quanto na forma ou na atuação da própria censura.

A aceitação da burocratização da censura internalizada nos campos jornalísticos fez com que a idéia de democracia parecesse não ter espaço, pelo menos no questionamento da sua existência por meio da liberdade de imprensa. Se pensarmos que a grande justificativa do Golpe de 1964 era salvaguardar a democracia dos ventos comunistas e de agentes subversivos e anti-nacionalistas, a noção de democracia ganhou contornos diferentes, variando com o grupo que a utilizava.

Alberto Dines afirma que:

a liberdade de imprensa quando existe, existe somente em função do dono do jornal [...] o **Jornal do Brasil** reagiu contra a censura apenas durante um mês, em 1968, indo depois a autocensura; o **Estado de São Paulo** lutou contra a censura prévia, em 1972 e quando aquela foi suspensa, passou a fazer autocensura.¹⁵²

Mino Carta, do jornal **Folhetim**, afirma que o problema essencial está nas posições conservadoras da imprensa e sua relação com a democracia: “nos países em que ela vigora, a imprensa sofre pressões do poder, mas há jornais independentes, órgãos

150 REDE GLOBO DE TELEVISÃO. op. cit. p. 69.

151 Sobre as divergências internas dos governos militares, ver D’ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (orgs.) **Ernesto Geisel**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1997, especialmente nos capítulos 7 – Desenvolvimentismo e cisões militares; 11 – De Castelo a Costa e Silva; e a Segunda Parte – A Presidência da República.

152 CAPELATO, M. H. R. op. cit. p. 63.

conservadores, imprensa de partido, imprensa de vanguarda, imprensa de ultra-esquerda. Onde há o maior número possível de vozes, há liberdade de imprensa.”¹⁵³

Como se percebe, a história da imprensa no Brasil está marcada pela diferença entre o que se declara como objetivo da imprensa e o que ocorre na prática. Maria H. R. Capelato mostra-nos essa diferença. De acordo com a voz dos proprietários, “a grande imprensa no Brasil é liberal, independente, expressa a verdade e a vontade do povo,”¹⁵⁴ mas, em sua tese, ela [a imprensa] “é conservadora e teme a democracia. Esta característica se deve ao fato de que a própria sociedade brasileira é conservadora.”¹⁵⁵

1.3 Veja: revista semanal de informação

Em 1968, em São Paulo/SP, a editora “Abril” criou a revista **Veja**, sediada naquele mesmo município. O periódico foi elaborado pelo jornalista italiano radicado no Brasil, Victor Civita, com inspiração na revista norte-americana **Time**. **Veja** é a revista brasileira de maior inserção nas camadas médias do país; é o periódico semanal de maior circulação no Brasil. Ela tem como antecessor, no país, o modelo das revistas ilustradas ou de variedades que, de acordo com a historiadora Tânia Regina De Luca, tinham como características a

apresentação cuidadosa, de leitura fácil e agradável, diagramação que reservava amplo espaço para as imagens e conteúdo diversificado, que poderia incluir acontecimentos sociais, crônicas, poesias, fatos curiosos do país [...]. Eram capazes de fornecer um lauto cardápio que procurava agradar a diferentes leitores, justificando o termo variedades.¹⁵⁶

Desde a primeira revista publicada no Brasil, **A Revista da Semana** (Rio de Janeiro, 1900), tal fórmula disseminou-se com poucas modificações. Ainda segundo Tânia R. De Luca, uma renovação significativa no estilo e conteúdo de revistas só ocorreu em dois momentos: o primeiro com a publicação de **O Cruzeiro**, em 1928 (que trouxe novos

153 FOLHETIM, 6 nov. 1980 *apud* CAPELATO, M. H. R. Id., p. 64.

154 CAPELATO, M. H. R. op. cit. p. 71.

155 Id., p. 72.

156 De LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 121.

sentidos à fotografia e às reportagens), e depois o lançamento da **Veja**, em 1968 — que efetivamente alterou o padrão citado acima, situando-se como uma revista semanal de informação.¹⁵⁷

É importante atentar para o fato de que no período em que a **Veja** foi criada, já havia na imprensa escrita um processo de segmentação do veículo nos mais variados temas e critérios, como futebol, carros, mulheres nuas, mulheres modernas e que trabalhavam fora, mulheres mães e casadas, entre outras. A nova revista seguia um modelo importado, especializando-se em pequenas notas, reportagens extensas, e constituindo-se como canal dos principais acontecimentos da semana. Portanto, esse periódico tratava de produzir informação para um público nacional, não regionalizando a leitura, como ocorria e ainda ocorre em vários jornais brasileiros.

Atualmente, a revista **Veja** atinge tiragens superiores a um milhão de exemplares, liderando o mercado das revistas semanais no interior do qual compete com as congêneres **IstoÉ** (que surgiu em 1976) e **Época** (desde 1998).¹⁵⁸ Mas nem sempre foi assim. Antes da competição com os periódicos já citados, a **Veja** disputava com as revistas **Realidade** e **Manchete** – a primeira, surgida na década de 1960, e a segunda, nos anos 1950.

A década de 1980 mostrou-se decisiva para **Veja**, principalmente porque ela pôde aumentar, em pouco tempo, a tiragem e ampliar o sistema de assinaturas. É necessário salientar, portanto, que esta revista nasceu em uma época da história brasileira marcada pelo acirramento dos mecanismos de controle instituídos pelo regime militar. O primeiro exemplar chegou às bancas de todo o país em 11 de setembro de 1968, com a tentativa de inovar no trato da notícia e com a missão de praticar um novo estilo jornalístico. Na Figura 1, é possível observar o grupo inicial de jornalistas reunidos para desenvolver a revista de acordo com os interesses e objetivos de seu editor e do grupo que representavam.

157 De LUCA, T. R. op. cit. p. 121.

158 NASCIMENTO, Patrícia Ceolin. **Jornalismo em revistas no Brasil: um estudo das construções discursivas em Veja e Manchete**. São Paulo: Annablume, 2002. p. 18.



Figura 1 - “Carta ao Leitor” *Veja*, São Paulo: Abril, n. 1, 11 set. 1968.

Desde o primeiro número da *Veja*, naquele 11 de setembro de 1968, a comunicação com o público foi dada por meio do uso de um espaço em que o Editor abria a respectiva edição. Nessa apresentação — que será marca registrada ao longo de história do periódico — pode-se perceber a preocupação em mostrar a revista como inovadora, tanto no meio do grupo editorial Abril como também no cenário brasileiro. Tal preocupação ficou visível na primeira “Carta do Editor”, dirigida aos leitores com o seguinte teor:

Prezado leitor:

Onde quer que você esteja, na vastidão do território nacional, estará lendo estas linhas praticamente ao mesmo tempo que todos os demais leitores do País. Pois VEJA quer ser a grande revista semanal de informação de todos os brasileiros.[...]

Agora nasce VEJA. Para fazê-la, selecionamos 100 entre 1.800 candidatos universitários de todos os Estados e realizamos um inédito Curso Intensivo de Jornalismo. Ao término do Curso, com cinquenta desses moços e outros tantos jovens “veteranos”, formamos a maior equipe redacional já reunida por uma revista brasileira. Enviamos editôres e redatores para o exterior a fim de observar as principais revistas congêneres em ação. Abrimos ou ampliamos escritórios regionais em tôdas as grandes cidades do País e montamos uma complexa rêde de telecomunicações para mantê-los em contato constante com a redação em São Paulo. Para a cobertura internacional, contratamos os serviços de agências noticiosas e revistas de prestígio mundial: “Paris-Match”, da França; “Newsweek”, dos Estados Unidos; “Epoca”, da Itália; e “Der Spiegel”, da Alemanha. Finalmente, no decorrer dos últimos três meses, preparamos treze edições experimentais completas — com capa, texto, fotos e anúncios —, a fim de treinarmos para a grande jornada que hoje se inicia.¹⁵⁹

159 CIVITA, Victor. Carta do Editor. *Veja*. São Paulo: Abril, n. 1, s/p. 11 set. 1968.

Meu entendimento é que a proposta era profissionalizar os jornalistas na redação, ou seja, um investimento menos sobre a imagem fotográfica e mais sobre o conteúdo das reportagens, muitas vezes de cunho investigativo, na busca por uma maior acuidade na informação difundida ao público. O Editor-chefe apresentava, assim, não apenas as novidades editoriais e de recursos humanos, mas ainda salientava o compromisso de levar a informação ao país:

O Brasil não pode mais ser o velho arquipélago separado pela distância, o espaço geográfico, a ignorância, os preconceitos e os regionalismos: precisa de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos. Precisa saber o que está acontecendo nas fronteiras da ciência, da tecnologia e da arte no mundo inteiro. Precisa acompanhar o extraordinário desenvolvimento dos negócios, da educação, do esporte, da religião. Precisa, enfim, estar bem informado. E este é o objetivo de VEJA.¹⁶⁰

Além disso, a carta buscava mostrar que os objetivos da revista estavam ligados a rompimentos com a ordem estabelecida, lançando o olhar para um futuro de escolhas e de novos rumos:

Devemos esta revista — em primeiro lugar — aos milhões de leitores que através dos anos têm prestigiado nossas publicações. Às classes governantes, produtoras, intelectuais que reclamaram da Abril este lançamento. Aos jornalistas, que com dedicação e espírito profissional o tornaram possível. Aos quase mil gráficos que participam, entusiasticamente, de seu complexo esquema de produção semanal. Aos distribuidores, jornaleiros e transportadores que aceitaram o desafio de vencer as enormes distâncias nacionais na corrida até as bancas, toda segunda-feira. E às agências e aos anunciantes que tomaram todo o nosso espaço disponível sem sequer conhecerem o projeto final da revista, numa comovedora prova de confiança. Conscientes da responsabilidade assumida ao editar VEJA, dedicamos a revista a todas essas pessoas. Ao Brasil de hoje e de amanhã.¹⁶¹

Apesar de evidenciar os avanços técnicos e de recursos humanos, nem todas as reportagens e seções da revista eram assinadas. Havia uma influência inicial do material que vinha de agências de notícias alheias à redação da **Veja**, principalmente matérias internacionais. A utilização de agências internacionais de notícias era uma prática bem difundida pela imprensa brasileira, inclusive a televisiva. Na TV Tupi, o famoso programa

160 CIVITA, V. op. cit.

161 Id., ibid.

de notícias “Repórter Esso” era patrocinado pelos Postos Esso e produzido pela agência de publicidade McCann Erickson. Era comum as agências interferirem na elaboração e até na orientação dos programas jornalísticos e, nesse caso, o programa era elaborado pela agência de notícias United Press Internacional (UPI), “que entregava prontos o rolo de filme e o script à emissora, cabendo ao locutor, simplesmente, ler diante da câmera.”¹⁶²

A capa da primeira edição¹⁶³ da revista **Veja** é histórica e emblemática: traz a foice e o martelo, a cor vermelha como pano de fundo, para exemplificar um dos temas contidos na revista: o mundo comunista em plena Guerra Fria.



Figura 2 - capa da primeira edição da **Veja**. São Paulo: Abril, n. 1 de 11 set. 1968.

Sobre a seção “Brasil”, as reportagens publicadas giravam em torno de temas econômicos e políticos, com as seguintes manchetes: *Confronto entre estudantes e polícia; Presidente do Chile vem ao Brasil; Crise em acordo salarial; CL é obrigado a falar outra vez; Matador do bispo Garanhuns é liberado; Mudanças no projeto de reforma universitária; Águas subterrâneas trazem novas esperanças; Arena encontra oposição na terra do Presidente; Luta entre ambulantes e fiscais vira rotina; e Juizados não conseguem fiscalizar os orfanatos.*¹⁶⁴

162 REDE GLOBO DE TELEVISÃO. op. cit. p. 18.

163 ARQUIVO VIRTUAL DA REVISTA VEJA. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br>> Acesso em: 4 abr. 2006.

164 Matérias componentes da VEJA. São Paulo: Abril, n. 1, 11 set. 1968.

Na seção “Mundo”, as reportagens versavam sobre o mundo comunista, sendo que a principal manchete tratava das *Rebeliões na Galáxia Vermelha*. Neste artigo, a revista mostra a posição da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) como o Sol em meio à Galáxia comunista, tendo os países invadidos como satélites. A relação entre URSS e os países comunistas da Europa centro-oriental, bem como outros “países-satélites” era descrita conforme o seguinte:

Desde que a galáxia foi formada, o Kremlin tem-se esforçado, por diversas maneiras, em ser o sol único e incontestado. Aos países que lhe giram em volta, nem sequer foi reconhecido até hoje o papel de planetas: de fato, no Ocidente, eles são chamados de satélites. Entretanto, nem tudo tem corrido de acordo com os planos do Kremlin: os satélites, ora um, ora outro, ensaiam há tempos sua rebelião. E o sol, a cada vez, fica menos luminoso.¹⁶⁵

Depois de fazer uma análise das rebeliões e crises que levariam a uma necessidade de reforma, a revista finalizava o artigo, concluindo que a:

URSS de Brezhnev, Podgorny e Kossiguin, no momento de soltar os tanques, não é diferente da Rússia santa e dos czares que soltava a cavalaria. Ela não renega a sua vocação imperialista. A URSS pretende apenas salvar o que pode do seu império para ser, ainda, o sol da sua galáxia.¹⁶⁶

No artigo *Romênia se prepara para a luta*, o periódico ressalta que “para a Romênia, as imposições de Moscou custaram caro, e nem a morte de Stálin em 1953, nem a nova política menos rígida aplicada pelos seus sucessores conseguiram diminuir esse peso.”¹⁶⁷ Ou seja, mesmo fazendo parte do Pacto de Varsóvia, a Romênia estava, naquele momento, em vias de ser invadida pelas forças soviéticas. **Veja** também mostrava as históricas lutas de resistência da região frente a atitudes imperialistas. Na matéria *Dubcek procura uma saída*, a revista apontava que para os tcheco-eslovacos ainda restava uma esperança encabeçada na resistência heróica de seu líder:

165 ARQUIVO VIRTUAL DA REVISTA VEJA. Rebeliões na Galáxia vermelha. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/numero1/p_086.html> Acesso em: 15 maio 2006.

166 Id., *ibid.*

167 ARQUIVO VIRTUAL DA REVISTA VEJA. Romênia prepara-se para a luta. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/numero1/p_095.html> Acesso em: 15 maio 2006.

Raras vêzes um líder checoslovaco reuniu tantas características dos heróis de seu país como Alexander Dubcek. Mesmo com a Checoslováquia ocupada há três semanas por fôrça do Pacto de Varsóvia, êle continua o político de sete fôlegos, com uma notável capacidade de se manter no poder. Êle tem a obstinação do soldado Schweik — personagem literário nacional, encarnação do resistente passivo e heróico — e a singela honestidade de Jan Huss — queimado em 1415 como herege porque queria reformar a Igreja. E muitos só conseguem ver no alto, magro e tímido Dubcek um moderno Dom Quixote atirando-se de lança em punho contra as muralhas do Kremlin. Qualquer que seja sua imagem, Dubcek prossegue a luta contra Moscou na estreita margem de liberdade que os tanques soviéticos lhe concederam.¹⁶⁸

A URSS deixava de ser o centro das atenções nos artigos seguintes para dar lugar a notícias internas relativas, respectivamente, a países como Argentina, França e Estados Unidos, como exemplificam os seguintes artigos: *General Ongania está sozinho; Estudantes preparam-se para novas batalhas; e Campanhas presidenciais em fase decisiva.*

De qualquer forma, ao enfatizar a necessidade de resistência por parte dos países invadidos ou em vias de invasão, ou, ainda, ao reivindicar a importância de reformas tanto ideológicas quanto pragmáticas da URSS e do bloco socialista, **Veja** analisava a Guerra Fria do ponto de vista ocidental e, por conseguinte, muito semelhante à imagem norte-americana sobre o mundo do socialismo real. Isso fica evidente uma vez que a revista utilizava material jornalístico de determinadas agências internacionais de notícias.

Convém destacar que 1968 foi um ano repleto de rebeliões no mundo inteiro: França, EUA, Polônia, Alemanha, Itália, Holanda, Bélgica, Suíça, Inglaterra, Dinamarca, Espanha, Turquia, Japão, Peru, Brasil, Chile, México, Argentina, Uruguai, Madagascar, Marrocos e Tunísia. É claro que os movimentos tinham sentidos diversos nesses vários lugares, mas sua simultaneidade explicita a profunda insatisfação dos jovens com o mundo que lhes era oferecido.¹⁶⁹ Portanto, a agitação política não era exclusividade do mundo socialista, como levava a crer o primeiro número de **Veja**.

Além desses dois setores bem definidos, a revista tinha um setor “Geral”, onde as reportagens eram relacionadas a assuntos como comportamento, medicina, esporte, curiosidades, ciência, educação e moda. Das reportagens citadas, destacava-se a que

168 ARQUIVO VIRTUAL DA REVISTA VEJA. Dubcek procura uma saída. Disponível em:

<http://veja.abril.com.br/numero1/p_101.html> Acesso em: 15 maio 2006.

169 DUARTE, Regina Horta. **História e natureza**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 20.

noticiava a violência entre policiais e estudantes em meados de 1968. Intitulada *A Culpa da Violência*,¹⁷⁰ a reportagem mostrava não apenas o embate entre a polícia e os estudantes, mas a forma como esses confrontos eram vistos pela revista **Veja**, nas formas diferentes de pensar e de agir:

Estudantes e polícia são como duas moléculas diferentes colocadas uma diante da outra. Elas se atraem, provocam o encontro de energias contrárias e geram o atrito. Se elas fôssem iguais, o resultado seria estabilidade. A explicação é de uma aluna de Química Orgânica da Universidade de Brasília. Com ela, outros universitários se juntam em torno de uma mesa do Campus Bar, num dos prédios da Universidade, para ouvir Paulo Speller, sobrinho do ex-Presidente Castelo Branco, estudante de Psicologia, aclamado poucos momentos antes líder do movimento estudantil de Brasília. Paulo substitui Honestino Guimarães, prêso a pedido da Justiça Militar. Paulo também com prisão preventiva decretada pela Auditoria Militar de Juiz de Fora, olha tranqüilamente para um colega que esfrega o olho irritado pela fumaça e continua dentro do assunto: "Sem pensar, você levou a mão aos olhos, assim que a fumaça o irritou. Isso foi instintivo. Agora, se você passa o tempo todo ouvindo ameaças, boatos e de repente se defronta com o "inimigo", você não pode esperar que êle o irrite antes". Um terceiro estudante, de Sociologia, opina: "A Sociologia vem acompanhando as crises estudantis em todo o mundo e descobriu que a única constante, em tôdas elas, é o não atendimento de pequenas reivindicações dos jovens por parte dos adultos fixados na defesa de conceitos superados".¹⁷¹

A reportagem dava conta do início das manifestações estudantis no Brasil, localizando o ano de 1968 como uma nova fase de mobilizações que quebrava o silêncio de cinco anos:

[...] Neles, foram esquecidos os gritos de "o petróleo é nosso" dos estudantes de outros tempos, em que as passeatas eram chamadas, pelos jornais, de "desfiles". Para as de agora, as autoridades às vezes usam outro nome: "guerrilha urbana". De um tempo de protesto romântico, o movimento estudantil passou para uma época de violência, contida — no clima de tensão que antecede as passeatas — ou desencadeadas nas lutas a pau e pedra contra o gás lacrimogênio, o cassetete e o tiro.¹⁷²

De acordo com as autoridades, como o General Luís França de Oliveira (secretário de Segurança Pública da Guanabara) as manifestações estudantis dos anos 1960 tinham ligação com “elementos estranhos à classe”:

170 ARQUIVO VIRTUAL DA REVISTA VEJA. A culpa da violência. Disponível em:

<http://veja.abril.com.br/numero1/p_22.html> Acesso em: 15 maio 2006.

171 Id., *ibid.*

172 Id., *ibid.*

[...] O próprio movimento mundial de subversão, que agora se observa, é prova eloqüente dessa afirmação. Aqui no Brasil — ou mais particularmente na Guanabara — considero tudo isso como parte de um movimento insurrecional, controlado pelos elementos do extinto Partido Comunista". E nessa convicção, portanto estaria — a seu ver — a melhor justificativa para o rigor das autoridades diante das manifestações. Dentro dessa perspectiva, o Secretário da Segurança Pública da Guanabara entende que a violência da repressão policial poderá ser chamada apenas de severidade para com uma situação inaceitável. E seus métodos são a única maneira de enfrentar à altura uma provocação ilegal e atrevida.¹⁷³

O assessor de relações públicas da mesma secretaria avaliava negativamente a ação da política com relação à passeata dos estudantes:

[...] "A DOPS sabe muito bem que passeata não se dissolve a bala. Mas êste tipo de movimento de rua é um fato relativamente novo que exige uma série de adaptações técnicas, materiais e psicológicas". Entende, por isso, que não se pode deixar de levar em conta as condições emocionais do policial sem equipamento de proteção e instrumentos de controle adequados contra uma hostilidade que, freqüentemente parece ser de toda a população da cidade. "Em circunstâncias como esta", observa Jorge Sampaio, "o policial poderia temer pela própria vida, apesar de ser especializado em lidar, de cabeça fria, com agitações de massa".¹⁷⁴

Já para membros do Exército Brasileiro, como o coronel Aldo Campanha (Sub-chefe do Estado Maior da Força Pública de São Paulo), as passeatas estudantis eram explicadas utilizando um princípio da Física, o que, portanto, seria logicamente aceitável: "A tôda ação corresponde uma reação igual e contrária."¹⁷⁵ A reportagem mostrava, por meio de depoimentos de militares, que os soldados eram treinados para que, mesmo provocados, não reagissem. Ela mostrava uma imagem positiva dos estudantes por parte do poder público, embora estes parecessem não ter voz.

A reportagem, a partir desse ponto, buscava analisar o porquê do comportamento estudantil ser violento. Por outro lado, mostrava uma perigosa naturalização da idéia de reação violenta da polícia quase como defesa e não como ataque. Para tanto, vezes que corroboravam com essa opinião eram trazidas, tais como a do médico neuropsiquiatra Washington Loyelo:

173 Id., *ibid.*

174 Id., *ibid.*

175 Id., *ibid.*

Para o Professor Loyelo, a polícia usa a violência contra os estudantes porque não conta com outros recursos hábeis para contê-los. Essa violência aparece nos momentos de transição, "em que uma estrutura social se mostra incapaz de atender aos anseios de um dos seus grupos". A juventude também se manifesta violentamente. Ela pode responder de forma violenta a uma violência inicial, o que para o Professor Loyelo é normal. Mas pode também ser a primeira a usar violência. Nesse caso, também é normal uma reação violenta da polícia. E os estudantes preferem a violência quando sentem que, "por meios pacíficos, não conseguirão o atendimento de seus desejos e reivindicações", certos ou errados.¹⁷⁶

Se nas matérias internacionais a crítica sobre os excessos soviéticos era sentida no primeiro número da **Veja**, nas matérias nacionais o ponto incidia sobre os excessos juvenis, como que transformando a violência em algo imanente aos jovens, para poder justificá-la na esfera pública e política. Em poucos momentos, questionava-se a forma utilizada pela polícia para coibir as manifestações dos estudantes. A revista, assim, sugeria que a polícia apenas se defendia dos ataques dos estudantes, cumprindo apenas com o seu papel perante a sociedade.

Interessante observar que a mesma revista que traçou um perfil positivo sobre o poder público em relação aos estudantes tornou-se objeto da censura em meados da década de 1970. Anne-Marie Smith afirma que a censura atuou na revista **Veja** entre os anos de 1974 e 1976.¹⁷⁷ Esta, assim como outras publicações,¹⁷⁸ foi alvo da censura prévia — forma de interdição que, segundo a autora, era pouco usada pelo governo federal. Contudo, por agir de forma mais incisiva, a revista sofreu reações mais elaboradas, criativas e enérgicas por parte do mecanismo censório, sendo que a intervenção tornou-se mais visível, imperativa e verticalizada. A mesma autora pondera, contudo, que esse tipo de censura não implicava, necessariamente, qualquer ação oficial pública, uma vez que “não havia notificação por parte de um juiz, tampouco normas públicas sobre os procedimentos e limites da censura. Os jornais eram simplesmente avisados pela Polícia Federal de que tinham de apresentar todas as matérias.”¹⁷⁹

176 Id., *ibid.*

177 SMITH, Anne-Marie. *op. cit.* p. 97.

178 As sete publicações citadas com uma maior frequência e que foram alvo da censura prévia foram: Pasquim, O Estado de São Paulo, O São Paulo, Opinião, Veja, Movimento e Tribuna da Imprensa. Cf. SMITH, Anne-Marie. *Id.*, *ibid.*

179 *Id.*, *ibid.*

Um dos grandes problemas da rotina de cortes no material produzido pela imprensa era o risco de deixar espaços em branco ou ainda ocorrer a distorção de informações, dada a exclusão de trechos e até de parágrafos inteiros de textos ou notícias. Diferente de outros tipos de censura, a censura prévia tornava possível perceber um esforço em alertar e informar tanto o público quanto outros jornalistas na busca por expressar sua frustração ou derrotá-la. No caso da **Veja**, a reação contra a censura prévia foi a instituição da “cerimônia do chá”, assim descrita por Marcos Sá Corrêa:

O que começou como um hábito, uma prática para ajudar a manter-nos acordados em tantas madrugadas de espera pela volta do material censurado, transformou-se na cerimônia do chá. Durante tantas semanas, ficávamos acordados de quinta-feira até sábado. Naquela época podiam ser comprados finos chás importados. Acrescentamos taças de porcelana, toalhas de mesa de linho, chá inglês. Era um jeito de ficar acordados, uma brincadeira, um jogo, um ritual, um encontro no meio da noite, compartilhando.¹⁸⁰

Anne-Marie Smith afirma que, no ritual do chá, os jornalistas, ao canalizar esforços para as cerimônias, “tornaram-se insensíveis a outras finalidades que poderiam ter buscado, se tivessem refletido, guardando-os até de sua própria raiva.”¹⁸¹ Uma coisa era a relação com o documento censurado ou picotado. Outra era a relação dessa imprensa com os leitores e censores. Algumas publicações procuravam informar a situação de censura na qual se encontravam, como, por exemplo, fez **O Estado de São Paulo**, que passou a colocar poesia brasileira ou Camões no lugar das reportagens censuradas.¹⁸² A reação de **Veja** foi a de enganar os censores por meio de metáforas ou torcer o sentido das matérias. Ao avaliar essa prática, Sá Corrêa percebe que tal procedimento produzia um efeito distorcido: ao escrever de maneira a passar a matéria pelo crivo da censura, o material produzido tornava-se incompreensível para o leitor:

Foi um choque. Achava que nosso trabalho tinha sido tão significativo, mas não podia reconstituir a década a partir da revista. Só havia o que eles nos tinham deixado dizer. [...] Na **Veja**, com tanta luta, tanto conhecimento, não havia nada. Apesar de toda a loucura, havia certo método na censura. Mesmo com todo nosso conhecimento, a censura tinha sido eficiente e retirara o que era essencial para o regime.¹⁸³

180 SMITH, Anne-Marie. op. cit. p. 96.

181 Id., p. 116.

182 Id., p. 117-9.

183 SMITH, Anne-Marie. op. cit. p. 120-121.

Nos anos em que a **Veja** foi alvo desse tipo de censura, não conseguiu escapar do que os censores eram treinados para eliminar: a crítica, a informação, a mobilização. Tal fato é uma evidência da multiplicidade de aspectos que cercavam a ação da censura, que a tornava quase que onipresente.

1.4 Revistas nos anos 1980: entre a suspeição e a liberação

A ampliação do mercado editorial foi observada por conta da crescente segmentação de revistas a partir de meados da década de 1960. Com relação às revistas de conteúdo “erótico”, foi na década de 1970 que a quantidade e variedade de periódicos de “comportamento” teve incremento.¹⁸⁴ Segundo Roselane Neckel, revistas de comportamento são aquelas que “traziam em seus artigos, entre outras preocupações, a de orientar seus leitores em torno da sexualidade e do relacionamento conjugal diante das mudanças advindas com a ‘revolução sexual’ ou ‘liberação sexual.’”¹⁸⁵ A autora alerta que o intuito de tais publicações era pedagógico e direcionado à constituição da felicidade matrimonial e, portanto, serviam para a manutenção do casamento.¹⁸⁶

A maneira da censura atuar em revistas era percebida por meio de algumas características, tais como o uso recorrente de dossiês lacrados, a impressão de bolas e tarjas pretas sobre legendas e fotos e maior incidência de imagens sobre o corpo feminino do que sobre o masculino. Roselane Neckel afirma que “os corpos femininos eram cobertos por biquínis, camisolas e lingerie. Quando os seios apareciam, a editora se encarregava dos retoques, desenhando sutiãs ou estrelinhas. E no caso de aparecerem de costas, apareciam sentadas”, entre outros cortes de última hora, chegando às apreensões e supressão total de textos e imagens.¹⁸⁷ Já sobre os corpos dos homens, nada era exposto; na maioria das vezes apareciam completamente vestidos.

184 Entre as diversas publicações destacam-se as revistas **EleEla**, **Homem** e **Playboy**.

185 NECKEL, R. **Pública vida íntima: a sexualidade nas revistas femininas e masculinas (1969-1979)**. 2004. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 16.

186 Id., p. 17.

187 Id., p. 34.

Com o fim da ditadura, temas como a participação política e a liberdade de expressão passariam a circular com força na opinião pública. A reprodução de imagens eróticas brasileiras — antes enquadradas e marginalizadas em literatura específica ou situada em horários proibitivos censurados previamente — parece ter encontrado espaço e público cativos, não apenas na autorização da circulação como na perda do efeito das normatizações que limitavam a exposição e disposição dos corpos nas publicações. Dentro da **Veja**, por exemplo, propagandas da revista **Playboy** passaram a ser constantes. Apesar destas revistas serem parte do mesmo grupo empresarial “Abril”, é interessante acompanhar a forma como esse tipo de anúncio foi dirigido e o modo como a compra dessa revista era sugerida por textos e imagens.¹⁸⁸

Os anos 1980 foram emblemáticos para a constituição da revista **Veja** como uma das maiores em circulação no Brasil. Esse fato é observado pelo acompanhamento da evolução da tiragem de um ano para outro. Em 2 de janeiro de 1985, a revista chegava às ruas e aos assinantes, com uma tiragem de 542.617 exemplares.¹⁸⁹ Em 6 de agosto de 1986, **Veja** alcançou uma tiragem de 800.710 volumes.¹⁹⁰ Esse patamar foi mantido entre 1987 e 1989. O aumento da tiragem e a conseqüente visibilidade da revista tanto como comércio quanto como formadora de opinião pública posiciona-se em meio ao embalo eufórico do fim da ditadura, que impregnava os ares jornalísticos:

Felizmente para nós todos, 1984 marcou de fato, o início de uma nova era na vida do país. O ano em que os comícios pró-diretas não irromperam em violência em que a rejeição da emenda Dante de Oliveira não se transformou no estopim de uma crise e em que a perspectiva quase certa da eleição de um presidente da oposição não resultou em um golpe de Estado. Foi, assim, o ano da maturidade, em que o Brasil conseguiu não apenas abrir caminho para a transferência pacífica do poder exercido durante 20 anos pelos militares, como também iniciar a longa caminhada da retomada do crescimento econômico. [...] Se isso ocorrer, o ano de 1985 entrará para a história do país como tendo sido aquele em que o Brasil iniciou a **consolidação da sociedade livre, justa e próspera que todos almejamos**.¹⁹¹ (grifo meu)

188No terceiro capítulo mostrarei a relação entre esse tipo de anúncio e a erotização dos corpos das atrizes por meio das imagens capturadas pelos fotógrafos na revista **Playboy**, na década de 1980.

189 VEJA. São Paulo: Abril, n. 852, 2 jan. 1985. Tiragem: 542.617 exemplares.

190 VEJA. São Paulo: Abril, n. 935, 6 ago. 1986. Tiragem: 800.710 exemplares.

191 CIVITA, V. Carta do Editor. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 852, p. 17, 2 jan. 1985.

Essa fala grifada, expressa pelo editor, mostra a expectativa da própria revista frente ao processo de redemocratização em curso no país. Contudo, as fontes apontam que a liberdade não era para todos os assuntos, o que sugere a defesa não de uma redemocratização irrestrita, mas cautelosa.

Veja publicou um gráfico, nos primeiros meses de 1985, medindo o índice da esperança e do otimismo com relação às mudanças políticas do país. Em 1978, 29% da população entrevistada era otimista no que dizia respeito às transformações futuras do Brasil, percentagem que foi caindo nos anos seguintes e que só voltou a subir, em 1984, para a casa dos 27%. Beatriz Kushnir situa 1984 como ano marcante, de “carga simbólica e mítica”¹⁹² para o processo de redemocratização no Brasil, em virtude dos comícios da campanha “Diretas Já!”.

Se o ano de 1984 foi “mítico”, 1985 parece ter sido destinado à realização de todos os sonhos guardados durante a ditadura. Sonhos partilhados, à espera de um momento político propício para sua manifestação. No primeiro número da **Veja** editado em 1985, observa-se que a vontade de mudança poderia ser encontrada numa proposta de alterar uma velha prática social: a de marcar todos os principais compromissos para depois do carnaval, num texto inspirado pelo lema de um *sopro renovador*.

192 KUSHNIR, B. op. cit. p. 70.

1985 começa hoje E não depois do Carnaval.

No momento em que um sopro renovador vai se espalhando pelo país, vale a pena lembrar um luxo que não faz mais sentido: deixar tudo para depois do Carnaval. Todos nós temos pela frente alguns anos de muito trabalho.

Vai ser preciso contar com a dedicação de todos. E corpo-mole, nessa altura, é a pior coisa do mundo. Se o Brasil adotar o expediente de janeiro a dezembro, sem esperar a chegada do Carnaval, vai ser um sinal claro de que novos tempos estão chegando.

Faça você mesmo algo de positivo: marque reuniões, lance novos produtos, coloque suas campanhas no ar, dispare seus concursos, comece já suas pesquisas - tudo antes do Carnaval. Mostre que você está vivo. Que a sua empresa está viva.

Se todos fizerem isso, vai ser uma prova a mais de que o Brasil está pronto para as grandes mudanças que vão acontecer. E depois, quando chegar o Carnaval, folia geral. Vai ser direito conquistado.

Editora Abril e Grad, Dammann Propaganda

Figura 3 - 1985 começa hoje. E não depois do carnaval. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 852, 2 jan. 1985.

Na Figura 3 observa-se o anúncio não de um produto, mas de uma vontade, de um devir. Promovido pela Editora Abril e pela Agência de Propaganda Grad Darmann, o título esclarecia ao leitor do que se tratava: *1985 começa hoje. E não depois do Carnaval*. Nesse mesmo ano, no mês de março, a possibilidade de mudança, grandemente desejada e esperada por uma camada significativa do público leitor e dos próprios meios de comunicação e produtores culturais, parecia mais que provável. O lugar comum dos dias melhores, da esperança num futuro de melhores condições sociais e econômicas, que alimentava os sonhos da população brasileira, transmutava-se em vontade que pairava na atmosfera marcada pela posse de um novo presidente, dessa vez civil, Tancredo de Almeida Neves.

Em 13 de março de 1985, antes da posse, a seção “Ponto de Vista”, que fechava a revista **Veja**, trouxe a opinião de Nirlando Beirão. Sob o título de *À espera da mudança*, Beirão conclui o texto adotando um discurso positivo e esperançoso sobre os

desdobramentos políticos do país: “Em respeito a tudo o que o presidente eleito já fez e promete fazer, há de se confiar em que, na condução dos negócios do Estado, ele passe a contemplar a nação, que precisa dele, e, conseqüentemente, a história.”¹⁹³ No exemplo da propaganda da companhia de assistência técnica, exposta na Figura 4, o olhar de um trabalhador para a cidade sugeria a esperança de que o próximo presidente pudesse propiciar muitas mudanças.



Figura 4 - Personair— assistência e serviços técnicos. **Veja.** São Paulo: Abril, n. 863, p. 25. 20 mar. 1985.

Tanto na visão do “Ponto de Vista” quanto no anúncio da Personair pode-se perceber uma personalização da resolução de todos os problemas que pareciam assombrar os brasileiros nos anos de ditadura e que, a partir de 1985, seriam efetivamente solucionados. Tal visão produziu discursivamente o poder de mudança nas mãos de apenas

193 BEIRÃO, Nirlando. À espera da mudança. **Veja.** São Paulo: Abril, p. 146, 13 mar. 1985. Coluna Ponto de Vista.

um homem, que, no caso, seria o então presidente da república, Tancredo Neves, eleito indiretamente. Entretanto, a frustração veio a seguir, por conta da impossibilidade da posse, e, dessa forma, a esperança por dias melhores sofreria uma queda. Apesar disso, a imprensa, por meio dos anunciantes, passou a divulgar a “Nova República” ou a esperança de mudança efetiva nos rumos do país, numa tentativa talvez de desvincular a esperança/mudança da figura de Tancredo Neves. Ao longo do mês de março foram várias as citações sobre esse espírito de campanha por dias melhores. Na Figura 4 e 5 observam-se dois exemplos que demonstravam, por meio de frases de efeito, o mesmo objetivo: a esperança num futuro melhor, que dependia das iniciativas individuais de cada cidadão ou cidadã brasileiros. Lembro ao leitor e leitora que aqui estão apenas alguns exemplos de anúncios que seguiam esse objetivo. Se olharmos os anúncios de forma isolada não poder-se-ia chegar a essa conclusão. No entanto, o fato dos anúncios se sucederem de forma contínua mostra justamente que estavam de certa forma envolvidos nas mudanças políticas do país.

O primeiro anúncio do exemplar exposto na Figura 5 referia-se à construção do Norte Shopping na capital paulista. A promoção passaria despercebida se não atentássemos para a linha final do anúncio, que, em tom de promessa, afirma: *Daqui pra frente, tudo vai ser diferente:*



Figura 5 - Norte Shopping. *Veja*. São Paulo: Abril, n. 864, p. 88-89, 27 mar. 1985.

Em abril daquele ano, ainda prevalecia a visão de otimismo frente aos obstáculos advindos de uma recente saída da ditadura e adaptação aos “novos tempos”.



Figura 6 - Almanaque Abril 85. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 865, p. 97, 3 abr. 1985.

No anúncio do **Almanaque Abril 85** (Figura 6), percebe-se a construção da necessidade de estar pronto para a luta. Na foto que toma boa parte da página, uma moça, em posição de combate e olhar sedutor, parada num ringue, mostra-se pronta para um enfrentamento. Interessante usar esse discurso e essa imagem e não outra para mostrar a idéia de que era preciso estar pronto para a luta pelo futuro, já que o produto tratava-se apenas de uma enciclopédia anual.

Assim, nos primeiros meses de 1985, percebe-se, em várias campanhas publicitárias veiculadas na revista, uma faixa no canto superior direito com os dizeres “Muda Brasil”, grafados em verde e amarelo, como a que estava presente na campanha publicitária da Ellus, como se observa na Figura 7:



Figura 7 - Ellus. *Veja*. São Paulo, n. 863, p. 2-3, 20 mar. 1985.

É importante destacar que esse processo tinha relação com a propaganda oficial, que se definiu como “Nova República” e, assim, “entre outras promessas, apregoava-se o fim da censura. Essa seria não mais política, nem moral, mas apenas classificatória. Nos jornais da época, eram inúmeras as matérias que destacavam as expectativas por essas mudanças.”¹⁹⁴ Tal investimento governamental não parou com a morte de Tancredo Neves e foi alimentado pelo seu sucessor, José Sarney, que promovia publicamente os “novos ventos, novos rumos.”¹⁹⁵ No entanto, o discurso de MUDA BRASIL que aparecia em grande parte dos anúncios de *Veja* desapareceu no final do ano de 1985 e não mais retornou.

Segundo Beatriz Kushnir, Fernando Lyra, nomeado Ministro da Justiça do futuro governo Tancredo Neves, manifestou, em diversas ocasiões públicas, a ratificação do término do exercício censor no país. Contudo, no âmbito da legislação federal, não houve alteração efetiva, já que “não se revogaram decretos e leis; apenas se manifestaram intenções e lhes deram caráter definitivo de término da censura. A legislação censória, naquele momento, ainda se baseava em um tripé de números.”¹⁹⁶ Ainda para esta autora, foi

194 KUSHNIR, B. op. cit. p. 76.

195 Id., p. 75.

196 Id., p. 80-1. A autora se refere aos seguintes números: 1) decreto n. 20.493, do ano de 1946; 2) decreto-

a mistura dessas leis que passou a orientar o que devia ser ou não censurado, “delimitando a tênue fronteira entre obscenidade, pornografia e proteção às famílias — baluarte a ser resguardado e em nome do qual se travavam verdadeiras guerras santas”. A autora ainda enfatiza que tal construção legislativa era uma forma de “legitimar desmandos e também uma maneira protetora e sufocante de preservar e impor moralidades e costumes.”¹⁹⁷

A Figura 7 mostrava jovens de atitude moderna: cabelos pintados e roupas coloridas a exibir, acima de tudo, corpos jovens e sem amarras ou censuras. Os novos ventos e os novos rumos pareciam ter a chance de serem pensados e utilizados como forma de expressão da juventude que, na década de 1980, constituiu-se de maneira específica. Assim, podemos pensar a idéia de liberdade como utopia, pois as poses, ao sugerirem outros movimentos, não indicavam ou levavam a crer, necessariamente, que os jovens expostos seriam o que quisessem. A imagem apresentou novas amarras no sentido de cobrar outro tipo de pessoa a ser interiorizado pelos jovens da década de 1980. É bom lembrar, portanto, que outras imagens foram sobrepostas, exigindo outros corpos, outros comportamentos alimentados pela indústria de consumo, da cosmetologia, da publicidade e também da indústria da beleza, como sugere Denise Sant'Anna. Esta “liberação” do corpo está ligada à constituição de novas exigências, assim como à emergência de preocupações que anteriormente não existiam.¹⁹⁸

Essas mudanças e outros aspectos serão mais bem analisados no capítulo II. De maneira geral, não se pode analisar historicamente o período da redemocratização dos anos 1980 apenas pelo viés político, caracterizado por interdições e aberturas governamentais. É preciso ampliar o investimento sobre os conceitos de *mudança* e *novos rumos* em direção também às práticas de convívio e de relações entre homens e mulheres.

* * *

Neste capítulo foi possível perceber a imprensa e sua relação com a censura em diversos períodos da história do Brasil; uma história marcada por estratégias, legislações, punições e censura. **Veja** nasceu em meio à ditadura militar que tomou o poder em 1964,

lei n. 1.077, do ano de 1970 – ambos de caráter proibitivo e 3) Lei Gama e Silva n. 5.536, do ano de 1968, jamais aplicada e de conteúdo liberal e progressista.

197 Id., p. 81.

198 SANT'ANNA, D. B. de. Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: _____. (org.) **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 135.

na tentativa de trazer um formato diferenciado das revistas informativas que existiam até então. Como ocorreu com os demais segmentos jornalísticos, a revista sofreu a intervenção do poder público, numa verticalização incorporada em algumas redações sob a forma de censura prévia.

Nos anos 1980, emergiu a expectativa de mudança observada mais pelos anúncios das empresas que ocupavam as páginas de **Veja** do que por meio de suas reportagens. É bom lembrar do surgimento de um novo tipo de jornalista – aquele que fazia parte de uma grande cadeia de produção da notícia – que escrevia no anonimato. Nesse mesmo período, na imprensa escrita brasileira, o lugar de onde se falava era o da empresa capitalística, cuja relação com os funcionários era operacionalizada e segmentada. Era um tipo de imprensa diferente que emergia em meio a uma competição com a imprensa televisiva, mais ligada à imagem e à produção de textos curtos. Na tensão dessas relações, as notícias e as reportagens eram produzidas e lidas por um leitor personalizado, conhecido, entre outros aspectos, pela divulgação das “Cartas dos Leitores”.

Assim, mapeou-se, neste capítulo, o lugar que **Veja** ocupou e, principalmente, as relações que a revista estabeleceu com a censura. Reconhecer esse espaço foi importante, porque mais tarde ele seria o palco de intervenções de parcela do público leitor na sua demanda pela permanência da censura no cotidiano.

CAPÍTULO II

2.1 O espelho refletor: televisão e consumo de “novos” costumes

Este capítulo tratará dos discursos sobre as maneiras de ser, as maneiras de sentir, as maneiras de vestir-se em meio à expectativa de mudanças mais liberais que ocorreram por conta da redemocratização política que o Brasil vivenciou em meados da década de 1980. Discursos que foram observados tanto nas reportagens quanto nos anúncios publicados pela revista **Veja**. Interessante perceber, nesse sentido, que as imagens publicadas tinham um caráter duplo: ao mesmo tempo em que traziam a liberdade como metáfora, carregavam marcas de um passado idealizado ao buscar, entre outros aspectos, o reforço das fronteiras de gênero expressas por um corpo marcadamente feminino (e muitas vezes sensual).

É preciso salientar que a censura, enfraquecida durante a redemocratização e finalmente morta com a Constituição de 1988, permanecia em várias esferas e estava sendo, inclusive, retomada de outras formas. Assim, mesmo que o termo censura não apareça de forma explícita neste capítulo, a vontade de saber sobre as práticas de homens e mulheres parecia estar sendo alvo do interesse da revista, o que pode ser visto por meio das “leituras” sobre a juventude e sobre a “mulher brasileira”. Num sentido mais amplo, pode-se dizer que havia um interesse nas práticas e nas relações entre homens e mulheres por parte da revista. Nas matérias jornalísticas é possível perceber em que direção os olhares estão debruçados: corpos *mais livres* em suas formas e pensamentos, e também

mais livres em sua exposição, tanto nas ruas quanto em produções culturais. É importante perceber de que forma tais corpos estavam sendo colocados em evidência e os comportamentos que os tornaram alvo de interesse por parte da revista **Veja**.

Assim, este capítulo irá mostrar um debate mais amplo sobre a redemocratização na cultura, tendo como foco a discussão em torno da erotização dos costumes, numa década tida como mais liberal: fronteira tênue entre os sexos — androginia da moda, geração coca-cola, liberdade de atos privados, corpos mais livres; em foco os excessos da juventude e sua contenção. Corpos jovens sob pressão da imprensa. Por meio das reportagens publicadas pela revista **Veja**, serão observados os dispositivos discursivos que atualizavam determinada corporalidade, no caso da moda. Já nas matérias em que o foco foi a constituição de perfis para a década, a psicologização dos costumes apresentada por **Veja** encaminha o olhar do leitor para um universo conhecido: os passos das gerações anteriores às “liberalidades dos anos 60 e 70”. O espelho refletido pelo semanário constata positivamente a existência de uma juventude reacionária, individualista e consumista.

Num segundo momento discutir-se-á a interlocução da cultura de mídia com a televisão. Se existe uma maior problematização sobre as mudanças de visual, de comportamento e de reivindicações de direitos, é a televisão que ganhará maior destaque para o público em geral, principalmente a partir da década de 1980.

As fontes apontam que o uso da tecnologia busca a ampliação, por parte das emissoras, de um público cada vez maior. A instalação de máquinas do Ibope em diversas emissoras é relevante na busca pela ascensão e permanência da audiência. Por meio da revista ora analisada pode-se perceber algumas estratégias de luta pela conquista da audiência, quando emissoras passaram a fazer uso do erotismo como forma de atrair a liderança de pontos do Ibope. Essa disputa, que parece ser tão antiga quanto a história da televisão, teve maior embate durante a década de 1980. Além das máquinas do Ibope, a relação do espectador com a televisão teve sua dimensão ampliada em virtude do lançamento de satélites nos anos de 1985 e 1986 (o sistema Brasilsat), e, por meio de **Veja**, pode-se acompanhar em que direção os discursos foram utilizados, especialmente no que diz respeito à crença positiva na mudança do país por meio da tecnologia.

Era por meio da televisão que as polêmicas sobre a erotização e o erotismo relacionavam-se. Para o grande público, o que aparecia na tevê tinha um impacto maior do

que o que era mostrado através de outras mídias. Conhecer esse espelho refletor possibilita entender em que lugar ele se inseria, e para que tipo de público ele falava. O que veremos a seguir é, por um lado, um embate no campo da moda entre novas possibilidades de ser por meio da vestimenta, e, por outro, um discurso de reforço de gênero que buscava o retorno de traços específicos que tornariam a mulher “mais mulher”.

2.2 “Novos tempos” de homens e mulheres, ou psicologização dos costumes

Esta primeira parte do Capítulo II deter-se-á a perceber quais foram as mudanças observadas pela revista **Veja** nas formas de expressão da cultura brasileira na década de 1980. Essas formas de expressão englobavam as maneiras de vestir, de falar e de pensar, que foram pinçadas sob o foco da revista, cuja disposição em falar e conhecer tais mudanças eram temas recorrentes das pautas jornalísticas naquele período.

O *boom* das teorias psicanalíticas teve início no Brasil no final dos anos 1960. Dulcina Tereza Bonati Borges afirma que esse crescimento não se deu apenas por conta de uma demanda social por terapias, “mas também através da divulgação ampla dos conceitos psicanalíticos, sobretudo pela mídia.”¹⁹⁹ Para a autora, a invasão desse discurso na mídia projetava-se “como verdade e, especificamente nas revistas femininas, era utilizado em grande escala, a despeito das dificuldades das mulheres de inserção num novo espaço social e político.”²⁰⁰ Dulcina T. B. Borges descreve as maneiras pelas quais a sociedade fala “à intimidade dos indivíduos e ao cotidiano privado através da mídia, propondo-lhes exemplos de como agir sobre si mesmos, de modificar-se, de ‘formar’ a si próprios de uma certa maneira por meio da teoria psicológica.”²⁰¹

Em adendo a essa influência na mídia, Lucia Santaella afirma que, ao mesmo tempo em que os discursos filosóficos e sociais apontam “as contradições e inadequações das definições acabadas do eu”, por outro lado “as práticas regulatórias das instituições sociais continuam a governar os indivíduos de uma maneira que está mais do que nunca,

199 BORGES, Dulcina Tereza Bonati. **A cultura “psi” das revistas femininas (1970-90)**. 1998. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998. p. 1.

200 Id., p. 3.

201 Id., p. 103.

ligada às antigas características que o definem como um ‘eu’²⁰². Para a autora, as mídias contribuem na intensificação desse processo ao fazer “pesar a balança para o lado das ilusões.”²⁰³ Tal percepção pode ser observada na produção de imagens que “dão robustez ao imaginário que alimenta as miragens do ego”. Isso está ligado, como atenta Lucia Santaella, à “popularidade das problemáticas psi nas mídias, para as demandas por toda a espécie de terapia e pela enorme quantidade de todo tipo de conselheiros.”²⁰⁴ Nesse sentido, em grande parte, são as imagens do corpo que dão suporte às ilusões do eu, de um corpo “reificado, fetichizado, modelizado como ideal a ser atingido em consonância com o cumprimento da promessa de uma felicidade sem máculas.”²⁰⁵

Se nas revistas femininas a fala do conselheiro era direta e incisiva, na revista **Veja** ela aparecia com outros formatos. Os estudos baseados no comportamento de determinada faixa etária e de determinado gênero foram utilizados no sentido de “retratar” uma geração ou, ainda, de lançar perfis urbanos de mulheres que “traduziam”, em grande parte, as diferentes leitoras. Assim, ao constituir perfis, a mídia possibilitava a identificação de um público leitor que talvez não se enquadrasse em nenhuma das alternativas apontadas, mas que poderia, no processo de subjetivação, desejar *vir a ser* uma daquelas mulheres ou um daqueles jovens.

Em 7 de agosto de 1985, **Veja** comentava, na seção “Comportamento”, os tipos de mulher revelados pela revista **Nova**, publicada na época. Em estudo encomendado pelo segmento feminino, foram constituídos pelo pesquisador em comportamento, Homero Icaza Sanchez, nove tipos que caracterizariam a mulher emergente dos centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. O pesquisador levantou modelos femininos pertencentes às seguintes classes sociais assim nomeadas: A, B1, B2, B3 e C. **Veja** argumentava que, mesmo tendo perfis tão diferentes, essas mulheres tinham “algo em comum”: “todas querem subir um degrau qualquer na vida. Algumas desejam atingir uma classe social e econômica superior àquela em que estão. Outras, por já terem subido na vida, querem ser valorizadas por uma maior cultura e opiniões mais brilhantes.”²⁰⁶ Além disso, o desejo de todas convergia para a vontade de saber acerca dos procedimentos de beleza capazes de

202 SANTAELLA, L. **Corpo e Comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004. p. 125.

203 Id., *ibid.*

204 Id., *ibid.*

205 Id., p. 125 e 126.

206 RETRATOS urbanos. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 883, p. 76, 7 ago. 1985.

torná-las “atraentes e livres na vida social e no amor.”²⁰⁷ Eram mulheres urbanas com características bem definidas, compondo uma vanguarda nos terrenos amoroso e profissional.

Em 1985, a proposta de **Nova** era pontuar (e assim colocar em evidência) mulheres que, de acordo com a editora Fátima Ali, “dentro de suas limitações, buscam sempre um novo caminho”.²⁰⁸ Tal iniciativa foi efetivada por conta da necessidade de conhecer o público leitor para buscar uma maior identificação dele com as matérias e reportagens a serem publicadas. A intenção seria direcionar a revista feminina em função de suas leitoras típicas. Essa proposta mostrou-se eficiente em termos mercadológicos e a revista saltou de uma venda média de 120 mil exemplares por mês, em 1983, para mais de 180 mil, em 1985.²⁰⁹

Se, na reportagem anterior, é a mulher emergente dos centros urbanos que ganhava destaque, na matéria *Sem Freud nem Lênin*, de 21 de agosto de 1985, o foco concentrava-se no adolescente brasileiro.²¹⁰ O longo texto buscava exemplificar algumas características do jovem brasileiro de meados dos anos 1980. A matéria que seguia ao título resumia o que estaria por vir. De acordo com a revista **Veja**, “o adolescente brasileiro dos anos 80 é mais seguro, bem informado, conservador e responsável do que pensam os seus aflitos pais”.²¹¹ A matéria procurava, portanto, perfis que pudessem refletir uma possível maioria, encontrada na juventude recém-saída da ditadura, baseando-se em pesquisas de opinião conduzidas por agências de publicidade, por médicos e por cientistas sociais no Rio de Janeiro e em São Paulo. A fala que dava início ao mapeamento era de Letícia Sutton, 17 anos, e que morava sozinha havia dois anos, num apartamento de um bairro residencial, que, segundo a revista, era considerado de classe média em termos da cidade de São Paulo. Letícia Sutton destacava sua posição favorável em manter a virgindade e essa referência servia como argumento para a **Veja** levantar a opinião de que havia um crescente “conservadorismo” por parte da juventude da época, corroborado não só pelo depoimento de Letícia, mas de outros jovens²¹².

207 Id., *ibid.*

208 Id., p. 78.

209 Id., *ibid.*

210 SEM Freud nem Lênin. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 885, p. 70-76, 21 ago. 1985.

211 Id., *ibid.*

212 Este aspecto é lembrado por **Veja** em outra reportagem publicada no ano de 1987, em *Crise a distância* a referência sobre o “conservadorismo” na cidade de Uberlândia. Na matéria em questão que apresentava a cidade como exemplo de progresso, porém nas questões privadas não era progressista. Isso fica visível

Rose Saldiva, diretora da agência de publicidade “Saldiva e Associados Propaganda”, corroborava tal opinião: “essa atual geração de adolescentes e jovens é a mais conservadora das duas últimas décadas.”²¹³ Nas pesquisas encaminhadas pela agência eram sabatinados jovens das classes A, B e C, que respondiam perguntas sobre temáticas como a “moral sexual do vestuário, convicções políticas e o posicionamento com relação à família e ao uso de drogas.”²¹⁴ O que salta aos olhos era o objetivo da pesquisa: constituir um perfil da juventude brasileira dos anos 1980, por meio das conclusões baseadas em números e tabulações.

A conclusão a que as pesquisadoras chegaram era que a escolha da dita “nova geração” era ser mais “conservadora” do que a geração de seus pais. Uma opinião balizada também pelo psiquiatra Moacir Costa, especialista em jovens. Para ele os pais dessa geração casaram-se, provavelmente, no início da década de 1970, quando “estava em alta o descompromisso entre os casais, o sexo livre e a contestação à ordem social.”²¹⁵ De acordo com Moacir Costa, a geração anterior “colocou a individualidade e suas próprias elucubrações teóricas à frente da educação dos filhos”. Ele acreditava que tal ação era lida como omissão e não como liberalidade acerca da educação dos filhos, que “em vez de livres, sentem-se desamparados.”²¹⁶ Portanto, nessa análise, os pais liberais das décadas de 1960 e 1970 eram lidos de forma negativa pela **Veja**. A revista enfatizava a relevância do retorno a temas reconhecidamente moralistas como a virgindade, morar com os pais, o casamento, a oposição às drogas, a necessidade de fidelidade, os bailes de debutantes, entre outros.

Em relação à virgindade, é importante ressaltar os números expostos pela revista e observados pela pesquisa: 95% dos homens (adolescentes) ouvidos manifestaram o desejo de casar com uma mulher virgem. Com relação às meninas, os dados da pesquisa não foram revelados pela revista, mas ao longo da reportagem foram colhidas pelo semanário outras falas de jovens meninas e meninos sobre as conclusões levantadas pelo estudo. A

não apenas no texto: “Cidades como Uberlândia são conservadoras quanto à moral e aos costumes”; mas principalmente nas duas únicas fotografias de duas moças (ganhadoras de títulos de beleza no município) pois em ambas as legendas foi reforçado justamente esse conservadorismo: “A virgindade é respeitada” e na segunda foto: “Biquíni cavado, nem pensar”. Cf. **CRISE** a distância. **Veja**. São Paulo: Abril, p. 66-73, 18 nov. 1987.

213 Id., *ibid.*

214 Id., *ibid.*

215 SEM Freud nem Lênin. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 885, p. 70-76, 21 ago. 1985.

216 Id., *ibid.*

justificativa de uma das moças entrevistadas por **Veja** para manter a virgindade referia-se a um distanciamento em relação às inúmeras amigas que “acham isso (a virgindade) uma bobagem, mas pretendo me casar virgem. [...] A mulher que transa com todo mundo fica comum e desinteressante.”²¹⁷ Já na fala de um menino sobre o desejo de casar na forma tradicional (tanto na igreja quanto no cartório de registro civil, ter filhos, “ensinar o que aprendi”), a necessidade de fidelidade acabava ocultando a busca pela manutenção da virgindade. De acordo com o estudante Fábio Azevedo, de 14 anos, “tem que existir fidelidade. Hoje a gente tem medo, pois as garotas transam tanto quanto os garotos e isso dá medo de ser corneado.”²¹⁸

Duas jovens paulistas da mesma idade foram tomadas como referência das opiniões divergentes sobre a virgindade. Na parte superior da revista, as duas tinham suas vidas resumidas em oposição. Pode-se comparar, na Figura 8, a representação das duas moças que contribuíram na forma com que eram subjetivadas como “conservadoras” ou não. Daniela Guimarães, 15 anos, de Campinas/SP, representava a moça “conservadora” que declarava o desejo de se casar virgem. Sua foto é reveladora: sentada com as pernas cruzadas, as mãos apoiadas no colo, o semblante com um sorriso plácido e discreto. Já ao lado, Fernanda Marão, 15 anos, do município de São Paulo/SP, acreditava que a virgindade era um valor superado: “transar amadurece. Você conhece seu corpo e o do companheiro”.²¹⁹ Sua foto mostra uma moça sorridente, em pé, com um boneco de fantoches na mão, numa pose mais descontraída.

Se a primeira mulher referia-se aos pais como os melhores amigos e freqüentava a igreja, a segunda fazia terapia para conhecer-se melhor e demonstrava gosto pela conversa e pelo hábito de beber cerveja. Dois perfis que sobressaltam ao texto escrito, tanto pelo destaque dado pela editoração, quanto pelas imagens recolhidas pela reportagem, já que tais fotos foram tiradas na ocasião da entrevista, e, portanto, marcadas pelas opiniões das moças que se dividiam, de acordo com **Veja**, entre “conservadoras e não-conservadoras”.

217 Id., *ibid.*

218 Id., *ibid.*

219 Id., *ibid.*

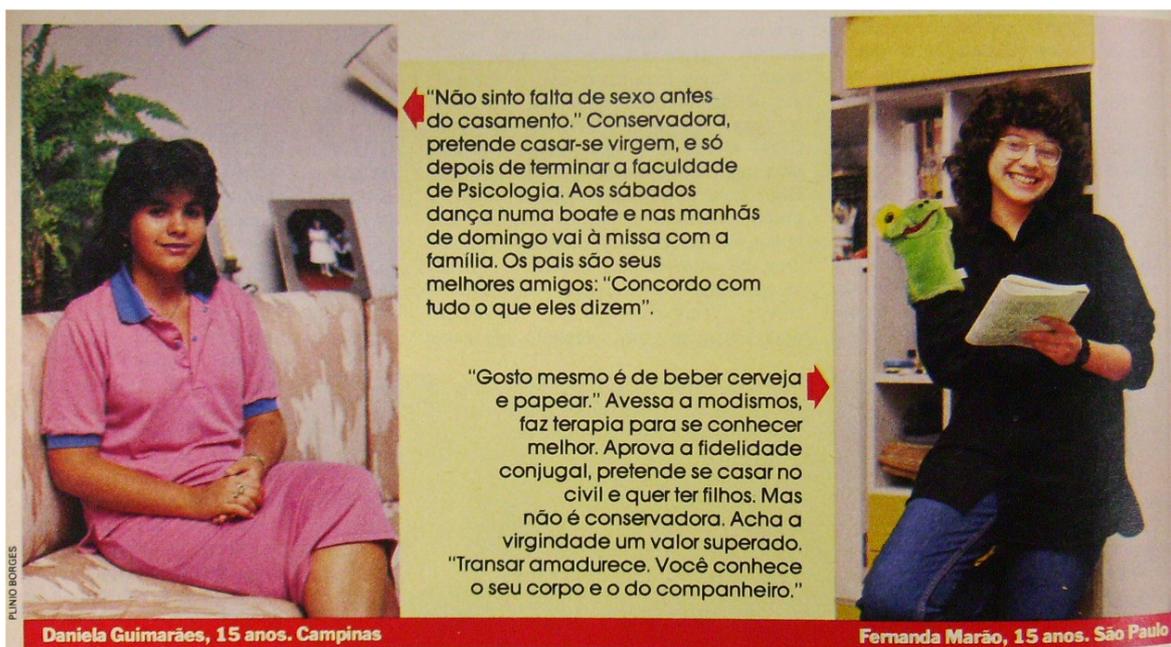


Figura 8 - Sem Freud nem Lênin. *Veja*. São Paulo: Abril, p. 72, 21 ago. 1985.

O “conservadorismo” apontado por *Veja* não se resumia às relações familiares ou de gênero; o “conservadorismo” político era também ressaltado num texto recortado à parte do principal. A revista mostrava que os jovens dos anos 1980 estavam trocando a política pelo humor, salientando, assim, o esvaziamento político da geração. A reportagem afirmava que a União Nacional dos Estudantes (UNE), órgão máximo dos universitários da década de 1960, estava agora desprestigiada.²²⁰ A fala de Flávio Koiti Eura, estudante de 17 anos e coordenador do Centro de Estudos do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP), reflete bem a direção das reivindicações estudantis apontadas por *Veja*: “A política é importante, mas descobrimos que precisamos pensar em nosso futuro profissional. [...] E ele depende de boas aulas.”²²¹ E para dar força à argumentação do estudante, *Veja* utilizava a fala do filósofo e estudioso da vida universitária, José Arthur Giannotti, então presidente do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap): “O jovem já não abandona seus interesses pessoais para dedicar-se à defesa da classe operária e da revolução.”²²² Portanto, os ecos da recente fase militar parecem ser ouvidos e assimilados pelo recorte parcial da juventude dos anos 1980, anunciada pela revista.

220 SEM Freud nem Lênin. *Veja*. São Paulo: Abril, n. 885, p. 73, 21 ago. 1985.

221 Id., *ibid.*

222 SEM Freud nem Lênin. *Veja*. São Paulo: Abril, n. 885, p. 73, 21 ago. 1985.

Mesmo enfatizando o retorno às instituições banidas pelas gerações anteriores, já exposto em outro momento, a revista concluiu a reportagem afirmando que o caminho escolhido pela juventude dos anos 1980 não era retrógrado. Para o semanário, o que os jovens estavam fazendo era ampliar “suas áreas de escolha, sem as repressões excessivas do passado ou o excesso de liberalismo dos últimos anos. Com isso, estão conseguindo traçar uma rota própria e mais serena.”²²³ **Veja** não estaria “tranqüilizando” os leitores sobre a juventude? Seria ou não retomar as lutas de 1968?

O que **Veja** chamava de rota própria e serena camuflava outras tensões que poderiam existir entre as maneiras de ser e de querer dos jovens. Há que se pensar o porquê enfatizar o “conservadorismo” numa época que politicamente aspirava-se à constituição de uma sociedade mais liberal e opinativa, que, em vez de reforçar as transformações reivindicadas pela juventude dos anos anteriores, distanciou-se, tanto em forma quanto conteúdo, daquelas intenções. Mesmo que o recorte da pesquisa e da reportagem fossem uma amostragem simples, refletiam um posicionamento de reforço a uma tradição, reforço a costumes que se contrapunham às conquistas de paz e amor livre das gerações de 1960 e 1970.

Tal reportagem é sintomática, pois mesmo diante da perspectiva de mudanças na redemocratização, na reconquista dos direitos civis, foram atualizados traços de um passado idealizado, marcado pela heterossexualidade normativa, pelo comportamento “recatado” das mulheres com relação ao sexo, como, por exemplo, a manutenção da virgindade. Tal atualização mostrada pela revista esteve ligada à defesa de uma redemocratização cautelosa. Essa cautela pode ser lida como uma forma da expressão de um clima em que havia um medo de que, a qualquer momento, ou por qualquer motivo, os militares pudessem voltar ao poder. A música *Argumento*, de Paulinho da Viola, parece sintetizar esse medo com relação à volta da ditadura: “[...] faça como um velho marinheiro / Que durante o nevoeiro / Leva o barco devagar [...]”²²⁴

De qualquer forma, em ambas as pesquisas expostas nas reportagens acima citadas, foram inquiridas pessoas determinadas por camada social, gênero e geração, tentando-se descortinar perfis distintos por meio de cruzamento de dados e tabelas, mas

223 Id., p. 76.

224 PAULINHO DA VIOLA. (1975). *Argumento*.

não só como forma de conhecer melhor o provável cliente. A sua divulgação em revista de circulação nacional com alta tiragem faz-nos perceber que tal ação poderia contribuir para a forma com a qual o sujeito era construído e construía-se no reconhecimento de uma realidade que não estava presente, talvez até mesmo antes da pesquisa. Pode-se pensar, também, que os perfis de mulheres modernas e de jovens traçados por **Veja** em suas reportagens demonstravam uma vontade de saber, no sentido apontado por Michel Foucault, sobre a tríade saber-poder-prazer.²²⁵

É preciso ampliar a lente e repensar o foco sobre a própria constituição de homens e mulheres mostrados pelas reportagens, que apontava para um caminho imbuído de re-significações marcadas pela busca pelo estabelecimento de padrões de consumo, e também formas de pensar padronizadas em dicotomias como “ser conservador ou conservadora” ou “ser avançada ou avançado”.

Essa onda conservadora apontada pela revista **Veja** teve ecos em setores considerados até então lugar da expressão da juventude. Os jornalistas Edmundo Barreiros e Pedro Só²²⁶ identificaram, nos ícones da nova geração do *rock* brasileiro dos anos 1980, sintomas de uma “nova caretice”: “muitos ícones dessa geração estavam levando uma vida que deixaria seus pais orgulhosos.”²²⁷ Para tanto, citam o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, que assim descreveu, em maio de 1985, o comportamento jovem: “Garotos e garotas vestindo a roupa *clean* das butikues, preocupados com o mercado de trabalho e dançando roboticamente o *rock* bem-comportado dos “new waves”.²²⁸ O articulista completava sua análise, afirmando que “ninguém mais quer derrubar governo nenhum. O negócio é exaltar o consumo, o aprumo físico e o alto astral.”²²⁹

É bom lembrar que estamos citando uma camada específica da população: jovens de classes médias e altas, as quais poderiam dar subsídios para os vãos musicais de seus filhos ou ainda que os mantivessem em instituições de ensino superior capazes de

225 Cf. FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

226 Utilizo o livro destes dois autores como fonte, pois ele é uma narrativa sobre os fatos considerados pela dupla como os mais significativos do ano de 1985. Os dois jornalistas realizaram uma pesquisa nos periódicos publicados no ano referido de forma ampla, o que contribui para esta tese, já que trazem informações de outros exemplares da imprensa escrita no Brasil que vão além da revista **Veja**. Não é um trabalho acadêmico no sentido de não trazerem notas e referências das fontes por eles pesquisadas.

227 Cf. BARREIROS, Edmundo.; SÓ, Pedro. **1985**: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 156.

228 SANTOS, J. F. dos. *apud* BARREIROS, E.; SÓ, P. Id., *ibid.*

229 Id., *ibid.*

favorecer uma formação de qualidade para uma carreira de alto poder, grande prestígio e muito dinheiro. Pode-se entender aqui, que o público leitor também fazia parte dessas camadas, por consumir bens como revistas informativas.

De acordo com Edmundo Barreiros e Pedro Só, essa época representava um tempo de *yuppies* ou *young urban professionals*.²³⁰ Esse termo designava pessoas entre 25 e 45 anos que almejavam carreira, *status*, poder e dinheiro. Ou seja, pessoas com alto poder aquisitivo “que lotavam restaurantes chiques, tinham manias de novidades eletrônicas, se achavam a coisa mais moderna do mundo... e cheiravam muita, muita cocaína mesmo.”²³¹ Sobre os *yuppies*, **Veja** dava conta do furor por eles provocado na sociedade norte-americana, pois, por meio da especulação de mercado ou das fusões de empresas, ganhar um milhão de dólares antes dos 30 anos tornou-se um objetivo concreto e possível para uma grande parte dos jovens norte-americanos.²³² Se ganhar o dinheiro era palpável, gastá-lo era mais fácil ainda:

o céu era o limite. Ternos de 2.000 dólares, ou sua versão feminina, BMWs, um dos símbolos de status da década – reluzentes, apartamentos de luxo, férias em lugares exóticos, restaurantes da nouvelle cuisine, os *yuppies* consumiram tudo a que tinham direito sob o olhar indulgente do resto dos americanos.²³³

Essa época de prosperidade teve início e fim antes mesmo de acabar a década. De acordo com **Veja**, a então mais recente safra dos anos dourados começou no dia 4 de novembro de 1980, com a reeleição de Ronald Reagan para a presidência dos EUA, e teve fim 7 anos depois, em 19 de outubro de 1987, com o *crash* da Bolsa de Valores de Nova York, que foi enterrada junto com 500 bilhões de dólares que se consumiram em apenas 24 horas.²³⁴

Veja ia mostrando que, além dos *yuppies*, outros símbolos do sucesso material passaram a ser cultuados pela população que assistia aos excessos “diante dos olhos de um público embevecido”. A vida do próprio presidente Ronald Reagan fazia parte desse espetáculo de consumo, pois, para sua posse, sua esposa gastou 250 mil dólares em roupas.

230 Id., p. 157.

231 BARREIROS, E.; SÓ, P. op. cit. p. 157.

232 BYE, bye, anos 80. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 1009. p. 36, 6 jan. 1988.

233 Id., *ibid.*

234 Id., p. 34.

Se na representação política as extravagâncias tinham o seu lugar, na ficção ela estava caracterizada pela série televisiva *Dallas*, inclusive veiculada no Brasil com grande sucesso.²³⁵

Mesmo fora da televisão, homens comuns, mas bem sucedidos financeiramente, tornaram-se heróis e modelos a serem seguidos. O cinema norte-americano produzido na era Reagan estava em consonância, de acordo com Douglas Kellner, com sua política intervencionista na América Latina, ao alimentar uma mentalidade militarista e ao colocar “à disposição representações culturais que mobilizavam apoio a tal política de agressão”.²³⁶ Esse cinema não apenas criava modelos de heróis como *Rambo*,²³⁷ mas tipos masculinos que carregavam atributos viris, individualistas e de potência masculina que remetiam à atualização da figura-símbolo do poder individual norte-americano, consagrada pela metáfora do *cowboy*.²³⁸ A atualização desse personagem viril, que sozinho pegava em armas, enfrentava e vencida as adversidades, ocorria em momentos de intervenção militar norte-americana, que já havia acontecido anteriormente, durante a Segunda Guerra Mundial.²³⁹ No entanto, a diferença da década de 1980 era que essa atualização foi personificada pelo corpo detalhadamente construído por músculos corporalizado por Sylvester Stallone. Esse soldado idealizado, *Rambo*, foi descrito pela *Veja* como símbolo da era Reagan, como pode ser observado na Figura 9.

235 A série *Dallas* foi criada nos EUA pela rede de televisão CBS, sendo dirigida por David Jacobs. Foi ao ar de 1978 a 1991. A trama envolvia poder, riqueza, sexo e opulência, narrando os conflitos que envolviam a família texana Ewing, dona de um dos maiores impérios do petróleo. Esse império era motivo de cobiça do filho mais velho, John Ross Ewing Jr. (Larry Hagman), inimigo de seu irmão mais novo, Robert Ewing (Patrick Duffy). *Dallas* começou a ser exibida pela Rede Globo aos domingos depois do “Fantástico” durante os anos 1980. Em 1989, a série começou a ser reprisada pela Rede Bandeirantes. *Dallas* foi transmitida em 130 países e dublada em mais de 70 idiomas, registrando um dos maiores índices de audiência da TV norte-americana e mundial.

236 KELLNER, Douglas. **A cultura na mídia: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001. p. 104.

237 RAMBO: FIRST BLOOD (Rambo I: Programado para Matar). Produção de Buzz Feitshans e Herb Nanas. Direção de Ted Kotcheff. Roteiro de Michael Kozoll e G. Moonblood. Baseado no livro de David Morell. EUA: Orion, 1982. 94 min. Color. Ao chegar numa pequena cidade do interior dos EUA, o ex-boina verde John Rambo (Sylvester Stallone) é perseguido e sofre abusos pela autoridade local, o xerife Will Teasle (Brian Dennehy). Rambo revolta-se, mata um policial e foge para as montanhas das redondezas, armado até os dentes. Só depois que Rambo praticamente acaba com todos os esforços policiais das imediações num raio de 50 milhas é que as autoridades resolvem chamar o seu ex-comandante, coronel Trautman (Richard Crenna) para negociar a rendição do ex-boina verde. Fonte: THE INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <<http://www.imdb.com>> Acesso em: 10 jan. 2008.

238 FORNAZARI, L. R. op. cit. p. 20.

239 Id., *ibid*.

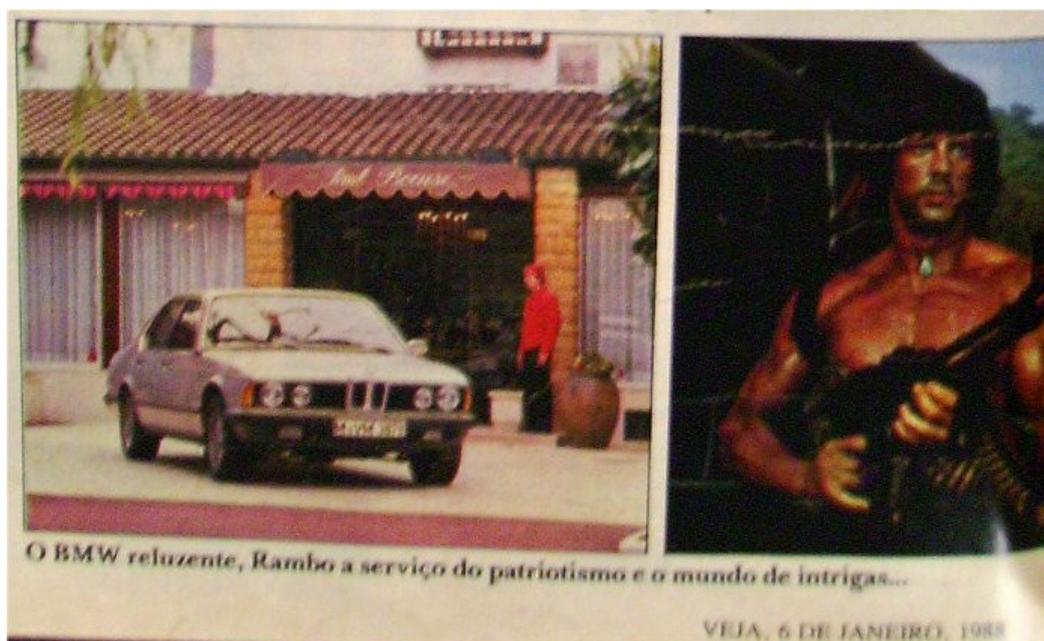


Figura 9 - Bye, bye, anos 80. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 1009. p. 36, 6 jan. 1988.

Na construção desse soldado idealizado, Rambo contribuiu para o reforço de gênero baseado numa virilidade explosiva, exposta pelo torso nu e sem pêlos, fruto da musculação que exige uma disposição ascética, um esforço disciplinar de si mesmo, como aponta César Sabino.²⁴⁰ Tal repetição de exercício é individualista e individualizante: “o sucesso ou fracasso dependerá exclusivamente do empenho solitário do indivíduo em sua prática, e o espelho será seu confessionário.”²⁴¹ De acordo com o autor, a musculação é vista como expansão e manutenção da masculinidade, contribuindo para a produção das desigualdades de gênero.²⁴²

Douglas Kellner toma como referência o filme *Top Gun*²⁴³ (1986), que fora lançado antes da derrocada econômica. O filme representava a supremacia de um

240 SABINO, César. Musculação: expansão e manutenção da masculinidade. In: GOLDENBERG, Miriam (org.) **Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 70.

241 Id., p. 70.

242 Id., p. 63.

243 TOP GUN (Top Gun: Ases Indomáveis). Produção de William Badalato, Jerry Bruckheimer, e Don Simpson. Direção de Tony Scott. Roteiro de Jim Cash e Jack Epps Jr.. EUA: Paramount, 1986. 109 min., color. Pete Mitchell (Tom Cruise) é um piloto da Marinha norte-americana que é mandado para a Base Naval de Miramar para fazer um curso avançado. Ali compete pelo título de “top gun” com Tom Kasansky (Val Kilmer). Além do curso extremamente disputado, Mitchell envolve-se com a consultora civil Charlotte Blackwood (Kelly McGillis). Abalado pela morte de um amigo, Mitchell perde o título para Kasansky. Atormentado pelo seu fracasso, Mitchell vê a chance de se redimir quando uma crise internacional envolve um navio de guerra norte-americano e ele e seus companheiros têm de participar de uma batalha aérea com inimigos reais. Fonte: THE INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <<http://www.imdb.com>> Acesso em: 10 jan. 2008.

reaganismo triunfante e tratava de competição e vitória, além de mulheres, de militarismo, de esportes e de sucesso social:

louva despudoradamente o valor de [...] ser elite, o melhor, o vencedor. [...] O Maverick de Tom Cruise [protagonista do filme] personifica os valores reaganista-yuppies de vencer a qualquer custo, de pôr a competição no centro da vida e de lutar com todas as forças para obter vitória em todos os domínios da vida social, do namoro aos esportes e à carreira.²⁴⁴

Este autor chama a atenção para o fato de que a individualidade elevada ao extremo no filme *Top Gun* era colocada não por meio de um conhecimento específico, mas de uma “habilidade intuitiva individual” que se opunha às faculdades cognitivas. O filme, campeão de bilheteria, trazia o “antiintelectualismo e a irreflexão que fazia parte integrante do reaganismo e era promovida todos os dias pelo Presidente Alto-Astral e pela mídia comercial que adotava seus valores e seu antiintelectualismo.”²⁴⁵

Denise B. Sant'Anna aponta, de maneira similar, o surgimento, nesse mesmo período, do esporte associado à imagem do empresário: “Nas novelas, nos filmes e ainda na política, ser empresário na empresa e empresário do próprio corpo integravam um mesmo ideal.”²⁴⁶ Ela afirma que nesses empreendimentos houve a “tentativa de acelerar os deslocamentos do corpo e de generalizar o estilo esportivo que prega a autonomia como norma e a conquista de novos *records* como meta. Governar a si mesmo e pilotar o corpo em busca de quantidades crescentes de energia.”²⁴⁷ Nesse sentido, objetivava-se “ser veloz e saudável”, numa conjugação de produtividade, descontração e de felicidade sexual.²⁴⁸ Mas numa década marcada pela ânsia de fazer dinheiro de forma rápida, quando “o culto à riqueza quase virou uma religião oficial”,²⁴⁹ o amargo sabor da ausência de lucro pôs fim ao estilo de vida antes valorizado pelos *yuppies*, que passaram a simbolizar, entre outras coisas, o lado negativo do mundo de excessos da vida norte-americana. Portanto, à imagem a ser seguida como exemplo de sucesso profissional e pessoal foi aposta uma identidade negativa, como se, de repente, eles tivessem “saído da moda”.²⁵⁰

244 KELLNER, D. op. cit. p. 105.

245 Id., p. 106.

246 SANT'ANNA, D. B. de. Descobertas do corpo. **Cadernos Pagu**. Campinas/SP, n. 14. p. 204, 2000.

247 Id., *ibid*.

248 Id., p. 243.

249 BYE, bye, anos 80. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 1009. p. 35, 6 jan. 1988.

250 Id., *ibid*.

Assim, os modelos masculinos adotados pelas mulheres que incorporavam o estilo *yuppie* foram desqualificados, como se observa na Figura 10, publicada junto ao texto que narrava a derrocada desse estilo de vida. A revista, ao afirmar na legenda que os modelos masculinos estavam “fora de linha”, reforçava uma atualização da aparência das mulheres, marcando assim um reforço de gênero. Interessante perceber que tal discurso observado na seção que versava sobre a economia mundial circulava também nas matérias relativas à moda.



A moda yuppie: modelos masculinos fora de linha

Figura 10 - Bye, bye, anos 80. *Veja*. São Paulo: Abril, n. 1009. p. 35, 6 jan. 1988. (2)

Enquanto os *yuppies* não tiveram chance de retornar como estilo referencial de vida, os demais ícones da época sofreram atualizações e voltaram à tona nas décadas seguintes, por meio de novas séries de televisão que retratavam a vida dos ricos e famosos estadunidenses, ou ainda através das novelas brasileiras cujo enredo principal tinha como protagonistas personagens de uma camada social geralmente privilegiada.

O consumo não morreu com a queda da bolsa de 1987 e foi rearticulado, tanto nos EUA quanto no Brasil. Contudo, ele marcou a época ao esboçar uma parcela da juventude que estava interessada em si mesma, longe da figura idealizada por jornalistas que assistiam atônitos à ausência de comprometimento daquela geração jovem com as

reivindicações junto ao poder público. Se não persistiram como modo de vida, deixaram, porém, um legado que ligava a felicidade ao consumo e os olhos para si mesmos.

2.3 Moda na saia justa

No olhar sobre as fontes é possível observar dois momentos em que se pode perceber a sobreposição da moda à cultura. O primeiro momento em que isso acontece é 1985, com duas características marcantes: um lado sensual, ligado a peças que ressaltavam as formas, e outro lado que ressaltava uma espécie de androginia da moda, que vai aparecer em desfiles e campanhas publicitárias. O segundo momento dar-se-á a partir do final de 1988 e início de 1989, quando a moda abandona a tendência à androginia e reforça a feminilidade, sem abandonar o lado sensual, tanto no uso de tecidos quando de modelos que buscavam enfatizar partes específicas do corpo feminino, tais como os seios. Esse reforço, penso eu, teve como inspiração a moda e a imagem feminina das mulheres dos anos 1950 e, portanto, anterior à segunda onda do movimento feminista do século XX.

É bom lembrar que esse setor ainda estava ligado à moda importada tanto no uso dos tecidos como na influência das tendências européias sobre as coleções brasileiras. No Brasil, o reflexo dessas tendências pode ser observado por meio das reportagens de uma revista que não é destinada exclusivamente ao público feminino. Tal análise será o ponto de convergência exposto ao longo desta parte do capítulo.

A discussão sobre a moda passa pela cultura do século XX. Cultura essa marcada pela visualidade e pela aparência, ligadas entre si por meio do consumo da publicidade. A moda é lida aqui como um dos dispositivos que contribuíram para reforçar a feminilidade em diversos momentos da história do século passado, numa interlocução nem sempre positiva com as diferentes ondas do feminismo. A partir da década de 1960 e 1970 é que se pode perceber a incorporação de alguns elementos na indumentária, principalmente das mulheres, que possibilitava de maneira maciça a diluição dos papéis sexuais. Esse fenômeno já aconteceu durante as duas guerras mundiais, mas as justificativas eram outras e estavam baseadas na economia de guerra, que cortara os gastos excessivos em tecidos e armarinhos.

Em 1960 e 1970, portanto, o uso de calças, citado por Antoine Prost, foi incorporado ao mundo comercial da moda e, segundo o autor, “o desaparecimento dos papéis sexuais pode ser lido com clareza na diminuição do uso de saias: em 1965, é a primeira vez que a produção de calças de mulher supera a de saias, e em 1971 são fabricados 14 milhões de calças, num total de 15 milhões de roupas.”²⁵¹ Moda incorporada principalmente pelo uso do jeans unissex, cuja produção quadruplicou entre 1970 e 1976. E não apenas no uso de calças: “os rapazes deixam crescer o cabelo e usam braceletes ou colares, ao passo que as moças dissimulam suas formas sob blusões soltos.”²⁵²

Nesse sentido, duas campanhas internacionais chamaram a atenção na revista **Veja**, por mesclar casais ao apresentar o jeans como roupa para jovens, tanto homens quanto mulheres. A primeira era da marca Calvin Klein Jeans, na qual um casal entrelaçava-se apoiado em um carro, sem que aparecessem suas cabeças, colocando, dessa forma, só o jeans em evidência. Na continuidade da imagem, na outra página da revista, outro casal está também entrelaçado, mas a forma com que a mulher está representada é peculiar: ela encara a câmera ao posicionar-se sobre o rapaz deitado no banco. As duas moças atuam de uma forma mais ativa em relação aos homens, uma apalpando o traseiro do rapaz com que está envolvida e a outra segurando a cabeça do rapaz deitado, com os olhos semi-cerrados. A Figura 11 mostra a campanha que chegou ao Brasil e foi veiculada pela revista **Veja** no dia 14 de maio de 1986.²⁵³

251 PROST, A. Transições e interferências. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Cia das Letras, 1992. v. 5. p. 138.

252 Id., p. 138.

253 CAMPANHA publicitária da Calvin Klein Jeans. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 923, p. 86-7, 14 maio 1986.



Figura 11 - Campanha publicitária da Calvin Klein Jeans. *Veja*. São Paulo, n. 923, p. 86-7, 14 maio 1986.

Em fevereiro de 1989, foi a vez da Benetton²⁵⁴ mostrar um casal vestido com jeans e portando cabelos longos. (Figura 12) As diferenças concentram-se em objetos que foram colocados para além da indumentária, que nos remetem a específicos símbolos bíblicos: uma serpente enrolada no pescoço da moça que entrega a maçã ao rapaz, o qual, por sua vez, segura a fruta enquanto toca a mão da mulher. Na Figura 12 percebe-se a relação que se estabelece entre eles: uma sedução por meio do “fruto do pecado” oferecido pela mulher. O caso aqui é revelador, pois foi escolhido justamente esse tipo de analogia, e não outro, para diferenciar o homem da mulher em sua imagem fotografada.

254 CAMPANHA publicitária da Benetton – United Superstars of Benetton. *Veja*. São Paulo, n. 1066. p. 80-1, 8 fev. 1989.

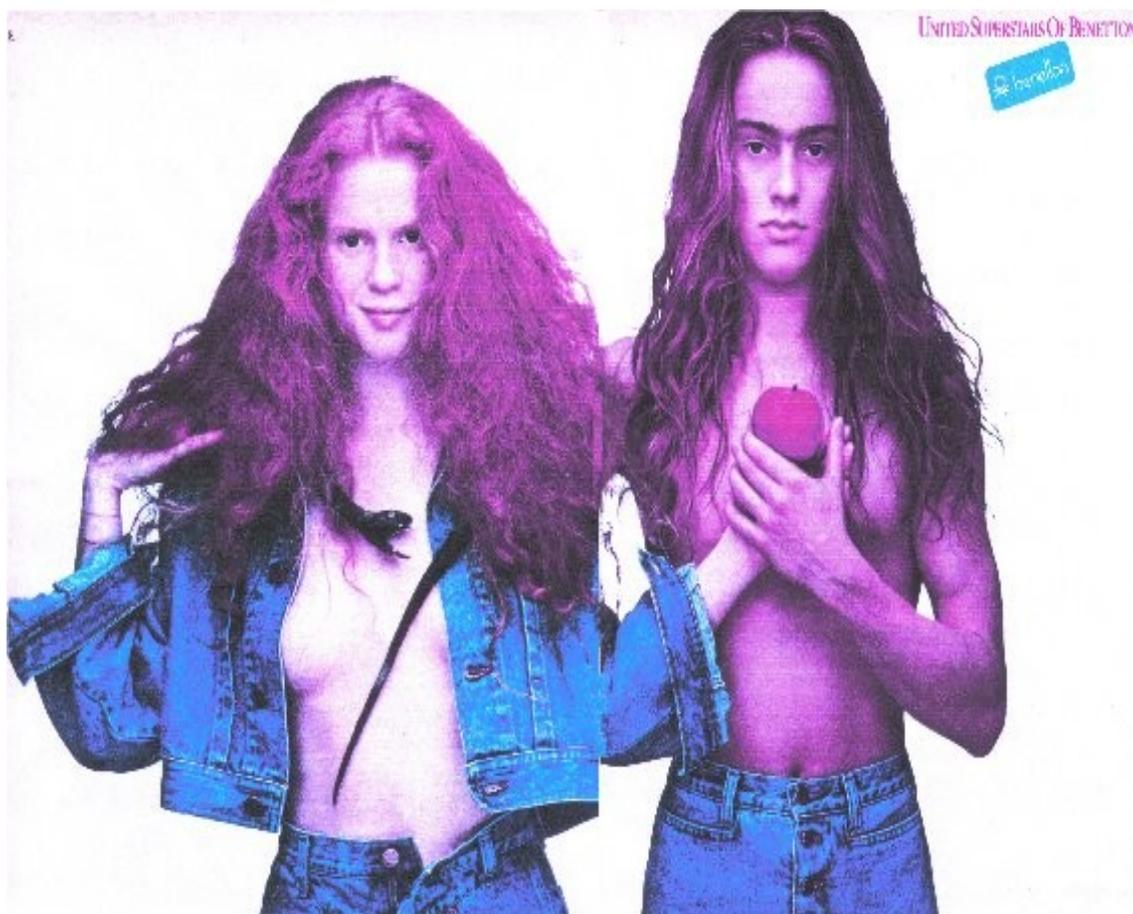


Figura 12 - Campanha publicitária da Benetton – United Superstars of Benetton. **Veja**. São Paulo, n. 1066. p. 80-1, 8 fev. 1989.

As matérias relativas à moda mostravam, como de costume, as tendências da estação que estava por vir. Em 21 de agosto de 1985, **Veja** mencionava o retorno das flores do final dos anos 1970, com o diferencial de que, nesse momento, eram roupas mais coloridas e sensuais.²⁵⁵ Tal investimento na mudança da indumentária procurava destacar o corpo feminino nas estações mais quentes do ano, como na primavera e verão: “estão igualmente em alta as calças e saias justas, e os corpetes e camisetas de cavas acentuadas.”²⁵⁶ De acordo com o estilista Milton Carvalho, “as minibusas e mini-saias, que deixam à mostra as pernas, os ombros e a barriga, cabem também nesse figurino ousado.”²⁵⁷ Portanto, diferentes olhares da moda acerca da exposição dos corpos (leves, atléticos, jovens e bronzeados).

255 PRIMAVERA no corpo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 885. p. 61, 21 ago. 1985.

256 Id., *ibid.*

257 Id., *ibid.*

O uso de novas tecnologias como a *lycra* ou o *cotton* (algodão), divulgados na mídia impressa (Figura 13), davam conta de um corpo vestido que muito mostrava de suas formas. Um corpo sensual em roupas justas e confortáveis. Segundo Mauro Taubman, da Company do Rio de Janeiro, “são roupas que, além do mais, transmitem uma imagem de conforto e liberdade de movimentos.”²⁵⁸ Essa empresa escolheu para sua coleção tecidos esportivos, justamente o algodão e a malha, por conta de sua clientela ser basicamente jovem.²⁵⁹



Figura 13 - MESBLA. *Veja*. São Paulo: Abril. n. 1047. 28 set. 1988, p. 128.

Em outro trecho da matéria jornalística *Primavera no corpo*, a sensualidade confundia-se com a feminilidade: “não bastam barrigas de fora, ombros e pernas à mostra, cores, flores e estampas exuberantes”.²⁶⁰ A feminilidade a qual os estilistas faziam referência estava também centrada no uso de acessórios: cinturas bem marcadas por cinturões largos, profundos decotes com atenção especial aos cabelos, “mais cheios, mais livres e poderão crescer à vontade. Sobre eles, tiras de pano em todas as cores”. Nas

258 Id., *ibid*.

259 Id., p. 62.

260 Id., *ibid*.

orelhas, os estilistas apontavam para o retorno das argolas, que, de acordo com um produtor de moda, tinha inspiração em Carmem Miranda.²⁶¹

Se o uso de materiais mais leves com o *cotton* e a *lycra* eram tendências da época, os biquínis chamavam a atenção mais pelos novos cortes e modelos propostos do que pelos tecidos utilizados, que também pareciam garantir liberdade e conforto. O uso ou não de biquínis, bem como seu tamanho e sua proporção, foram objeto de interesse da mídia. São da década de 1980 os biquínis “fio-dental” e “asa-delta”, além daqueles que apenas eram colados na parte superior, conforme a Figura 14. A notícia publicada pela **Veja** inquiria a jovem sobre o uso e se a mesma não tinha problemas em exhibir tanto o corpo. Mas a legenda já anunciava que tal uso era “para poucos”.



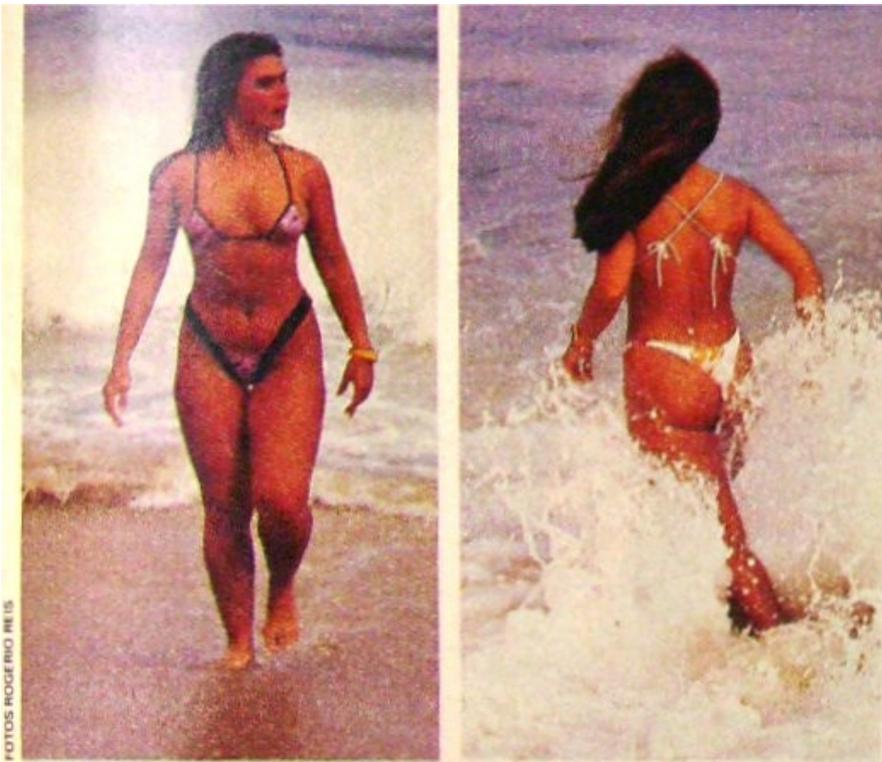
Verônica com o adesivo nos seios: moda para poucos

Figura 14 - COLUNA “Gente”. São Paulo: Abril. n. 938, p. 89, 27 ago. 1986. Fotógrafo: Manoel Novaes.

261 Id., *ibid.*

A jovem fotografada nas areias de uma praia carioca trajava a inovação conhecida por “C-Lig”. De acordo com o Almanaque dos anos 1980, “C-Lig” eram “aqueles adesivos coloridos, em formato de flor ou borboleta, que substituíam a parte de cima do biquíni. Tornaram-se sensação no verão de 1986, mas só podia usar quem tinha seios pequenos ou médios.”²⁶²

Ainda em 1985, os biquínis retornaram às páginas de **Veja**, com o subtítulo que chama a atenção: *Os biquínis estão mais cavados neste verão*.²⁶³ A temporada de verão sequer havia começado e a revista já antecipava o sucesso da novidade da moda de praia intitulada de “asa-delta” e “bumerangue”.



FOTOS ROGÉRIO REIS

Novos biquínis enfeitam... ...e facilitam o bronzeado

Visão ampliada

Os biquínis estão mais cavados neste verão

flores, araras e lance mão dos gr feccão carioca B pas com desenh usamos cores fo

Figura 15 - Visão ampliada. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 894, p. 71, 23 out. 1985.

262 ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. **Almanaque dos anos 80** – lembranças e curiosidades de uma década muito divertida. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 286.

263 VISÃO ampliada. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 894, p. 71, 23 out. 1985.

Aqui o tema da moda é colocado sob atenção por conta de novas formas de expor o corpo feminino nas praias e piscinas no verão que se aproximava. O texto explicava que esse modelo era diferente graças a um corte mais cavado e não horizontal, com ocorria costumeiramente: “a diferença é que agora o tecido dos triângulos que formam a parte inferior do biquíni é mais estreito e arredondado, deixando uma porção mais generosa do corpo à mostra.”²⁶⁴

A revista, contudo, mostrava no final da reportagem que tal modelo de biquíni não era para qualquer mulher, “apesar do sucesso, o novo biquíni não serve para todo mundo”, e se utilizava da fala de uma fabricante do modelo para exemplificar o tipo de mulher para o qual esses novos modelos seriam destinados: “é indispensável ter belas pernas e nádegas firmes para usá-lo. Em um corpo malfeito, ele piora a situação.”²⁶⁵ Ou seja, para mostrar-se em público com o citado biquíni era preciso não só investir no consumo das roupas, mas em todo um aparato exterior ao corpo que lhe tornasse possível o uso tanto desse modelo de biquíni, como o uso de tecidos mais colados ao corpo.

O culto ao corpo nas academias e a ampliação de técnicas estéticas para sanar os “problemas” estéticos parecem estar vinculados a essa nova relação que a moda estabeleceria com a cultura, na medida em que mulheres e homens passaram a buscar, de maneira mais incisiva, outro corpo diferente daquele que viam no espelho. Acredito que, no Brasil, essa onda está marcada temporalmente nos anos 1980 e principalmente a partir de 1985, com o fim do governo militar.

Os biquínis tornaram-se a vestimenta preferida para ilustrar o verão. E não apenas o biquíni, mas ele vestido e fotografado de costas, evidenciando especialmente o “bumbum” das mulheres. Essa escolha do ângulo a ser mais fotografado pôde ser observado no anúncio da revista **Claudia**, que foi publicado na **Veja** em meados dos anos 1980. A Figura 16 mostra o ângulo já citado, cuja corporalidade está centrada nas partes inferiores da mulher, na ênfase sobre a cor bronzeada e no uso do biquíni cavado. Seu uso é justificado, pois a revista **Claudia** estaria discutindo a “importância da sensualidade”. Uma sensualidade ligada ao uso de pouca roupa no verão, uso não isento de intencionalidade, já que, segundo o anúncio, tal estação é uma época de “exibicionismo”

264 VISÃO ampliada. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 894, p. 71, 23 out. 1985.

265 Id., *ibid.*

para as mulheres e de “voyeurismo” para os homens. Ou seja, uma relação que reforçava papéis definidos de ação e passividade, daquele que deseja e daquela que é desejada.



Verão... pouca roupa: um estímulo ao voyeurismo.

A Importância da Sensualidade

É preciso explorar bem o corpo, o maior playcenter do universo.

plificar a volta às aulas • Quem bo cota o seu trabalho. E muito mai Não perca *Claudia*. Nas bancas.

Especial: Freezer

Claudia tem um teste completo com tudo que você deve saber antes de escolher ou trocar o seu freezer.

Figura 16 - Anúncio da revista *Claudia*. *Veja*. São Paulo: Abril. n. 909. p. 90, 5 fev. 1986.

Mas se o uso da imagem e da legenda indicavam a objetificação do corpo em relação ao desejo masculino, a revista feminina buscava entender melhor a relação entre a sensualidade e o verão, utilizando-se da opinião de profissionais ligados à psicologia: “é preciso explorar bem o corpo, o maior playcenter do universo.”²⁶⁶ O que constato aqui é, portanto, a construção de uma cultura brasileira que colocava, naquele momento, no mesmo nível de coerência (!) o verão, o desejo pelo corpo feminino e o uso de biquínis, numa equação reconhecida e naturalizada pelo senso comum. E que criava uma outra amarra, uma outra coação para o desejo que passaria por uma corporalidade específica: um corpo magro, bronzeado, jovem e ventilado pela pouca roupa. Como se o desejo estivesse

266 ANÚNCIO da revista *Claudia*. *Veja*. São Paulo: Abril. n. 909, p. 90, 5 fev. 1986.

em uma espiral de sentidos: corpos despidos, “sarados” e visíveis pela pouca roupa (ou uso de determinados tecidos) seriam as condições favoráveis para o prazer.

No entanto, uma onda “conservadora” sobre o uso (excessivo) dos biquínis foi percebida por Edmundo Barreiros e Pedro Só. De acordo com os autores, o Carnaval de 1985 foi marcado pela inauguração do Sambódromo carioca como local dos desfiles das Escolas de Samba. Curiosamente, os desfiles e os enredos da grande maioria das agremiações de samba tiveram seus olhos voltados para o passado, mesmo num ano “tão cheio de esperanças no porvir”.²⁶⁷

Com os olhos no que passou, a aclamação popular chegou à passarela por conta do desfile da Escola de Samba Caprichosos de Pilares, que “investia em enredos e letras irreverentes, de olho nos fatos recentes do noticiário e no cotidiano”. Escolhas que trouxeram problemas com a censura, pelo fato de que compositores foram chamados para dar explicações à Polícia Federal por conta de tais irreverências.²⁶⁸ Em 1985, o samba dessa escola, *E Por Falar em Saudade*, caiu no gosto popular ao trazer uma crítica específica em relação à exposição do corpo: “Tem bumbum de fora pra chuchu/Qualquer dia é todo mundo nu.”²⁶⁹ Segundo Edmundo Barreiros e Pedro Só, os versos iniciais “trazem um certo moralismo, mas o saudosismo é desculpa para citar vergonhas da história recente [...]: “Hoje está tudo mudado/Tem muita gente no lugar errado.”²⁷⁰ Outra crítica referenciada pela letra versava sobre a constatação da ausência da virgindade por meio do refrão, “bota, bota, bota fogo nisso/a virgindade já levou sumiço.”²⁷¹

O moralismo de fato existiu na letra do samba e não foi minimizado pela crítica social a que os jornalistas se referem. Tratava-se de duas coisas diferentes. O moralismo era assertivo na percepção de uma exposição corporal maior das mulheres de biquíni e da ausência de virgindade, embora não fosse positivado pelos jornalistas, cuja ênfase de apoio recaí sobre a crítica do samba enredo em relação às questões econômicas e sociais. De qualquer forma, a dupla de jornalistas recuperou questões importantes para o estudo da década, embora careçam de aprofundamento teórico na crítica dos fatos. Retomemos, então, o discurso (e as mudanças e retornos) na moda dos anos 1980.

267 BARREIROS, E.; SÓ, P. op. cit. p. 41.

268 Id., p. 40.

269 GRES CAPRICHOSOS DE PILARES. **E por falar em saudade**. Samba-enredo. 1985.

270 Id., *ibid.*

271 Id., *ibid.*

O mundo da moda internacional já acenava para mudanças em relação ao ensaio do retorno da sensualidade marcada aqui, como exposto anteriormente, também pela ênfase nas “formas femininas”. Esse retorno mostrava-se como uma forma de abandonar a recente influência dos estilistas japoneses, que haviam proposto em anos anteriores “modelos de cortes rígidos e feições marciais que cobriam as manequins como armaduras.”²⁷² Ou seja, as roupas japonesas eram marcadas por mangas largas inspiradas nos quimonos.

A expressão utilizada pela revista **Veja** ao analisar o conteúdo dos novos desfiles era “o louvor à feminilidade”. Que feminilidade era essa? Marcada por cortes em tecidos que se ajustavam ao corpo, com generosos decotes para “exaltar o corpo feminino, fazer de toda mulher uma estrela.”²⁷³ É possível inferir que a escolha internacional em retornar aos modelos “clássicos” de feminilidade estava carregado de significado. É provável que isso fosse uma maneira de reagir ao discurso dos movimentos feministas internacionais dos anos 1960 e 1970 e das tão conhecidas “queimas de sutiãs”, símbolos da opressão feminina durante décadas. Não foram queimados quaisquer sutiãs, mas sim sutiãs com bojo, cílios postiços, cintas e demais artefatos que cristalizavam e fabricavam uma mulher que na verdade não existia. Isso ocorreu em 1968, no Cemitério Nacional de Arlington, onde mulheres norte-americanas teatralizaram o “enterro da feminilidade tradicional”, onde deixaram esses artefatos num “caixote de lixo da liberdade”, conforme afirma Yasmine Ergas.²⁷⁴

Interessante que, além de retomar justamente o tipo de mulher que existia antes do movimento feminista, ao conceito de feminilidade das décadas de 1940 e 1950 é anexada a idéia de sensualidade, tanto na terminologia como também nos usos de novos (leia-se mais ousados) cortes e tecidos. Essa tentativa mostrava-se, pelo menos no campo da moda de alta costura, vitoriosa no final da década de 80.

272 UM sopro sensual. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 895, p. 77, 30 out. 1985.

273 Id., *ibid*.

274 ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980. In: THÉBAUD, Françoise. (org.) **História das mulheres**. O século XX. Lisboa: Afrontamentos, 1991. v. 5. p. 583.

Em dezembro de 1985, de acordo com **Veja**, a “ordem é exhibir o corpo.”²⁷⁵ A revista apostava em três características para o verão 1985-1986: “muito conforto, cores fortes e a maior parte possível do corpo à mostra.”²⁷⁶ De acordo com o proprietário da Company, a grande novidade da estação era o uso de bermudas *lycra* por mulheres e homens. **Veja** relatava que, mesmo de uso restrito inicialmente a ciclistas, “esses modelos – sempre muito justos – já podem ser considerados o uniforme do verão 86 e prometem conquistar muitos adeptos do sexo masculino.”²⁷⁷ Outra tendência citada e que retornava à moda pré-1980 eram as micro-saias: “ainda mais curtas, com apenas 20 centímetros de comprimento, elas deixam à mostra a curva das nádegas.”²⁷⁸ Interessante a ressalva de que “essas saias devem ser usadas com uma malha por baixo, para não cair no vulgar”, alerta do estilista da confecção Yes Brasil²⁷⁹ e pontuado pela revista como forma de instruir os leitores sobre as restrições e os usos das novas indumentárias propostas nos “novos tempos”.

Para os homens, a moda em 1985 apresentava também mudanças. Em *Homens coloridos*, a revista já anunciava que “os homens decididamente não são mais os mesmos.”²⁸⁰

275 CORES do sol. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 902. p. 93, 18 dez. 1985.

276 Id., *ibid.*

277 Id., *ibid.*

278 Id., *ibid.*

279 Id., *ibid.*

280 HOMENS coloridos. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 886. p. 75, 28 ago. 1985.



As cores luminosas, antes proibidas, agora ganham destaque nas ruas do país

inevitavelmente formais, desaparece a diferença entre a camisa social e a camisa esporte.

"Nunca os homens se interessaram tanto por sua aparência", diz Fernando de Barros, 60 anos, editor de moda da *Playboy* e das revistas femininas da Editora Abril. "Existem até homens que se cuidam mais do que as mulheres." A mudança de estilo, segundo os especialistas na área, ocorreu sem qualquer arranhão na masculinidade. "Foi-se o tempo em que o homem que vestia uma roupa colorida era considerado homossexual", diz o cantor carioca Leo Jaime, 25 anos, um dos pioneiros da nova moda. As lojas Toulon, do Rio de Janeiro, onde Leo Jaime se veste, refletem o sucesso da virada. Há quatro anos, seu proprietário, Evandro Ballesteros, 40 anos, limitava os novos modelos que criava a 20% de sua produção. "Hoje, 80% das roupas de nossa etiqueta são arrojadas", diz ele. "Com elas conseguimos decuplicar o nosso faturamento", alega-se Ballesteros, que no momento comanda trinta lojas espalhadas pelo país.

Moda

Homens coloridos

*O vestuário masculino
troca a sobriedade por um estilo de
roupas mais arrojado*

Os homens decididamente não são mais os mesmos. Em vez de roupas sóbrias e de sapatos convencionais, eles agora preferem o arrojo colorido das mulheres. Na maré da onda surf, os jovens já haviam embarcado na novidade, mas agora já não parece haver distinção entre faixas etárias — e já é difícil vislumbrar traços ortodoxos mesmo quando des-

filam pelas ruas executivos, empresários ou profissionais liberais, com idades entre 30 e 40 anos. Os ternos agora são claros, em azul, bege, mel, ou então escuros, mas sempre em cores fortes, vistosas, como o azulão. As camisas vão do amarelo ao púrpura, estão mais soltas e têm grandes bolsos à mostra. Salvo quando se trata de ocasiões

CLIENTELA EXIGENTE — A nova tendência vem da Europa e sofre influência, sobretudo, da moda de vanguarda italiana, onde despontam os nomes de Moschino, Romeo Gigli, Maurizio Baldassari e Giorgio Correggiari, além dos estilistas da vanguarda de Paris. A exemplo de suas similares européias, as confecções brasileiras procuram aliar em suas roupas beleza, conforto e qualidade. Afinal, a clientela é exigente. Seguindo as tendências italiana e francesa, na próxima temporada primavera-verão haverá blazers mais largos, de linhas mais retas e, em alguns casos, mais curtos que agora. Acabaram-se os colarinhos estreitos das camisas: como se po-



Amarelo é a cor da estação



Blazers pedem contrastes



O conforto alarga as camisas



A ordem é unir tons fortes

VEJA, 28 DE AGOSTO, 1985

75

Figura 17 - Homens coloridos (1). *Veja*. São Paulo: Abril. n. 886, p. 75, 28 ago. 1985.

Embora o termo androginia nessa matéria não fosse utilizado, fica nítido que a fronteira, pelo menos na moda, parecia irrelevante. No entanto, aos olhos da imprensa, essa escolha foi colocada sob atenção. **Veja** anunciava a troca de indumentária. Antes, roupas sóbrias e sapatos convencionais; agora, a moda masculina adotava “um estilo de roupas mais arrojado. [...] eles [os homens] agora preferem o arrojo colorido das mulheres.”²⁸¹ Esse estilo já era adotado por parte dos jovens inspirados nas ondas do *surf*, mas o que se destacava era a ampliação do público sem haver distinção entre as faixas etárias. A revista reparava que já era difícil encontrar os antigos trajes, “mesmo quando desfilam pelas ruas executivos, empresários ou profissionais liberais, com idades entre 30 e 40 anos.”²⁸²

De acordo com o semanário, tal mudança de estilo apontava para um maior interesse dos homens pela aparência pessoal. Para tanto, a revista recorria à fala do editor da revista **Playboy** como forma de mostrar o crescimento desse interesse: “nunca os homens se interessaram tanto por sua aparência. [...] Existem até homens que se cuidam mais do que as mulheres.”²⁸³ Rapidamente a revista avisava, em tom pedagógico, que essa mudança de estilo, “segundo os especialistas na área, ocorreu sem qualquer aranhão na masculinidade.”²⁸⁴ A fala do cantor Léo Jaime era utilizada para corroborar tal raciocínio, já que o mesmo foi considerado um dos pioneiros da nova moda. Para o cantor, “foi-se o tempo em que o homem que vestia uma roupa colorida era considerado homossexual.”²⁸⁵

281 HOMENS coloridos. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 886, p. 75, 28 ago. 1985.

282 Id., *ibid.*

283 Id., *ibid.*

284 Id., *ibid.*

285 Id., *ibid.*



Leo Jaime: roupa colorida já é considerada coisa de homem

Figura 18 - Homens coloridos (2). *Veja*. São Paulo: Abril, n. 886, p. 75, 28 ago. 1985.

A masculinidade (leia-se heterossexualidade no sentido exposto pela revista) entrava em cena na reportagem como tema relevante, já que uma das fotos trazia o mesmo comentário (Figura 18), como se o medo de “perder a masculinidade” estivesse presente como uma dúvida em se aderir ou não à moda. Então, de forma rápida, a revista já antecipava que tal uso não feriria a masculinidade de nenhum homem. E essa masculinidade apresentada pela revista parece ser hegemônica, “um modelo cultural ideal, que não sendo atingível por praticamente nenhum homem, exerce sobre todos os homens um efeito controlador, através da incorporação, da ritualização das práticas de sociabilidade cotidiana e de uma discursividade que exclui todo um campo emotivo considerado feminino.”²⁸⁶ Nesse sentido, Miguel Vale de Almeida aponta que a “masculinidade não é simétrica da feminilidade, na medida em que as duas se relacionam

286 ALMEIDA, Miguel Vale de. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de século, 1995. p. 17.

de forma assimétrica, por vezes hierárquica e desigual. A masculinidade [portanto] é um processo construído, frágil, vigiado, como forma de ascendência social que pretende ser.”²⁸⁷

O que se deve perguntar é por que tal discurso, atuante dessa maneira, não se processou quando se falava sobre a androginia feminina. Talvez seja porque para os homens o uso de determinada indumentária podia carregar significados que alterassem determinadas “certezas” ligadas à potência masculina, ou que o seu uso acarretaria um “enfraquecimento” ou perda da mesma.

Assim como na moda feminina, a moda masculina e suas tendências também eram influenciadas, no último caso, sobretudo pela moda de vanguarda italiana (Moschino, Romeo Gigli, Maurizio Baldassari e Giorgio Correggiari). Segundo **Veja**, tanto as grifes internacionais quanto as confecções brasileiras pautavam a nova linha masculina nas seguintes características: beleza, conforto e qualidade. No Brasil, a palavra de ordem era a descontração: “libertos das algemas da tradição, os homens se sentem à vontade para exibir não só tênis com ternos avançados como, também, camisa por fora da calça e embaixo de paletós ou blazers, formando uma composição inimaginável algum tempo atrás. Vale tudo.”²⁸⁸

Os estilistas e empresários pareciam avaliar de forma positiva as mudanças no estilo masculino, como Luis de Freitas, dono da “Mr. Wonderful”, que foi um dos primeiros a introduzir cores no vestuário dos homens em todas as ocasiões e não apenas no informal. Para ele, tal estilo estava contribuindo para “diminuir a distância entre a moda masculina e a feminina.”²⁸⁹

O corte de cabelo mais comprido e o amplo uso de acessórios estavam, assim como na indumentária, sofrendo mudanças para acompanhar o estilo mais descontraído das roupas. Mas já se declarava um distanciamento em relação aos cabelos utilizados na década de 1970. A diferença era que o cabelo masculino, mesmo em um corte alongado, requeria “muito trato”. E, para aqueles que não abririam mão do cabelo curto, valeria também “minúsculos rabos-de-cavalo ou mesmo requintes como aplicações de gel.”²⁹⁰ Interessante perceber que a mudança não se resumia aos cabelos, mas ao uso de relógios de

287 Id., *ibid.*

288 HOMENS coloridos. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 886, p. 76, 28 ago. 1985.

289 Id., *ibid.*

290 Id., *ibid.*

plástico colorido para combinar com o tom da indumentária (item utilizado da mesma forma por mulheres), brincos pequenos em pedras miúdas e anéis discretos de pedras foscas como ônix ou casco de tartaruga.

É importante ressaltar que tanto o uso de indumentária quanto de acessórios servem, principalmente, à indústria que os fabrica. O campo do capitalismo maquínico de Félix Guattari pode ser alargado por essa ampliação de consumidores homens e mulheres, de produtos ligados diretamente a sua aparência. Portanto, não estou dizendo que foi só a redemocratização que causou isso, mas tornou possível a sua introdução na cultura de mídia brasileira sob a ótica dos “novos tempos, novos rumos”.

Seguindo essa lógica, a indústria dos cosméticos incorporou o público masculino em linhas específicas para os homens. Em *Homens na linha*, **Veja** divulgava essa abertura num mercado costumeiramente feminino. A reportagem foi editada na seção “Vida Moderna”, o que sugere uma prática recente, mas que, segundo a mesma, já vinha angariando novos adeptos. E novamente o tema da masculinidade vinha à tona por meio da fala de um jogador de futebol que dizia usar cremes no rosto. Mas ao admitir seu uso, nos termos da revista, “apressava-se a avisar que tantos cuidados com a pele nada têm a ver com a masculinidade” e completava: “o preconceito certamente diminuiria se existissem mais produtos específicos para os homens.”²⁹¹

Curioso é que a própria formulação dos cremes para homens sofria alteração na forma para se diferenciarem dos cremes utilizados por mulheres. A revista resalta esse aspecto justificando que tal preocupação era fomentada para “não ferir a suscetibilidade do macho.”²⁹² Por conta disso passaram-se a desenvolver para os homens fórmulas em gel e não em creme, pois, como afirmou a esteticista Janine Goossens, “o homem não gosta de se sentir lambuzado, ele quer aplicar o creme e senti-lo penetrar na pele quase que magicamente, sem deixar rastros.”²⁹³

Em 1988, foi utilizado o termo “fim da androginia da moda”. Assim, as tentativas de terminar com a influência andrógena na moda, ensaiadas desde o final de 1985, mostraram-se vitoriosas no início de 1988. No entanto, a coleção de inverno comentada

291 *HOMEM na linha*. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1040, p. 86, 10 ago. 1988.

292 Id., *ibid.*

293 Id., *ibid.*

por **Veja** não isentava os cuidados com o corpo e a revista já avisava isso: “não significa que as barriguinhas durinhas e as formas perfeitas receberam sua senha para relaxar. No inverno, a sensualidade feminina continuará em alta.”²⁹⁴

A moda que se pretendia fazer colocava-se em contraponto aos modelos dos anos anteriores, marcados pelas saias balonês e das ombreiras, “autênticas armaduras que tomaram conta das coleções do ano passado.”²⁹⁵ Não entrando no mérito de que tais roupas seriam ou não armaduras, é preciso chamar a atenção para a produção de outras armaduras, não ligadas à vestimenta em si, mas aos corpos, muitas vezes invisíveis, e nem por isso imperceptíveis. Nesse sentido, a revista sugeria: “quanto mais bem torneadas estiverem as pernas, quadris, cintura e busto, melhor.”²⁹⁶ No caso em questão, portanto, era o cuidado com a aparência magra, já que o uso de meias com mini-saias estava sugerido naquela estação, assim como o uso de tecidos misturados com fios elásticos – os *stretches* –, desenvolvidos para aumentar a aderência ao corpo “sem abrir mão do conforto. [...] A mulher, no inverno, será mais elegante e feminina do que nunca.”²⁹⁷

Assim, ficava nítido que ao afirmar o fim da androginia, estava-se mostrando o perfil da clientela vindoura, já que, nas coleções, antecipavam-se as tendências, bem antes que as estações propriamente ditas chegassem. E, por conta disso, a ênfase na feminilidade que, não era apenas brasileira, mas seguia uma tendência internacional, e que iria buscar, não apenas cortes inspirados nas décadas de 1940 e 1950,²⁹⁸ mas reforçar a corporalidade feminina em curvas e fendas, luvas e meias, com a inclusão explícita da sensualidade. Isso pode ser observado nas três “regras de ouro” da nova estação: “roupas curtas, justas e sensuais.”²⁹⁹

A **Veja** retomaria o tema do fim da androginia numa longa reportagem de três páginas (em contraposição ao costume editorial de dispensar apenas uma página para os temas relativos à moda). A revista apropriou-se da fala da estilista Márcia Gimenez, que temia uma reação contrária das mulheres, que, a princípio, rejeitaram as novas tendências:

294 INVERNO a quente. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1015, p. 38, 17 fev. 1988.

295 Id., *ibid.*

296 Id., *ibid.*

297 Id., p. 39.

298 Id., p. 40.

299 Id., *ibid.*

para quem estava acostumada a usar roupas largas e confortáveis, é difícil engolir esse ar radicalmente feminino [...]. Usamos tantas roupas amplas que nos tornamos indisciplinadas no andar, no sentar, perdemos até alguns hábitos, como cruzar as pernas – e também nosso corpo perdeu um pouco a forma.³⁰⁰

A revista arrematava o tema de forma enfática: “neste inverno, definitivamente, as roupas femininas voltaram a ser feitas só para as mulheres. Foi decretado o fim das coleções amplas e largonas que tanto serviam a homens quanto a mulheres.”³⁰¹ Interessante observar, portanto, que essa ênfase não era gratuita e parecia concordar com a necessidade de retomar a feminilidade das “formas femininas”, o que demonstra um reforço na distinção de gênero, ao demarcar bem os limites nos corpos de homens e de mulheres. A repetição do tema do fim da androginia parece, dessa forma, ter sido tomada como positiva pela revista.

Nesse sentido, não é de se admirar que, em 10 de agosto de 1988, a temática retornasse às páginas de **Veja**. Em *De peito aberto*, a sensualidade transbordante colocava-se em contraponto ao estilo japonês e andrógino. Assim, a nova estação mantinha o estilo da estação passada, quando então “as roupas que davam um ar andrógino às mulheres cederam a vez a um estilo ultrafeminino.”³⁰² Tanto é assim que a escolha das modelos sofreu modificação no período. Christian Lacroix escolhera “a dedo manequins de formas arredondadas para apresentarem sua coleção.”³⁰³

Dessa vez, comentando sobre a coleção de outono internacional, o artigo de uma página repetia, em boa parte, o discurso amplamente veiculado anteriormente: uma moda que “celebrava a sensualidade” e “a moda sensual é um fato consumado em todo o mundo”. A novidade da estação estava na valorização do colo nos modelos lançados pelas casas de alta costura francesa. (Figura 19)

300 INVERNO a quente. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1015, p. 38, 17 fev. 1988.

301 Id., p. 39.

302 DE peito aberto. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1014, p. 88 10 ago. 1988.

303 Id., *ibid.*



Marc Bohan: “A moda já não é mais andrógina”

Figura 19 - De peito aberto. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1014, p. 88, 10 ago. 1988.

Por isso a ênfase na feminilidade das formas ditas “femininas” e o retorno à ligação com as estrelas do cinema de seios fartos, como Marilyn Monroe e Jane Mansfield, eram lembrados por **Veja** como ícones de uma beleza que estava sendo retomada pela moda. Já no Brasil, a preocupação dos estilistas concentrava-se na constatação de que tal modelo não se encaixava, fisicamente, nas mulheres brasileiras: “pena que a brasileira tenha mais quadril e menos busto que a européia”, mas mesmo assim eles acreditavam que não seria esse um problema, já que “a mulher brasileira adora exibir o corpo e essa moda sensual é ideal para isso.”³⁰⁴ Assim, além de reforçar a busca pelas ditas “formas femininas”, entendidas aqui literalmente pelos seios fartos, agregava-se, no caso do Brasil, a naturalização de uma pretensa vontade de exibir o corpo ligada à nacionalidade, o que remete aos discursos que estereotiparam mulheres, tornando-as, sem distinção, participantes de tal costume com base apenas num senso comum carregado de significados negativos com relação à figura feminina.

304 DE peito aberto. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1014, p. 88 10 ago. 1988.

O debate sobre o desejo por seios fartos já havia sido assunto em outra seção de **Veja**, em matéria intitulada *Vida Moderna*, reportagem essa que não foi publicada na sessão “Moda”. Ali, a vontade de *ser* aliava-se ao que o dinheiro podia transformar nas mesas dos centros de cirurgia plástica.³⁰⁵ Em *Onda de Fartura*,³⁰⁶ a reportagem mostrava a avalanche de intervenções cirúrgicas nos seios realizadas na Europa, onde a grande parte destas intervenções caminhavam no sentido de aumentá-los por meio de “bolsas de silicone”.

Na Europa as intervenções estavam já “a todo vapor”, no Brasil sua ascensão já vinha abrindo caminho, porém de forma mais lenta. Sua justificativa baseava-se na relação da moda com a cultura, como opinou o cirurgião plástico Luís Paulo Barbosa: “a moda hoje valoriza muito mais a forma da mulher, com decotes profundos e tecidos justos.”³⁰⁷ Como exemplo, eram citadas duas brasileiras que realizaram esse tipo de procedimento. A primeira, arrependida de ter demorado tanto tempo para fazer a cirurgia plástica; a segunda, a modelo Monique Evans, que já havia colocado prótese de silicone em 1981, afirmava que com ela (a prótese) “se sentia muito mais mulher, mais bonita e saudável ao usar um decote ou um biquíni.”³⁰⁸ Para ela, ter busto grande aumentava a feminilidade.³⁰⁹ E assim como nas demais reportagens já citadas, **Veja** relacionava os seios grandes com uma retomada da moda “que teve o seu esplendor entre os anos 40 e 50.”³¹⁰

É por meio da repetição que uma idéia reveste-se de necessidade, aqui ligada não apenas à moda que parecia demandar novos corpos, mas também à intervenção cirúrgica que possibilitava à mulher estar apta a vestir-se e, assim, aparentemente, ao tornar-se mais “feminina”, a *ser* mais mulher.

Para Antoine Prost, a função da moda é a própria mudança na qual torna certas roupas antiquadas e estimula no público alvo sua substituição: “é um processo de desqualificação constante das roupas.”³¹¹ É exatamente essa junção entre a moda e o capitalismo que transbordava para as leitoras um universo de outras possibilidades, não

305 VIDA moderna. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1014, p. 102, 10 ago. 1988.

306 ONDA de fartura. **Veja**. São Paulo: Abril. p. 77, maio 1988.

307 Id.. Esse mesmo médico apontava o crescimento de 30% nas próteses de mama em São Paulo.

308 ONDA de fartura. **Veja**. São Paulo: Abril. p. 77, maio 1988.

309 Id., *ibid*.

310 ONDA de fartura. **Veja**. São Paulo: Abril. p. 77, maio 1988.

311 PROST, A. Transições e interferências. Transições e interferências. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da vida privada**: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Cia das Letras, 1992. v. 5. p. 140.

isentas de significados intencionais, tanto por parte da imprensa como por parte do mundo da moda, mesmo que regidos pelos caminhos que buscavam a maximização do lucro, já que tanto a moda quanto a imprensa são empresas que se relacionam com anunciantes/clientes e reproduzem justificativas que possivelmente os contentariam.

Anular, portanto, a influência da androginia, a meu ver, inspirada nos movimentos feministas das décadas anteriores, era uma forma de atualização de um passado idealizado, ao retomar os ícones (determinadas atrizes com atributos femininos bem marcados na corporalidade). Os cortes/tecidos os quais, ao exporem mais o corpo, inspiravam nas mulheres a necessidade do retorno aos cuidados excessivos, justamente aqueles citados por Beth Friedan³¹² como amarras invisíveis da cultura destinada a ocupar o tempo da mulher.

A diferença dos anos 1980 é que, além dos cuidados com a pele e o cabelo, pulverizaram-se práticas que iriam intervir no corpo de forma incisiva, ou ainda por meio dos treinos nos aparelhos de ginástica e das coreografias de aeróbica ensinadas pela atriz norte-americana Jane Fonda.³¹³ A atriz protagonizou, entre 1983 e 1995, uma série de vídeos de aeróbica que objetivava não só a propaganda dessa modalidade de exercício físico para o público geral, mas também a adoção dessa prática como um estilo de vida. Ao todo foram 40 vídeos. (Figura 20)³¹⁴

312 Cf. FRIEDAN, Beth. **A mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

313 Jane Semor Fonda nasceu em 21 dez. 1937, em Nova Iorque, EUA. Foi uma das primeiras atrizes americanas a aparecer nua em filme estrangeiro (*La Rondé*, 1964). Entre os grandes sucessos da atriz está o filme *Barbarella* (1968). Fonte: THE INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <<http://www.imdb.com>> Acesso em: 10 jan. 2008.

314 JANE FONDA'S WORKOUT SERIES. Produzido por Jane Fonda. EUA: Warner Home Video, 1982-1995. color.

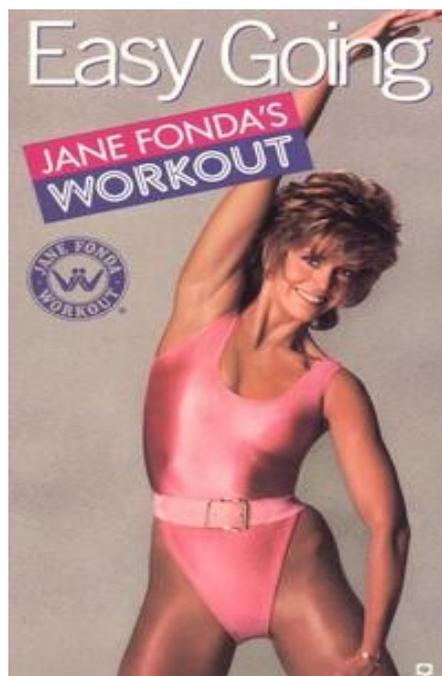


Figura 20 - JANE FONDA'S WORKOUT. Easy Going Workout. EUA: Warner Home Video, 1984. 90 min. Color.

Dessa maneira, não só o tempo era apreendido por essas práticas, mas um volume de dinheiro era despendido para obtê-los na sua totalidade. Enfatizo, assim, que a moda, mesmo sendo efêmera, acabava produzindo efeitos diversos na cultura e na forma como as próprias mulheres viam-se como sujeito. Isso me leva a crer que a atualização da moda, ao retomar os modelos já citados, mostrava a tensão existente entre aqueles que advogavam de forma positiva a manutenção da liberdade de expressão e de movimentos de maneira geral, ou seja, ancorados de uma forma mais democrática, e aqueles que, frente às mudanças, reforçaram o freio e retomaram nas formas mais diversificadas da cultura (como a moda das “formas mais femininas”), a demarcação das fronteiras que pareciam tênues no âmbito da androginia, mal vista por esses grupos.

Se para as mulheres a tendência era o afastamento da androginia, para os homens a história é um pouco diferente, no âmbito da moda. Os estilistas europeus, em setembro de 1988, propuseram um visual que, segundo a **Veja**, era inspirado nos astros do *rock* e era ousado e extravagante. Para o semanário, na época, “se depender dos costureiros, os homens estarão usando coletes floridos, chapéuzinhos indianos e paletós de pele de

leopardo.”³¹⁵ Tratava-se de uma criatividade não isenta de polêmica, como a coleção de Jean-Paul Gaultier, conhecido por suas extravagâncias, que idealizava o homem-objeto inspirado no *western* americano, e que mostrou *cowboys* sensuais em coletes de couro sobre o peito nu, “para não deixar dúvidas de que neste verão o homem deve ser sensual, sexy e mostrar às mulheres aquilo que é o que elas mais gostam.”³¹⁶ Em outro ponto da reportagem, a moda masculina era discutida em termos econômicos: já era considerada um importante filão para o segmento das lojas e confecções. Naquela época já movimentava um mercado de 6,3 bilhões de dólares por ano.³¹⁷ No entanto, a descrição dos novos modelos repletos de tecidos de onça, flores, cores e extravagâncias, parecia, de acordo com a reportagem, longe de serem utilizados e incorporados como estilo masculino.

A revista justificava-se dizendo que para as mulheres o uso de peças masculinas era feito sem hesitar e para os homens tal incorporação era diferente: “os homens, porém, são sempre olhados com desconfiança quando usam algo que se distancie um pouco mais do que se acostumou a chamar de convencional.”³¹⁸ Importante ressaltar que essa fala encontrava-se no final da reportagem, como uma espécie de conclusão negativa acerca dos usos das “extravagâncias” apresentadas pelos costureiros europeus. A sensação que se tinha era a de que para os homens tal moda mostrava-se como performance só permitida nas passarelas. O que sugere que, em 1988, os ditames da moda masculina não eram incorporados da mesma maneira que os da moda feminina. Tal peso recaía mais sobre os consumidores do que sobre os fabricantes, em sonoro descompasso.

Não surpreende, porém, que, em novembro do mesmo ano, Ralph Lauren, estilista norte-americano dono da marca “Pólo”, tenha ocupado as páginas amarelas e não só a seção de “Moda” da revista **Veja**. O lugar que a temática ocupou deve ser colocado em questão, pois como a entrevista foi situada nas páginas iniciais, tinha maior destaque. O título da entrevista sugere o contraponto da moda européia, *Cowboy da elegância*.³¹⁹ Contraponto por colocar-se a favor de um estilo casual-chique, no qual não havia nada de “bizarro” nem “louco”. Mesmo desenhando roupas para homens, mulheres e crianças, aqui no Brasil, a linha “Pólo” chegava, naquele momento, com a inauguração de sua primeira

315 SHOW extravagante. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1045, p. 94, 14 set. 1988.

316 Id., *ibid*.

317 Id., *ibid*.

318 SHOW extravagante. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1045, p. 95, 14 set. 1988.

319 SEKLES, Flavia. Entrevista: Ralph Lauren. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 1054. p. 5-8. 16 nov. 1988.

loja em um *shopping center* de São Paulo. Uma loja para gostos e bolsos sofisticados, que atraía um público diferenciado, “um consumidor que não se interessava muito pelas últimas tendências da moda, mas prezava a elegância com toques esportivos e aristocráticos.”³²⁰

Em resposta à jornalista, Ralph Lauren dizia-se diferente dos demais estilistas norte-americanos, em virtude do fato de que seu estilo tinha “tradição”. De acordo com o estilista, seus produtos eram uma mistura de “influências americanas e inglesas, tudo isso mesclado a um forte acento rural. Essas eram suas características.”³²¹ Para ele, a diferença era que sua preocupação não residia em desenhar roupas que refletissem o momento contemporâneo: “minhas roupas refletem um ponto de vista muito consistente – estação a estação, ano após ano. Meus produtos não são bizarros, não são loucos, mas mesmo assim têm um impacto muito grande.”³²² Afirmava ainda que desenhava roupas para pessoas ativas: “não suporto essas roupas que parecem estar à mostra, como numa exposição.”³²³

O estilo de Ralph Lauren, portanto, opunha-se ao estilo proposto pelos estilistas europeus, principalmente em relação à moda masculina. Um estilo marcado por uma tradição aristocrática, caracterizada por um acento rural, de cores discretas e couros crus. Pode-se dizer que sua chegada ao Brasil, em 1988, estaria em consonância com a vontade, por parte de muitos, em retomar ou firmar o estilo masculino tradicional, mas no caso da linha de Lauren, com muita sofisticação, ou seja, para um público seletivo capaz de consumir seus produtos.

A constituição de consumidores com alto poder de compra tinha relação com a própria explosão do consumo que foi percebida por **Veja** nos primeiros meses de 1989. De acordo com a reportagem *O Brasil que melhora*, mesmo com as turbulências econômicas o consumo estava em franca ascensão já que “boa parte da população consegue elevar seu padrão de vida.”³²⁴ Além dos dados do setor privado que mostravam o consumo em crescimento, **Veja** utilizou-se das estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para mostrar que direção esse consumo estava tomando. De acordo com o IBGE, de 1974 a 1989, o “brasileiro passou a gastar menos com alimentação, por

320 SEKLES, Flavia. Entrevista: Ralph Lauren. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 1054, p. 5. 16 nov. 1988.

321 Id., *ibid*.

322 Id., *ibid*.

323 Id., *ibid*.

324 O Brasil que melhora. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 1081, p. 116, 31 maio 1989.

exemplo, e a ter mais dinheiro para outras despesas, como roupas e eletrodomésticos e lazer.³²⁵ A Figura 21, publicada na reportagem, fazia um resumo do consumo no final da década de 1980.

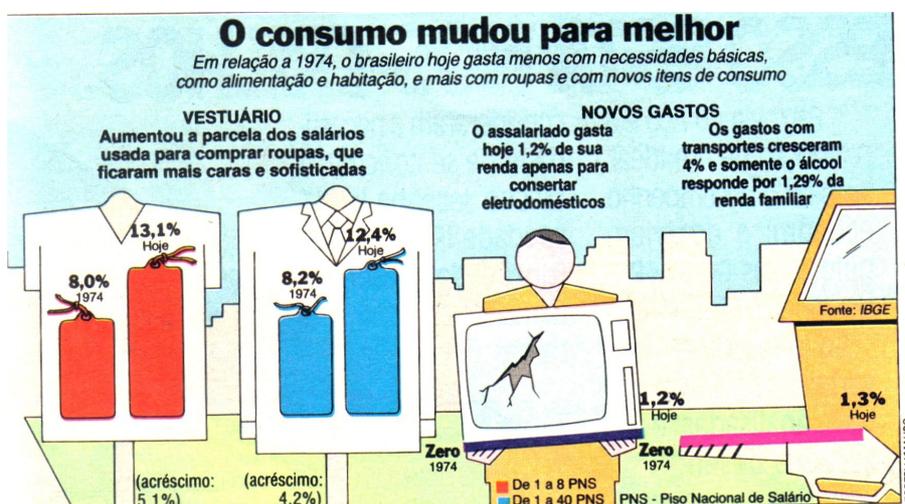


Figura 21 - O Brasil que melhora. *Veja*. São Paulo: Abril, n. 1081 p. 116, 31 maio 1989.

Tanto para mulheres quanto para homens o crescimento da indústria do vestuário pode ser observado de forma visível, o que sugere o alto poder da publicidade e dos dispositivos que faziam girar a máquina de desejos da moda. O que os dados obscureceram eram exatamente que discursos foram utilizados nesse agenciamento maquínico, que não criavam apenas consumidores. Pois a “roupa já não mostra a adaptação do indivíduo à vida pública: ela expressa, na própria vida pública, a personalidade reivindicada por cada um.”³²⁶ Ou seja, não é apenas seguir a moda, mas mostrar o uso que se faz dela.³²⁷

2.4 Televisão, audiência, publicidade e produção de desejos

Neste segundo momento, é a interlocução com a televisão que nos chama a atenção. Considerando que exista uma maior problematização sobre as mudanças na moda e no comportamento, como vimos anteriormente, é essa mídia específica que ganhará grande destaque para o público em geral. É importante considerar, no processo de análise

325 Id., p. 118.

326 PROST, A. Transições e interferências. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. v. 5. p. 141.

327 id., *ibid*.

cultural, o alcance da televisão como veículo de comunicação de massa. Michel de Certeau³²⁸ propõe que a cultura ocidental midiaticizada está relacionada a “todas as formas de necessidade, todas as fendas do desejo [que] são ‘preenchidas’, isto é, inventariadas, ocupadas e exploradas pela mídia.”³²⁹ Felix Guattari chama a atenção para a sociedade atual e maquínica e sua relação com a produção de sentidos e desejos.³³⁰ Para Esther Hamburger, a TV atualiza representações:

Longe de prover interpretações consensuais, ela fornece um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo e regiões diferentes se posicionam, se situam umas em relação às outras. Ao tornar um repertório comum acessível a cidadãos os mais diversos, a TV sinaliza a possibilidade, ainda que sempre adiada, da integração plena.³³¹

Em alguns países, como na França, o alcance da TV foi percebido a partir da década de 1960.³³² No Brasil, só a partir da década de 1970³³³ é que o número de televisores teve um crescimento expressivo, assim como um maior investimento sobre a produção brasileira de televisão. O país está entre as oito nações em audiência televisiva mundial, sendo também o quarto em número de aparelhos de TV. Nos anos 1990, esse eletrodoméstico liderava as vendas. Outra característica dessa mídia no Brasil centra-se no fato de que os investimentos em publicidade são maiores do que em outros países.³³⁴ O que revela uma relação precisa entre anunciantes e a TV, que não é um veículo isento de significados e intenções. Como aponta Esther Hamburger,

a televisão, principalmente por meio das novelas, capta, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizam essas mudanças, se constituindo em veículo privilegiado da imaginação nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados.³³⁵

328 de CERTEAU, M. op. Cit. p. 234.

329 Id., p. 34.

330 Cf. GUATTARI, F.; ROLNIK, S. op. cit.

331 HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (org). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 441-442.

332 PROST, A. Transições e interferências. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Cia das Letras, 1992. v. 5. p. 148. p. 34.

333 HAMBURGER, E. op. cit. p. 444.

334 Id., p. 445.

335 Id., p. 458.

A década de 1980 foi marcante para a história da televisão e marcou uma etapa da produção e ampliação do público telespectador. Os anos 1980 são específicos porque desfrutaram de uma condição de privilégio por conta de um “repertório compartilhado por um público nacional composto também por homens, mulheres e crianças em todos os grupos sociais e locais do território nacional.”³³⁶ O período foi, portanto, peculiar, já que nos anos 1990, com a segmentação da TV a cabo, o público diversificou-se.³³⁷ Uma relação não isenta da busca pelo lucro, pois mesmo sendo uma concessão estatal, os canais de televisão no Brasil, em sua grande maioria, são empresas privadas, e assim sendo, visam ao lucro por meio de sua concessão.

O espaço público ocupado pelas empresas evidencia uma relação em que há cada vez menos espaço para a divulgação de notícias de interesse comum, ao jornalismo local ou regional, privilegiando os setores ligados ao entretenimento, incluindo o destaque (em matéria de espaço e duração no ar) dado à cobertura esportiva, com ênfase principalmente, no futebol.

Tal história teve um percurso que iniciou na década de 1960, já que, nesse momento, o Brasil inseriu-se na indústria continental de feitiço de novelas. Segundo Esther Hamburger, a incorporação do videoteipe, em 1962, tornou possível a produção de novelas diárias.³³⁸ Daniel Filho relata, na obra *Antes que me esqueçam*,³³⁹ o percurso da Rede Globo no campo das telenovelas. De acordo com ele, no início (1965) todo o processo de produção das novelas estava nas mãos de agências de publicidade e de empresas, por conta do fato de que, ao comprarem o horário das emissoras, acabavam decidindo os rumos de sua novela. Portanto, as novelas sofriam intervenção direta desde a produção ao produto final. Por esse motivo, as emissoras não tinham o poder de impor seus próprios interesses, já que o produto (a novela) estava literalmente atrelado ao financiador. Isso mudou rapidamente quando a Rede Globo contratou profissionais do exterior para funções bem específicas: Joe Wallach assumiu as finanças e a administração da empresa; Walter Clark, ex-executivo da Colgate-Palmolive, foi designado para cuidar da produção artística. Além

336 Id., p. 482.

337 Id., *ibid.*

338 HAMBURGER, E. *op. cit.* p. 460-1.

339 Cf. DANIEL FILHO. *Antes que me esqueçam*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

disso, foram contratados a cubana Gloria Magadan, experiente autora de novelas, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, ex-diretor da TV Tupi e ex-profissional da publicidade.³⁴⁰

Gloria Magadan, contudo, impôs seu estilo à emissora a partir de 1966, ao escrever roteiros repletos de histórias exóticas, “alocadas no Marrocos, França ou Japão. Distantes da realidade brasileira, produções como *O Sheik de Agadir*, baseada no romance do escritor russo Gogol, ganha espaço na emissora.”³⁴¹ De acordo com Daniel Filho, isso ocorria porque a autora controlava quase sozinha as novelas da emissora, “decidindo tramas, horários em que iam ao ar e selecionando os elencos segundo seus caprichos e amizades”.³⁴²

Antes da Rede Globo, a Rede Tupi, concorrente direta na produção de telenovelas, transmitiu, em 1968, a novela *Beto Rockfeller*. Tal melodrama foi considerado um marco que inspirou as escolhas posteriores das novelas globais. Ela “trouxe as novelas para um universo contemporâneo das cidades brasileiras. Introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente e uma certa ambigüidade”.³⁴³ Além disso, “a novela sintonizou também as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole em busca de instrução e integração nos pólos de modernização”.³⁴⁴

No campo da teledramaturgia, a Rede Globo passou a ganhar mais destaque desde a década de 1970, com inovações na forma e no conteúdo, ao contratar Daniel Filho para dirigir, e Janete Clair para escrever novelas.³⁴⁵ Juntos, eles produziram a novela *Vêu de noiva* (1969), que acabou marcando o fim dos “dramalhões latinos de Gloria Magadan”, por conta da agilidade da trama moderna de Janete Clair. Mas, de acordo com a revista **Contigo!**, foi com *Irmãos Coragem* (1970) que a autora contribuiu, ao inventivamente relacionar, na mesma novela, a paixão pelo futebol e a corrida ao ouro. Para esse semanário especializado na produção televisiva, foi com esse grande sucesso que a Globo impôs sua hegemonia frente às demais emissoras que também produziam telenovelas.³⁴⁶

340 Cf. DANIEL FILHO. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

341 40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. p. 16, dezembro de 2003.

342 DANIEL FILHO. op. cit.

343 DANIEL FILHO. op. cit.

344 HAMBURGER, E. op. cit. p. 464.

345 DANIEL FILHO. op. cit.

346 40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. p. 17, dezembro de 2003.

Esther Hamburger expõe as convenções de representação que foram consolidadas já no início dos anos 1970 por meio das novelas globais: a noção de que cada novela deveria trazer uma “novidade”, para que se diferenciasse das anteriores e fosse capaz de “‘provocar’ o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e articulistas de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas, etc”.³⁴⁷ Segundo a autora, essa forma de enfatizar uma contemporaneidade que é sucessivamente atualizada, que é uma estratégia de marketing dos produtores, renova as imagens de um cotidiano no Brasil que se “moderniza”.³⁴⁸

A posição privilegiada da televisão como meio de entretenimento foi acompanhada, na década de 1980, por um projeto de expansão tecnológica e por investimentos públicos no setor de comunicação no Brasil. No início de 1985, a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) divulgou, por meio de anúncios ao longo do mês de janeiro, a ativação do primeiro satélite doméstico Brasilsat I. O título do anúncio dava a dimensão da novidade: *82 Anos de Solidão Acabarão no Dia 8 de Fevereiro*,³⁴⁹ possivelmente uma alusão à obra do escritor colombiano Gabriel García Marquez, *100 Anos de Solidão*.³⁵⁰ A imagem veiculada mostrava uma senhora de longa idade em frente ao aparelho de televisão. Contudo, aquela senhora já não mais se sentiria sozinha. (Figura 22)

347 HAMBURGER, E. op. cit. p. 465-6.

348 Id., p. 467.

349 82 anos de solidão acabarão no dia 8 de fevereiro (Anúncio da Embratel). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 852, p. 42-3, 2 jan. 1985.

350 GARCÍA MARQUEZ. Gabriel. **100 anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1997.



Figura 22 - 82 anos de solidão acabarão no dia 8 de fevereiro (Anúncio da Embratel). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 852, p. 42-3, 2 jan. 1985.

O anúncio tratava, ainda, das inúmeras vantagens da implantação do satélite no Brasil:

Com ele toda a população do País, sem uma única exceção, poderá ter acesso imediato aos sistemas de telecomunicações e de teleinformática e a todos os serviços que a Embratel e as empresas do sistema Telebrás oferecem hoje a você. Ter acesso ao telefone, com todas as facilidades do DDD e do DDI, à televisão com seus programas na área da educação e que serão ampliados até que atinjam todos os cantos do país, e ter acesso aos grandes centros urbanos, quando for preciso, sempre pelas comunicações. Sempre via Embratel. Para muitos brasileiros o Brasilsat vai significar ainda a possibilidade de assistência médica e orientação correta nos casos de emergência e calamidade pública. Para outros **talvez signifique apenas um programa de TV que distraia a solidão**. O que também é muito bom.³⁵¹ [grifo meu]

A promessa tecnológica, nesse caso, mostrava a ênfase na superação da solidão que, de certa forma, seria compensada pelas imagens e sons produzidos pelo aparelho. Mostravam também um dos objetos da concessão pública do espaço televisivo que era o veículo de informações de interesse público, como os casos de emergência e calamidade

³⁵¹ 82 anos de solidão acabarão no dia 8 de fevereiro (Anúncio da Embratel). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 852, p. 42-3, 2 jan. 1985.

pública, citados no informe publicitário. Além do alcance da televisão via satélite para toda a população, o anúncio também dava ênfase à ampliação da malha telefônica estatal para todos os recantos do país.

Em outro informe publicitário da mesma linha, a ênfase da imagem estava centralizada em diversas crianças que brincavam na rua, e uma menina em especial mirava para a lente da máquina fotográfica e sorria, demonstrando felicidade. A cidade representada era um lugarejo sem asfalto e de chão batido. Ao fundo vêem-se pessoas conversando ou jogando, e um homem montado num pequeno cavalo, próximo a dois cachorros. As crianças estão no primeiro plano, uma referência provavelmente ligada à metáfora do futuro. O título, dessa vez, era diferenciado, não enfatizando a solidão, mas o futuro: *O governo dedica o Brasilsat a todos os brasileiros que não têm televisão, não têm telefone, não têm médicos, não têm professores e não tinham futuro.*³⁵²

Na Figura 23 observa-se em que medida a tecnologia foi apreendida, como uma promessa de futuro, que era negado a uma parcela significativa da população nacional antes do lançamento do satélite brasileiro.



Figura 23 - O governo dedica o Brasilsat a todos os brasileiros que não têm televisão, não têm telefone, não têm médicos, não têm professores e não tinham futuro. (Anúncio da Embratel). *Veja*. São Paulo: Abril. n. 852, p. 42-3, 2 jan. 1985.

³⁵² O governo dedica o Brasilsat a todos os brasileiros que não têm televisão, não têm telefone, não têm médicos, não têm professores e não tinham futuro. (Anúncio da Embratel). *Veja*. São Paulo: Abril. n. 852, p. 42-3, 2 jan. 1985.

Em 13 de fevereiro de 1985, a revista comentava o lançamento do Brasilsat I, na reportagem *A janela do futuro*,³⁵³ que descreveu o evento como um avanço tecnológico para o Brasil, que “dá um salto em direção a um sistema de comunicações moderno.”³⁵⁴ Edmundo Barreiros e Pedro Só escreveram sobre o assunto, mais precisamente sobre o impacto do lançamento do Brasilsat, o que foi feito no livro *1985 – O ano em que o Brasil recomeçou*.³⁵⁵ De acordo com os autores, esse lançamento acabou mudando a “cara das comunicações e apresentou novos usos dos computadores, na época ainda sob reserva de mercado no Brasil, por serem setor estratégico de tecnologia.”³⁵⁶ No entanto, salientam que, embora a iniciativa fosse inovadora, não transformaria o país numa sociedade tecnológica. Para eles, as telecomunicações ainda “viviam tempos pré-históricos em que conseguir uma simples linha telefônica era coisa apenas para ricos, que podiam pagar os preços astronômicos cobrados diante da absoluta escassez de oferta diante de uma demanda que crescia rapidamente.”³⁵⁷

Se a tecnologia possibilitou avanço na ampliação de telespectadores, tal recurso não foi o único na conquista de audiência. Chamo a atenção para a própria produção das novelas, pois seu percurso define o modo como as novelas passaram a ser escritas e produzidas no Brasil. Ao contar os 40 anos da telenovela no Brasil, a revista **Contigo!** dividiu sua história nos seguintes períodos:

- 1) A descoberta do Brasil (1963-1972): marcado, inicialmente, pelos dramalhões latinos e, posteriormente, com as produções de Ivani Ribeiro e Janete Clair (entre outros), “passa a representar a identidade brasileira, a nossa cara”;³⁵⁸
- 2) Ousadia estética (1973-1982): período caracterizado por uma telenovela que começou a driblar a censura com ousadia estética, e onde “autores ‘de esquerda’ encontraram no gênero um meio de propor a reflexão política em narrativas irônicas”;³⁵⁹
- 3) “Brasil, mostra a tua cara” (1983-1992): quando a redemocratização foi colocada como uma das responsáveis pela entrada da crítica social no campo noveleiro,³⁶⁰ e
- 4) Novela de autor (1993-2003): cuja estética e trama peculiar passaram a ser ligadas especificamente aos seus autores, portanto, com estilo próprio,³⁶¹ reconhecidos com facilidade pelo público por conta da repetição de tipos, gêneros, urbanas ou não e de épocas representadas.

353 A janela do futuro. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 858, p. 68-71, 13 fev. 1985.

354 Id., *ibid*.

355 Cf. BARREIROS, E.; SÓ, P. *op. cit*.

356 Id., p. 159.

357 Id., p. 160.

358 40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. p. 13, dezembro de 2003.

359 Id., p. 21.

360 Id., *ibid*.

361 Id., p. 39.

Ao ler de maneira superficial e rápida a história da telenovela no Brasil, pode-se perceber duas características marcantes desse gênero televisivo. A primeira delas refere-se ao fato de que a novela foi constituída na tentativa de representar a identidade brasileira. Nesse sentido, é importante considerar Douglas Kellner, quando analisa a televisão na construção da identidade pós-moderna. Para esse autor,

a televisão comercial é predominantemente regida pela estética do realismo representacional, de imagens e histórias que fabricam o real e tentam produzir um efeito de realidade. O inexorável realismo representacional da televisão também se tem subordinado aos códigos narrativos, da história contada, e às convenções dos gêneros codificados. A televisão comercial é constituída como um instrumento de entretenimento, e está claro que seus produtores acreditam que o público se diverte mais com histórias, com narrativas que contenham personagens, argumentos, convenções e mensagens familiares e reconhecíveis, e com gêneros bem conhecidos. Essa pobreza estética do meio provavelmente foi responsável pelo desprezo com que tem sido ele tratado pelos teóricos eruditos e pela sua designação como um vasto “ermo intelectual” por parte daqueles que têm outros gostos e valores estéticos.³⁶²

Douglas Kellner argumenta que a televisão, ao contrariar a “noção pós-moderna de desintegração da cultura da imagem pura sem referentes, conteúdos ou efeitos – ruído puro, em última análise”, desempenha papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos.³⁶³ Na obra *A cultura na mídia*, este autor estuda de que modo os programas norte-americanos populares de televisão, assim como a propaganda, operam no sentido de oferecer “modelos de identificação no mundo contemporâneo”. Sua metodologia de estudo inclui analisar

forma e conteúdo, imagem e narrativa, superfície pós-moderna e problemáticas ideológicas mais profundas dentro do contexto de exercícios específicos que exponham a natureza polissêmica de imagens e textos e que referendam a possibilidade de múltiplas codificações e descodificações.³⁶⁴

De qualquer forma, trabalhos sobre a relação entre identidade brasileira e televisão são de grande relevância, e, embora não seja o caso desta tese, é importante reservar atenção maior a essa construção e observar a discussão de identidade que passa por ela, bem como antever em que direção ela caminhou na história de um dos principais

362 KELLNER, D. op. cit. p. 301.

363 Id., p. 304.

364 Id., ibid.

entretenimentos da população brasileira. Chamo atenção para esse fato mais no sentido de não deixá-lo passar em branco e assim possibilitar novas pesquisas sobre o tema, incluindo a necessidade de pensá-lo *via* estudos de gênero, que poderiam não só analisar a identidade brasileira em geral, mas os papéis de gênero ali expostos.

Outra característica para a qual chamo a atenção é a diferença das tendências de reflexão que existiam nas novelas, mais da segunda do que da terceira fase, se compararmos com o esvaziamento da crítica social e política da última fase, ainda vigente. Assim, a tendência de esquerda que se esboçava na década de 1970 foi sendo revertida em temas ligados aos problemas cotidianos, dos microcosmos e dos conflitos familiares que têm sido a escolha das “novelas de autor”.

O fato é que, ao se utilizarem de testes de público antes da veiculação das novelas, o retorno do telespectador comum tem sido levado em consideração, a ponto de fazer com que o autor altere o conteúdo de sua obra. Se se pensa no que está em jogo, ou seja, no faturamento das marcas que aparecem nas propagandas que entrecortam as novelas, o produto de autoria está regido, desta forma, pelos investimentos das empresas em relação ao consumo de seus produtos. E sua relação com o telespectador pode ser observada por meio de veículos que medem a audiência das novelas (e de todos os demais programas) e, conseqüentemente, podem medir o alcance de suas campanhas publicitárias. Por conta disso, é importante demarcar historicamente o momento em que este tipo de medidor automático foi colocado em primeiro lugar na relação entre anunciante e produto de entretenimento.

O Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) foi criado em maio de 1942 e, a partir da década de 1950, quando os aparelhos de televisão começaram a ser comercializados no Brasil, o instituto passou a criar metodologias e pesquisas sobre audiência de rádio, de mídia impressa e televisiva.³⁶⁵ Em 4 de dezembro de 1985, a

365 Atualmente, o Ibope usa a metodologia denominada *peoplemeter*, um aparelho conectado a aparelhos de televisão de cerca de 3.500 domicílios espalhados pelas regiões metropolitanas do Brasil, o que abrange cerca de 14 mil famílias. Cada morador do domicílio se identifica quando liga a televisão e o próprio aparelho, conectado a ela, encarrega-se de coletar os dados, como o canal assistido, as trocas de canais e a duração de assistência. Em seguida, os dados são armazenados para, no final do dia, serem enviados por linha telefônica automática à central do instituto. Após chegarem à central de processamento, os dados são lidos e trabalhados e, em cerca de 30 minutos, o estudo da audiência do dia anterior é disponibilizado para o cliente. No caso de São Paulo, os dados são enviados por sinais de rádio e os dados de audiência são apresentados imediatamente, com variação de um minuto. Depois dos dados coletados e trabalhados, o Ibope arquiva as informações no banco de dados para possibilitar a comparação com outros períodos e a

reportagem *Audiência ao vivo*, da **Veja**, comentava a mudança tecnológica no Ibope, com a aquisição da empresa “Audi-TV”. A compra da pequena empresa de capitais norte-americanos e suíços ocorreu em virtude de um trunfo precioso: 440 TV-Trons instalados nas áreas metropolitanas do Rio de Janeiro e São Paulo. Tratava-se de equipamentos transistorizados que, acoplados aos aparelhos de TV dos espectadores, eram capazes de medir a audiência das emissoras a cada minuto.”³⁶⁶

De acordo com a reportagem acima exposta, com essa negociação o Ibope conquistou 95% do mercado de pesquisa de audiência, e assim deu início a um processo de computadorização de maneira integral em todos os seus serviços. Antes da utilização desse maquinário, o sistema empregado para o recolhimento e divulgação dos resultados de audiência já era mais rápido do que o dos concorrentes (agências de pesquisa). A divulgação ocorria na manhã seguinte à jornada pesquisada, com um relatório que apresentava os índices de audiência, de meia em meia hora, no período correspondente das 7h às 24h.

A partir do momento em que foi implementado o novo sistema, batizado de DataIbope, foi possível medir a audiência minuto a minuto, ao mesmo tempo em que a apresentava de maneira simultânea ao cliente. O sistema tecnológico permitiu perceber a troca de canais, se o aparelho está ligado ou ainda se está ou não conectado a um videocassete.³⁶⁷ No seu fim, a matéria apontava para o fato deste não ser um negócio lucrativo. No entanto, pode-se observar que a relação de negócio entre emissora e Ibope já existia antes do novo sistema, já que cada emissora de televisão pagava ao Ibope, mensalmente, o equivalente ao preço de um comercial de 30 segundos para receber os boletins do instituto.³⁶⁸ A empresa (Ibope) via com otimismo tal aquisição, pois dessa forma poderia aumentar o preço cerca de 40%. **Veja** citava como exemplo o caso da Rede Globo, “que paga hoje cerca de 50 milhões de cruzeiros, [e que] passaria a desembolsar 70 milhões pelo novo serviço”.³⁶⁹ Assim, o Ibope esperava conseguir compensar os investimentos num

montagem de um histórico para dar ao usuário condições de planejar sua campanha com a projeção da audiência para o período posterior. Ver INSTITUTO BRASILEIRO DE OPINIÃO PÚBLICA E ESTATÍSTICA. **Histórico e metodologias**. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br>> Acesso em: 30 maio 2006.

366 AUDIÊNCIA ao vivo. (Televisão) **Veja**, São Paulo: Abril. n. 900, p. 158, 4 dez. 1985.

367 Id., *ibid*.

368 Id., *ibid*.

369 Id., p. 159.

prazo de cinco anos, pois acreditava que os clientes comprariam os serviços eletrônicos mesmo com a majoração dos preços.³⁷⁰

Em 30 de setembro de 1987, o tema voltou à **Veja** por meio da reportagem *Dados velozes*,³⁷¹ ao acompanhar a instalação de uma das máquinas na casa de uma família de São Paulo. O tom da reportagem foi marcado por desconfianças por parte das emissoras, apesar da expectativa otimista no Brasil, segundo a própria matéria. A revista utilizar-se-ia, nesse sentido, da fala de funcionários de algumas emissoras acerca da opinião sobre o novo sistema. Para o diretor de marketing da Rede Globo, Octávio Florisbal, o uso desse tipo de sistema era importante, pois “mesmo uma emissora com audiência consolidada como a Globo precisa avaliar as mudanças de comportamento do seu público.”³⁷² Segundo a reportagem, a preocupação com a medição correta da audiência justificava-se: “a mudança de perfil do público que assiste a determinado programa [...] pode significar alterações no faturamento, algo que se conta na casa de milhões”³⁷³. Assim, o grande medo que se operava com a aplicação do sistema era a possibilidade de que ocorressem

distorções nas informações da amostra, apesar do avanço tecnológico que o registro imediato de dados apresenta. (...) O argumento é de que a própria tecnologia pode propiciar um fator de distorção – numa família, os mais jovens teriam mais facilidade e disposição para manipular o medidor, que assim registraria erradamente a participação dos mais velhos, em geral com menos familiaridade e traquejo em aparelhos eletrônicos.³⁷⁴

Dois anúncios pagos pela Rede Globo utilizavam os números da audiência veiculados pelo Ibope para mostrar a preferência do povo pela emissora. Interessante é o modo como o anúncio publicado na **Veja** foi construído. O primeiro foi publicado em 13 de julho de 1988, sob o título de *O povo não é bobo. Prefere a Rede Globo*.³⁷⁵ Interessante a escolha do uso da palavra “povo” no lugar de “telespectadores”. O texto que seguia ao anúncio constituía o público como:

370 Id., p. 158.

371 DADOS velozes. (Televisão). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 995, s/p, 30 set. 1987.

372 Id., ibid.

373 Id., ibid.

374 Id., ibid.

375 O povo não é bobo. Prefere a Rede Globo. (Anúncio). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1036, p. 95-7, 13 jul. 1988.

suficientemente crítico para escolher e só aceita o que é melhor. Televisão tem um botão que liga e desliga, outro que muda de canais. A escolha é livre e a concorrência também. Todos os programas da Rede Globo, de todos os gêneros, são de longe, os primeiros colocados em audiência.³⁷⁶

O texto reforçava, ainda, a inexistência de vice-liderança e nem de terceiro lugar. Os dados coletados pelo recente sistema informatizado do Ibope eram utilizados como forma de comprovação, no sentido de que em relação aos mesmos não poderia haver refutações. A quantificação numérica da audiência passou a servir de ponto-chave para a disputa entre as emissoras que se digladiavam em torno da conquista do primeiro lugar. (Figura 24)



Figura 24 - VEJA. O povo não é bobo. Prefere a Rede Globo. (Anúncio). *Veja*. São Paulo, n. p. , 13 jul. 1988.

O anúncio exposto na Figura 24 sugere que a existência de uma concorrência mais próxima com a Rede Globo passava a chamar a atenção do público. O Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) possivelmente seria a ameaça ao domínio da Globo na audiência, por meio dos programas de humor como a *Praça é Nossa* e a exibição de filmes norte-americanos de grandes estúdios.

Esther I. Hamburger e Heloisa B. de Almeida afirmam que a literatura não tem problematizado o esforço da televisão em atrair e manter audiências.³⁷⁷ De acordo com as

376 Id., *ibid*.

377 HAMBURGER, E.; ALMEIDA, H. B. de. op. cit. p. 128.

autoras, as emissoras utilizam os dados de audiência “na tentativa de ordenar o universo abstrato do ‘público’, permitindo que os profissionais que administram emissoras encontrem segmentos específicos do público que possam considerar cativos.”³⁷⁸ Nesse sentido, os telespectadores permanecem “o outro” a ser construído e conquistado pelas emissoras. Procedimentos de medição de audiências constituem um discurso técnico pelo qual instituições televisivas procuram controlar o universo intrinsecamente invisível, instável e diversificado de telespectadores. Assim, essas pesquisas reduzem a diversidade real “a retratos uniformes e estáveis da audiência e de seus segmentos privilegiados. A TV brasileira se dirigiu a uma audiência paulatinamente nacional com base em indicadores referentes às parcelas mais afluentes dela.”³⁷⁹

Se entre as emissoras a audiência era utilizada numa guerra declarada pela conquista de telespectadores, os dados de audiência também eram vistos como importantes na relação que se estabelecia entre as emissoras e os anunciantes, já que o primeiro lugar em audiência em horário nobre poderia tornar altas as cifras de negociação da compra do horário televisivo.

De acordo com Esther Hamburger e Heloisa B. de Almeida, índices emergem de forma estratégica no interior da indústria televisiva, pois são de forma particularmente relevantes, justamente porque “servem para estabelecer o preço dos anúncios que, em última instância, sustentam o empreendimento televisivo.”³⁸⁰ Por isso reservo um tempo nessa análise para incorporar a essa discussão a publicidade na cultura dos anos 1980. Em matéria de publicidade, a relação entre televisão e propaganda ganhava espaço por meio da reportagem *Papel principal*, que foi publicada na **Veja** em 31 de julho de 1985. O que chamou a atenção do semanário foi o fato de que, com a participação em propagandas, os atores e atrizes ganhavam mais do que realizando seus trabalhos na TV. Como exemplo foi citado o caso da atriz Vera Fischer, que recebera 300 milhões de cruzeiros por 30 segundos de aparição. O comercial em questão derrubara a barreira que destinava às estrelas internacionais o espaço para divulgar e vender o sabonete “Lux Luxo”. De acordo com a atriz, era importante exigir um alto cachê: “quando sua imagem é colocada a serviço de um produto é preciso cobrar um alto preço por isso.”³⁸¹

378 Id., *ibid.*

379 HAMBURGER, E.; ALMEIDA, H. B. de. op. cit. p. 129.

380 Id., p. 128.

381 PAPEL principal. (Publicidade) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 882, p. 107, 31 jul. 1985.

Douglas Kellner argumenta, nesse sentido, que o uso de “tais imagens simbólicas na propaganda tentam **criar** uma associação entre os produtos oferecidos e certas características socialmente desejáveis e significativas, a fim de produzir a impressão de que é possível vir a ser certo tipo de pessoa [...] comprando aquele produto.”³⁸²

De acordo com a reportagem citada, o fato de a empresa pagar esse alto cachê para a atriz Vera Fischer não alterava, em grande parte, o já alto custo de produção de um comercial veiculado na televisão e na mídia impressa. No exemplo citado, os custos totais de produção giravam em torno de um bilhão de cruzeiros, além dos custos com a veiculação que não ficavam por menos de 10 bilhões. Ou seja, tratava-se de um bom negócio para os anunciantes no que tangia à relação custo-benefício, já que “as pesquisas mostram que a memorização de marcas por parte do público aumenta até 40% quando se usa um rosto conhecido.”³⁸³

O diretor da agência “DPZ”, Roberto Duailibi, completava o raciocínio, “o anunciante investe com vontade na certeza de retorno.”³⁸⁴ Ao falar sobre as imagens da publicidade, Douglas Kellner baseia-se em Roland Barthes:

assim como ocorre com as narrativas da televisão, pode-se dizer que a publicidade também põe à disposição alguns equivalentes funcionais do mito. Do mesmo modo que os mitos, as propagandas frequentemente solucionam contradições sociais, fornecem modelos de identidade e enaltecem a ordem social vigente.³⁸⁵

A fala do publicitário da “DPZ” revela o peso da relação entre os considerados astros da televisão e a divulgação dos anunciantes. Ela expõe, também, o volume de investimento sobre um produto final realizado pelas agências de publicidade que não poderia dar errado. Apostar, portanto, em estrelas da televisão brasileira constituiu-se prática comum na tentativa de colar a imagem positivada pela atuação diária nas casas brasileiras.

382 KELLNER, D. op. cit. p. 318.

383 PAPEL principal. op. cit. p. 107.

384 Id., *ibid.*

385 KELLNER, D. op. cit. p. 317.

Por conta disso, é importante lembrar do interesse de publicitários e empresários do ramo de telecomunicações em relação aos números da audiência que entrariam no computo desse cálculo astronômico que envolvia a publicidade. Os medidores que dariam resposta simultânea poderiam servir como referência no momento da negociação da compra de determinados horários em determinadas emissoras, capazes de provar, numericamente, uma grande ou pequena audiência.

Essa montanha russa que envolvia e ainda envolve o mundo da publicidade tem na televisão uma das mídias mais desejadas por seus anunciantes, em virtude da relação que o telespectador estabelece com a própria propaganda ao identificar-se com os atores e atrizes que dão credibilidade aos produtos anunciados, na medida em que “a publicidade forma sistema textuais com componentes básicos inter-relacionados de tal maneira que apresentem o produto sob luzes positivas.”³⁸⁶

Heloisa B. de Almeida explica que a publicidade não se encontra apenas no comercial televisivo; ela está inserida dentro da própria novela, nem sempre de forma direta e ligada à determinada marca. A autora, contudo, afirma que os personagens, ao utilizar vários tipos de produtos, mesmo que sejam pertinentes dentro da construção da narrativa ou da composição do personagem, acabam expondo o “espectador a uma imensa vitrine desses bens, de como usá-los, de como eles podem diferenciar os indivíduos entre si.”³⁸⁷ Assim, a novela mostra tais produtos “sem parecer um anúncio, sem implicar numa tentativa direta de convencer o espectador a comprar alguma coisa, o que é considerado ideal pelos manuais de publicidade”.³⁸⁸

O tema da publicidade retornou à **Veja**, em dezembro de 1985, por meio da reportagem *O filão do erotismo*.³⁸⁹ A constatação de que havia um maior número de campanhas publicitárias televisivas e impressas na mídia brasileira era o ponto de partida da reportagem. A revista posicionava-se não de maneira enfática, mas perceptível, já que transformou o tema em assunto para ser aprofundado em uma reportagem:

386 Id., p. 318.

387 ALMEIDA, H. B. de. op. cit. p. 203.

388 Id., ibid.

389 O filão do erotismo. (Comportamento) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900. p. 105-6, 4 dez. 1985.

Primeiro, era tudo proibido. Depois, começou a ser tolerada uma sombra de seio aqui, outra curva de nádega ali. Hoje, o apelo erótico na publicidade brasileira é quase compulsório. Com um desdobramento singular: na medida em que tudo vai ficando à mostra, o produto que se pretende vender vai se eclipsando, tornando-se um acessório subliminar da mensagem erótica veiculada.³⁹⁰

O posicionamento de **Veja** girava em torno do desaparecimento do produto em relação ao corpo (principalmente feminino), tido como fonte de atenção e interesse por parte do público consumidor. E a respeito dessa relação propaganda-erotismo, o semanário questionava a necessidade da veiculação da nudez ou parte dela em propagandas: “hoje em dia, vendem-se desde arrojadas calças jeans até prosaicas máquinas de lavar, com o auxílio de comerciais nos quais predominam coxas roliças, belos seios, ancas e torsos nus, sozinhos ou acompanhados.”³⁹¹

As agências de publicidade discordavam desse posicionamento, o que ficou nítido na fala do dono de uma agência paulista, que acreditava na positividade do uso do erotismo na propaganda: “se uma idéia precisa de uma mulher nua para ser transmitida, por que não usá-la?” O fato é que a relação entre as vendas dos produtos anunciados com conteúdo de alguma forma erótico teve um aumento significativo.³⁹²

Veja buscava na história recente do Brasil o momento em que esse tipo de conteúdo passou a ser veiculado: “a senha para que cenas de erotismo explícito chegassem à propaganda – inclusive ao horário nobre da televisão – veio em 1978, ano em que o governo retirou das campanhas publicitárias o crivo do Departamento de Censura Federal.”³⁹³ Assim, em tom perplexo, o semanário mostrava que outros setores continuaram sob o crivo dos censores, enquanto a publicidade passou a ser regida por um órgão criado pela própria publicidade, o Conselho Nacional de Auto-regulamentação Publicitária (Conar). De acordo com a reportagem, esse conselho enunciou uma série de termos de conteúdo ético “bem mais brandos que os critérios morais da censura.”³⁹⁴ No meu entender, essa fala traduzia o posicionamento da revista em relação à crítica do uso do

390 Id., p. 105.

391 O filão do erotismo. (Comportamento) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900. p. 105-6, 4 dez. 1985.

392 Id., *ibid.* **Veja** cita como exemplo a campanha da calcinha Hope, marcada por “uma série de sensuais outdoors”, que resultou em 360 mil peças vendidas, chegando a esgotar o estoque do ano antecipadamente.

393 Id., p. 105.

394 Id., *ibid.*

erotismo, pois estava pautada na percepção da ausência de um órgão exterior ao mundo da publicidade e mais ainda, a constatação da ausência de critérios “morais” capazes de pautar as escolhas do mundo da publicidade.

Toda a reportagem citada seguia estabelecendo a relação entre as campanhas publicitárias e seus usos e abusos de imagens sensuais/eróticas e o retorno financeiro retumbante. O que chama a atenção, entre os exemplos citados, era o comercial do anunciante Maxiducha Lorenzetti, criado pela agência “GTMC”, considerado por **Veja** “a mais audaciosa das peças já mostradas na televisão brasileira [...] que inaugurou o nu frontal feminino.”³⁹⁵ O comercial foi veiculado em julho de 1985 e mostrava, por três segundos, a atriz Vera Zimmermann nua. De acordo com o publicitário responsável pela campanha, as “pessoas ligavam para saber se era verdade o que viam na televisão.”³⁹⁶ A resposta (que interessava a agência de publicidade) foi o aumento das vendas em 25% nos meses posteriores à veiculação do comercial.³⁹⁷

Douglas Kellner comenta acerca do estudo da publicidade:

Oferece magicamente uma autotransformação e uma nova identidade, associando as mudanças de comportamento, modo de vestir e aparência do consumidor com uma metamorfose em nova pessoa. Por conseguinte, os indivíduos aprendem a identificar-se com valores, modelos e comportamentos sociais através da propaganda, que é, portanto, um importante instrumento de socialização ao mesmo tempo que determina a demanda do consumidor. A propaganda vende produtos e visões de mundo por meio de imagens, retórica e slogans justapostos em anúncios nos quais são postos em ação tremendos recursos artísticos, psicológicos e mercadológicos. Tais anúncios expressam e reforçam imagens dominantes de sexo, pondo homens e mulheres em posições de sujeito bem específicas.³⁹⁸

Assim como Douglas Kellner, há uma série de estudiosos que apontam a atuação ativa dos meios de comunicação no processo de mudança e na construção social de significados, entre eles Heloisa B. De Almeida e Esther I. Hamburger. O ponto de vista dos profissionais de publicidade é outro; eles “negam que conteúdos veiculados sejam responsáveis por alguma mudança no sistema de ‘valores’ compartilhados por uma

395 O filão do erotismo. (Comportamento) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900. p. 105-6, 4 dez. 1985.

396 Id., p. 105.

397 Id., *ibid.*

398 KELLNER, D. *op. cit.* p. 322.

sociedade.”³⁹⁹ Com o subtítulo “Saturação”, **Veja** ainda comentava outro exemplo ligado ao uso de imagens sensuais. Mas ele era diferente, pois havia sido criado em duas versões de *outdoors* que representavam o hidratante “Corpo a Corpo”. Na imagem gigantesca, proporcionada pela visão dos *outdoors*, “um modelo despido esconde-se atrás de um vidro descomunal do produto, numa pose que costumava ser privilégio das mulheres.”⁴⁰⁰

Esse exemplo é sintomático em relação à recepção de uma imagem que sugere a androginia. A revista mostrava, portanto, o que estava em evidência, ou seja, o fato de um homem estar despido e, principalmente, fotografado numa “pose de mulher”. Os *outdoors* foram mostrados pela reportagem no final da página com uma diferença significativa, o exemplo masculino situado acima e em uma versão bem menor do que a versão da campanha feminina, que ocupava todo o espaço referente ao texto da reportagem, como é possível perceber na Figura 25.



Figura 25 - O filão do erotismo. (Comportamento) **Veja**. São Paulo: Abril, n. 900, p. 105, 4 dez. 1985.

399 HAMBURGER, E.; ALMEIDA, H. B. de. op. cit. 131.

400 O filão do erotismo. (Comportamento) **Veja**. São Paulo: Abril, n. 900, p. 105, 4 dez. 1985.

* * *

Este capítulo versou sobre as práticas e as relações de homens e mulheres na cultura em meio à expectativa de mudanças mais liberais que ocorreram por conta da redemocratização política que o país vivenciou em meados da década de 1980. Os discursos relativos ao erotismo (além da constituição de novos perfis de mulheres e de jovens) foram encontrados em matérias sobre moda e relativas à publicidade televisiva.

Nos locais de discurso apontados pelas matérias e reportagens, percebeu-se a constituição de um binômio que atualizava traços de um passado idealizado e a modernidade. Ao mesmo tempo em que estavam sendo os telespectadores convidados a experimentar as novas tecnologias por meio do discurso do “novo”, um discurso paralelo mantinha-se preso a esse passado, na medida em que não possibilitava diferentes subjetividades, ao atualizar estereótipos como, por exemplo, o uso do corpo feminino para vender qualquer objeto.

No caso da moda, a desqualificação dos modelos masculinizados ou andróginos destinado às mulheres evidencia a positividade de um discurso no qual se retomaram os modelos ditos “femininos”, marcando a cintura, exibindo decotes e cortes em que as fendas revelavam uma erotização que exibia o corpo feminino de forma reveladora. A moda apresentada nos anos 1980 revelava o corpo, mesmo estando ele vestido; os tecidos e os cortes utilizados para valorizar “as formas femininas” abusavam do uso do termo “feminilidade”. O que chamo atenção é que tal escolha retomou as figuras encarnadas pelas atrizes Marilyn Monroe e Jane Mansfield: um corpo frágil e marcadamente sedutor. Ao eleger esse retorno, a cultura discursivamente se distanciou dos modelos de vestuário mais igualitários e soltos, como as batas que foram usadas tanto por mulheres quanto por homens nos anos 1960 e 1970.

Os discursos trazidos pela revista **Veja** sugerem, portanto, um interesse em definir costumes e comportamentos, principalmente em relação à juventude. Um discurso nítido que buscou desmobilizar essa faixa etária, colocando-a em oposição à atividade engajada e mais liberal das gerações anteriores, tanto nas questões relativas ao governo quanto nas questões íntimas. Além de distanciar os jovens dos exemplos de seus pais, o discurso

mostrou o surgimento dos *yuppies*. Mesmo tendo sido eclipsados pelas crises financeiras norte-americanas, mostraram a individualidade baseada no consumo de tudo aquilo que se poderia comprar, num estilo de vida norte-americano presente também no Brasil, mesmo que em menor escala.

Assim, ao mesmo tempo em que determinados estilos de vida ligados aos anos 1960 e 1970 (marcados por lutas reivindicatórias em favor de direitos civis) foram desqualificados, o estilo de alto consumo de produtos industrializados importados (especialmente norte-americanos) destinado ao público jovem era incentivado não apenas pelas reportagens, mas também por anúncios publicados na revista **Veja** ou assistidos pela televisão.

Ressalto a importância de trazer a televisão para esta análise, pois foi ela, e não o cinema ou a imprensa, que estendeu o alcance dos produtos da cultura da mídia para grande parcela da população nos anos 1980. Nesse sentido, o próprio lançamento de satélites possibilitou, entre outros fatores, que a televisão se transformasse em veículo assistido por milhares de pessoas ao mesmo tempo. Dentre os produtos da cultura da mídia que menciono encontram-se a moda e a publicidade, que apareciam ao longo da programação televisiva e, em boa parte, davam-se sustentação. As novelas, diferentemente, são produtos produzidos pelas emissoras, e fizeram com que tanto emissoras quanto as próprias telenovelas assumissem um duplo papel: veículo midiático de propagandas e produtores de subjetividades.⁴⁰¹ É óbvio que as novelas já existiam antes do período estudado, mas é na década de 1980 que se percebe a ampliação do público telespectador.

No primeiro capítulo mostrei a imprensa em relação à censura e sua própria constituição dentro da cultura impressa no país no caldo das expectativas da redemocratização, ou seja, o local de onde a revista **Veja** fala. Já este segundo capítulo buscou mostrar que, apesar da expectativa de mudança dos “*novos tempos, novos ventos*” a cultura (comportamento, moda, televisão e a publicidade) mostrada pela revista **Veja** esteve marcada por uma atualização do reforço de gênero, uma definição de papéis idealizada, tanto para homens quanto para mulheres. Além disso, pudemos perceber o lugar de onde a televisão – esse grande espelho refletor – fala, assim como a estreita relação entre a produção cultural, números de audiência e publicidade.

401 Tal relação entre novelas e produção de subjetividades será discutida no próximo capítulo.

No próximo capítulo, as novelas serão os alvos dos discursos produzidos pela revista **Veja**, ao erotizar determinadas personagens corporificadas pelas atrizes. Ali a produção de imagens erotizadas é constituída, tanto pelos autores e diretores televisivos quanto pela imprensa, sobre a presença do erotismo na televisão brasileira de meados da década de 1980. Interessante que durante esse processo algumas aparições femininas foram positivadas e outras foram consideradas avançadas, o que justificou a fala de setores da sociedade brasileira, que reclamaram dos “excessos” produzidos e aplaudiram outras formas de apresentar a mulher.

A seguir, esta tese trabalhará não somente com os comportamentos que foram ou não reprovados pelo público na exibição dos corpos das atrizes, mas, sobretudo, mapeará novelas e reportagens que constituíram determinadas atrizes como objetos de desejo. Imagens entendidas, a meu ver, como produtoras de um agenciamento que atuaria na constituição não apenas da *imagem de si*, da telespectadora que vê e se reconhece nas personagens, mas também na constituição da *imagem que os outros terão sobre as mulheres* ali representadas (homens tanto brasileiros, quanto estrangeiros que viam as personagens como uma representação do real, tanto dos corpos das brasileiras quanto de sua gestualidade e pensamento).

SEGUNDA PARTE:

O QUE SE QUER DIZER

CAPÍTULO III

3.1 Imagens eróticas femininas na televisão brasileira e a erotização dos costumes

Este capítulo tratará das imagens que foram constituídas como eróticas na televisão brasileira. Essa construção imagética ocorreu de forma acentuada em meados dos anos 1980, por meio de diferentes novelas que construíram personagens corporificadas por determinadas atrizes consideradas sensuais. Interessante perceber esse incremento, de uma produção discursiva erotizada, tendo em vista a atualização da censura como forma de controle sobre as produções culturais posteriores à ditadura.

No processo de constituição de determinados sujeitos “eróticos”, a **Veja** exerceu papel fundamental, pois ela contribuiu nesse processo ao divulgar, noticiar e comentar, de forma positiva, sobre os atributos considerados sedutores dos corpos das atrizes erotizadas. No entanto, em outros momentos, a mesma revista apresentou-se, muitas vezes, como divulgadora de uma onda de censura baseada em preceitos moralizantes. Porém, essa onda moralizante reclamava do erotismo somente em determinadas relações, principalmente quando estavam sendo colocadas em questão a sexualidade ou as fronteiras que definiriam idealmente os gêneros. Nos casos apresentados a seguir, poderão ser observadas essas duas formas de ver o erotismo por meio da revista **Veja**, que revela duas formas antagônicas de olhar o erotismo disseminado pela cultura dos anos 1980.

Um dos indícios do que pretendo discutir é a imagem de soltura e de erotismo veiculada para os estrangeiros que aqui aportam em busca dessa imagem idealizada. Um

dos canais de exposição dessas imagens são as novelas, cujas exibições internacionais têm extrapolado os horizontes do continente americano há anos. Os estudos de Adriana Piscitelli mostram uma interlocução importante sobre a relação entre a imagem e o discurso potencializador de formas femininas brasileiras em objeto de investimento e de desejo estrangeiro por meio do turismo sexual.⁴⁰² Assim, o enfoque do texto a seguir recairá sobre a produção televisiva brasileira (novelas e mini-séries), com o objetivo de mapear as obras e imagens que contribuíram para a produção de uma subjetividade erótica e brasileira. Darei destaque para as novelas *Gabriela*, *Dona Beija*, *Roque Santeiro*, *Bebê a bordo*, *Carmem*, *Tieta* e *Pantanal*.⁴⁰³ (Tabela 1)

Tabela 1 - Novelas com erotismo em destaque (1975-1990)

Novela	Emissora	Horário	Período	Reapresentação
Gabriela	Globo	22h	14 abr.-24 out. 1975	1979, 1982, 1988, 1989
Dona Beija	Manchete	21h30	7 abr.-11 jul. 1986	1988, 1993
Roque Santeiro	Globo	20h	24 jun. 1985-21 fev. 1986	2000
Bebê a bordo	Globo	19h	13 jun. 1988-11 fev. 1989	1992
Carmem	Manchete	21h30	5 out. 1987-14 maio 1988	-
Tieta	Globo	20h	14 ago. 1989-31 mar. 1990	1994
Pantanal	Manchete	21h30	27 mar.-10 dez. 1990	1992, 1998

Fonte: dados catalogados pela própria autora.

Tais produções de mídia tornaram-se objeto de notícia na revista **Veja**, em virtude da exposição de cenas consideradas “ousadas” ou “eróticas”. Meu objetivo será pontuar que tipo de erotismo foi sendo articulado e produzido discursivamente pela televisão, que, ao construir mocinhas e vilões(ãs), constituiu, também, maneiras de ser bem peculiares, que passavam pelo erotismo. Nesse sentido é que serão analisadas algumas das mulheres e dos homens que foram alçadas(os) pela mídia à condição de “mitos eróticos”, modelos pensados, em alguns casos, mesmo antes da década de 1980, mas que foram reapresentados ou atualizados na época.

402 PISCITELLI, A. op. cit. p. 9-34.

403 As fichas técnicas dessas novelas serão apresentadas quando das respectivas análises das novelas.

Em exemplos atuais,⁴⁰⁴ observa-se a força imagética da figura da protagonista na formação da memória televisiva, assim como na constituição de um imaginário brasileiro erótico. O debate e a visualização insistente de imagens sensuais ou eróticas (ou daquelas classificadas como tais) têm sido constante na mídia. Muitas são as referências da **Veja** sobre as figuras sensuais que fornecem pistas sobre qual direção incidiria o feixe do discurso erótico e de que corpos estou falando.

Nesse sentido, a personagem Gabriela é tomada como referência de um discurso que tornava positivas as características sensuais tanto da gestualidade quanto da aparência da personagem. Tais características poderiam passar despercebidas, porém a reprodução de sua imagem (o que ocorreu diante das três reapresentações 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”, acessível ao amor, de pouca fala, trabalhos domésticos e perfeita amante. Atributos que contribuíram para a constituição de um desejo encarnado no corpo de Gabriela – um corpo que estava além da atriz, mas que passaria a ser visto, muitas vezes, como a representação da “mulher do Brasil”.⁴⁰⁵

Há uma corporização do erótico que se configura como real na produção de sujeitos masculinos, mas principalmente femininos. Este capítulo irá investigar a relação entre a produção performativa de gênero, em meio aos discursos fundantes que naturalizaram a sexualidade brasileira como algo indelével. Michel Foucault e Judith Butler serão tomados como elementos para a discussão da base teórica na tentativa de estabelecer uma genealogia erótica brasileira. Nada de procurar, portanto, origens, mas as formas discursivas e imagéticas que transformaram saberes em ciência, que transformaram corpos comuns em imagens de desejo, numa tentativa de “rearticular radicalmente o horizonte simbólico no qual há corpos que importam mais que outros.”⁴⁰⁶

Tendo em vista a sugestão de Judith Butler, começarei meu percurso, buscando tecer a teia que levará às imagens materializadas que cristalizaram e tornaram

404 Pode-se citar, entre outros exemplos, a atriz Juliana Paes, colocada como representante da mulher brasileira na “alegria, na brejeirice, na cor e na sensualidade”. Ver REDE GLOBO. Domingo do Faustão. 2008. Port. Programa dominical exibido em canal aberto. 10 de fevereiro de 2008.

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

406 BUTLER, J. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002. p. 49.

indissociáveis o vínculo entre matéria, origem e significação. Em certa medida, idéias que eram ou são ligadas às noções gregas de materialidade e significação, nas quais o que importava sempre num objeto era a sua própria matéria.⁴⁰⁷

Procuro um distanciamento, um posicionamento estratégico entre o desejante e o desejado ao analisar a cultura. De forma empírica, arrisco-me a rumar para outro destino, e mostrar, por meio das fontes, as formas consideradas pela imprensa como eróticas. Formas essas encarnadas num corpo específico, numa sexualidade heterossexual predominante, num gênero que beira à redundância, já que para a imprensa, entre outros tantos agenciadores/formadores de opinião, o corpo erótico tem sido o das mulheres, e as transgressões, se é que elas existem, estão focadas nelas.

A disposição das imagens, seus usos na constituição de uma subjetividade erótica, também é uma questão de assimetria de gênero. Nesse sentido, Eileen O'Neill, utilizando como exemplo as pinturas clássicas, afirma que, diferentemente do que ocorre com o nu masculino, o nu feminino é reduzido a um objeto sexual. Em outros termos, a autora argumenta que as mulheres nuas são “representadas como” objetos sexuais.⁴⁰⁸ A seguir, passo a analisar as mulheres (personagens/atrizes) e as novelas que passaram a povoar o imaginário erótico da ficção popular brasileira na década de 1980.

407 Id., p. 58.

408 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. 84.

3.2 Mulheres erotizadas em personagens: *Gabriela*⁴⁰⁹ (Sônia Braga)⁴¹⁰

Judith Butler sugere que não se deve tomar a materialidade de forma irredutível, e sua proposta gira em torno da necessidade de fazer uma genealogia crítica de sua formulação.⁴¹¹ No Brasil, essa formulação vem ocorrendo, principalmente, por meio das telenovelas, além das propagandas, já discutidas no capítulo II. No caso em estudo, as novelas revelam muito mais do que narrativas fragmentadas diariamente; elas trazem imagens de mulheres (em sua maioria), cujas qualidades dramáticas e artísticas, de acordo com a imprensa, estão reduzidas aos corpos das atrizes, e não à profundidade do roteiro e do texto falado.

Essas narrativas que trazem mulheres de qualidades “eróticas” são eróticas propriamente ditas em razão da exposição dos corpos das atrizes e da intensidade e relação assimétrica nas quais são colocadas quando aproximadas aos homens. Assim, entendo que mesmo *consideradas* pelo discurso pulverizado e, por vezes, até por elas interiorizadas como eróticas, as atrizes não necessariamente o são. Até porque esse não é o objetivo desta

409 GABRIELA. 1975. Globo. 22h. 14 abr. 1975 a 24 out. 1975. 135 capítulos. Adaptação de Walter George Durst do romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, com direção de Walter Avancini e Gonzaga Blota, produção de Daniel Filho e coordenação de Nilton Cupello. Elenco: Paulo Gracindo, Armando Bogus, José Wilker, Sônia Braga, Fúlvio Stefanini, Nívea Maria, Gilberto Martinho, Jaime Barcellos, Marco Nanini, Ary Fontoura, Hemilcio Fróes, Luiz Orioni, Paulo Gonçalves, Ana Ariel, Rafael de Carvalho, entre outros. A história inicia-se em 1925 quando ocorre uma grande seca no Nordeste e populações famintas abandonam o campo rumo ao Sul. Na cidade de Ilhéus/BA, a catástrofe da seca e a esperança de dias melhores reúnem em torno da igreja as três forças religiosas da região, representadas pelos devotos de São Jorge de Ilhéus, protetor dos pobres, de São Sebastião, padrinho dos ricos, e de Santa Madalena, padroeira dos boêmios e prostitutas. É nesse contexto que surge a jovem Gabriela (Sônia Braga), órfã desde menina. Ela vai trabalhar no bar do turco Nacib (Armando Bogus), com quem inicia uma grande e sensual história de amor. *Gabriela* foi a primeira novela a ser vendida para Portugal, em 1977. Fonte: REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 53-55.

410 Sônia Maria Campos Braga (Maringá/PR, 8 jun. 1950) é atriz. Depois de alcançar fama no Brasil com a novela *Gabriela*, teve carreira promissora. Desde 1985 vive nos EUA onde atua em filmes e programas de TV. Atuou em novelas, seriados e filmes como: *Donas de Casa Desesperadas* (2007), *Sex and the City* (2005), *Páginas da Vida* (2006), *Força de Um Desejo* (1999), *Chega Mais* (1980), *Dancin' Days* (1978), *Espelho Mágico* (1977), *Saramandaia* (1976), *Gabriela* (1975), *Fogo sobre Terra* (1974), *Selva de Pedra* (1972), *Irmãos Coragem* (1970), *Marilyn Hotchkiss' ballroom dancing and charm school* (2005), *The Bride of the sea* (2004), *Scene Stealers* (2003), *Testosterone* (2003), *Império* (2002), *Memórias Póstumas* (2001), *Perfume* (2001), *Um drink no inferno 3* (2002), *Os Jogadores* (1997), *Tieta do Agreste* (1995), *Amazônia em chamas* (1994), *A Última Prostituta (Last prostitute, The)* (TV - EUA) (1991), *Rebelião em Milagro* (1988), *O Beijo da Mulher Aranha (Kiss of spider woman)* (EUA/Brasil) (1985), *Gabriela* (1983), *A Dama do Lotação* (1978), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), etc. Fonte: ALLMOVIE. Disponível em: <<http://www.allmovie.com>> Acesso em: 10 jan. 2008.

411 BUTLER, J. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002. p. 61.

tese. Não procuro saber a “verdade” acerca do erotismo mostrado e evidenciado, mas mapear que tipo de corpo é colocado em foco e como ele se repete, mesmo em narrativas aparentemente tão distintas. Tudo isso no sentido de coligar essa formulação como parte de uma determinada subjetividade erótica brasileira que tende a ser orientada na direção de estereótipos marcados pelos seus corpos.

Começo minha narrativa mostrando a figura de *Gabriela*, que, para mim, inaugura e irá pautar as demais personagens femininas e sedutoras das novelas no cenário erótico da televisão brasileira. Ao longo deste capítulo, tomarei *Gabriela* como referência para as personagens de mulheres que se fizeram presentes ao longo da década de 1980. Pode-se inferir a potencialidade imagética da figura da protagonista na formação da memória televisiva, assim como da constituição de um imaginário erótico brasileiro. A história de *Gabriela* como novela tem um percurso que precisa ser lembrado ou, para muitos, conhecido. Na Figura 26, Sônia Braga posa para fotografia durante as gravações da novela, em 1975.



Figura 26 - Sônia Braga no papel de Gabriela. Disponível em: <www.klikeducacao.com.br/klick_portal/enciclopedia/imagens/ga/3306/1214.jpg> Acesso: 10 jan. 2008.

Entre 1973 e 1982, a televisão brasileira sofreu algumas transformações mais na forma do que no conteúdo. Ao longo desses anos, os autores driblavam a censura com ousadia estética,⁴¹² cuja proposta estava baseada na possibilidade de fazer uma reflexão política por meio de narrativas irônicas (*Casarão*,⁴¹³ *Rebu*,⁴¹⁴ *Saramandaia*⁴¹⁵). O horário das 22 horas era reservado para temas considerados pela censura como mais “pesados” – incluindo-se aí o erotismo de *Gabriela*, que foi ao ar em 1975, e, portanto, ainda em tempos de ditadura militar.

412 40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. dezembro de 2003.

413 O CASARÃO. 1976. Globo. 22h. 7 jun. 1976 a 11 dez. 1976. 168 capítulos. Escrita por Lauro César Muniz, com direção de Daniel Filho (até o capítulo 30) e Jardel Mello, e produção executiva de Moacyr Deriquém. Elenco: Ana Maria Grova, Acary Balabanian, Arlete Salles, Arthur Costa Filho, Bete Mendes, Carlos Duval, Daisy Lúci, Elizangela, Elza Gomes, Fábio Sabag, Fernando José, Fernando Vilar, Flávio Migliacco, Hélio Ary, Heloísa Helena, Ivan Cândido, Jacyra Silva, entre outros. A saga da família de Deodato Leme (Oswaldo Loureiro), residente na região cafeeira do norte de São Paulo, desenrola-se em três tempos distintos, apresentados simultaneamente, mostrando os comportamentos e os problemas de cinco gerações. Uma das tramas paralelas de *O Casarão* é o triângulo amoroso formado pelos personagens Lina (Renata Sorrah), Estevão (Armando Bogus) e Jarbas (Paulo José). Porém, a história dos três foi prejudicada por imposições da censura, que não permitia o adultério feminino em novelas. Lina, neta de Carolina, é casada com Estevão e apaixonou-se por Jarbas durante uma viagem. Ao contrário da avó, ela decide viver com o homem que ama. Renata Sorrah conta que a censura recomendou que Lina pedisse o divórcio, porque não poderia se apaixonar por alguém ainda estando casada. Segundo a atriz, os censores afirmavam que ela e Paulo José não poderiam nem sequer contracenar. Fonte: REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Dicionário da TV Globo:** programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.

414 O REBU. 1975. Globo. 22h. 4 nov. 1974 a 11 abr. 1975. 132 capítulos. Escrita por Bráulio Pedrosa, com direção de Walter Avancini e Jardel Mello, com produção de Nilson Cupello. Elenco: Antonio Ganzarolli, Arlete Salles, Caio Mourão, Carlos Vereza, Cláudio Ayres da Motta, Edson França, Elcio Pomar, Felipe Wagner, Fernanda de Jesus, Ivan Setta, José Lewgoy, entre outros. O banqueiro Conrad Mahler (Ziembinski) organiza uma festa numa mansão do Alto da Boa Vista, bairro do Rio de Janeiro, para recepcionar a princesa italiana Olympia Compagni (Marília Branco), mas a noite termina com o assassinato de Sílvia (Bete Mendes). Todos os 24 convidados são suspeitos, assim como as outras pessoas que estiveram na mansão durante o evento. Ao fim, descobre-se que o anfitrião é o assassino, que matou a moça por ciúmes do seu namorado com Cauê (Buza Ferraz), um jovem carioca que vivia sob a proteção de Mahler e com quem ele mantinha uma ligação homossexual. Fonte: REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Dicionário da TV Globo:** programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.

415 SARAMANDAIA. 1976. Globo. 22h. 3 maio a 31 dez 1976. 160 capítulos. Escrita por Dias Gomes, com direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, e produção de Hemílio Fróes. Elenco: Alcino Cunha, Ana Ariel, Ana Maria Magalhães, Apolo Correia, Augusto Olímpio, Brandão Filho, Carlos Eduardo Dolabella, Carlos Gregório, Chica Xavier, Darcy de Souza, Dina Sfat, Eloísa Mafalda, Elsa Gomes, Francisco Dantas, José Augusto Branco, Jorge Gomes, Juju Pimenta, Lajar Muzuris, Lídia Costa, Maria Helena Velasco, Maria Rita, Marília Barbosa, Milton Gonçalves, Milton Moraes, Natália do Vale, Yoná Magalhães, entre outros. A história se passa na cidade fictícia de Bole-Bole, região canavieira da Bahia. Os habitantes estão mobilizados por um plebiscito sobre a troca do nome do vilarejo para Saramandaia. Duas facções se envolvem na campanha: de um lado, os tradicionalistas, liderados pelo coronel Zico Rosado (Castro Gonzaga) e de outro os “mudancistas”, de João Gibão (Juca de Oliveira). Em meio ao conflito é apresentado o cotidiano de personagens exóticos como o coronel Zico Rosado e Dona Redonda (Wilza Carla), Marcina (Sônia Braga), mulher sensual que provoca incêndios com o calor de seu corpo. Fonte: REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Dicionário da TV Globo:** programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.

Sônia Braga, atriz da Rede Globo, ficou marcada pela personagem, apesar de outros grandes sucessos televisivos e cinematográficos. É bom lembrar que a versão de 1975 foi a segunda a ser exibida na televisão.⁴¹⁶ *Gabriela*, personagem de Jorge Amado, foi produzida e levada ao ar pela Rede Globo de Televisão com o objetivo de marcar os 10 anos da emissora.⁴¹⁷ Uma superprodução marcada pela presença de diversos profissionais atuando na parte técnica da novela. Mesmo sendo exibida num “horário proibitivo” (22h), após a novela *Pecado Capital*, *Gabriela* foi um dos maiores sucessos da Rede Globo até então. A abertura da novela trazia a música *Modinha para Gabriela*, que anunciava o início da atração televisiva por meio da voz da cantora Gal Costa:

Quando eu vim para esse mundo
 Eu não **atinava** em nada
 Hoje eu sou Gabriela
 Gabriela é meus camaradas
 Eu nasci assim eu cresci assim e sou mesmo sim
 Vou ser sempre assim Gabriela, sempre Gabriela
 Quem me batizou quem me nomeou
 Pouco me importou é assim que eu sou
 Gabriela sempre Gabriela

Gabriela sempre Gabriela
 Eu nasci assim eu cresci assim e sou mesmo sim
Vou ser sempre assim Gabriela, sempre Gabriela

Eu **sou sempre igual** não desejo o mal
Amo o natural etc e tal (**grifos meus**)⁴¹⁸

A letra do compositor Dorival Caymmi apreendeu a história de Jorge Amado, apresentando uma Gabriela que se originava da terra, que nada “atinava”, aquela que não mudava, que não desejava o mal, que amava o natural. A letra de Dorival Caymmi introduzia sua condição no mundo, isenta de objetivos, de pensamentos; aquela que vivia sem “ver”, ou que vivia a partir da expressão dos outros, geralmente homens. Já que Gabriela era pouco dada a palavras, aos outros era dado o poder de falar sobre ela, e quando falavam, destinavam-se a dizer (e elogiar) justamente essa capacidade de isenção e alienação do mundo que a personagem carregava, tal qual uma criança à espera de alguém

416 A primeira adaptação foi realizada pela extinta Rede Tupi, em 1961. REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Dicionário da TV Globo:** programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.

417 Id., *ibid.*

418 CAYMMI, Dorival. (1975) **Modinha para Gabriela**. 4 min.

que lhe concedesse a expressão, que lhe ensinasse ou ainda que lhe desse o sustento. Já que nada *atinava*, e sendo órfã desde menina, Gabriela precisaria de outro para lhe fazer saber de si e do mundo.

O sucesso de *Gabriela* não se restringiu aos anos 1970, sendo reprisada ao longo da década seguinte. Ela voltou à programação entre janeiro e maio de 1979; foi veiculada em 1982, com 12 capítulos dos 135 iniciais; reapareceu nas telas em 1988 e, finalmente, foi exibida novamente em 1989, na forma de um compacto de 70 capítulos. Reforço que a repetição da novela tem um caráter de atualização recorrente; uma repetição que marca uma corporalidade brasileira e que portanto, é alvo de atenção nesta tese.

A recorrência de *Gabriela* não foi só televisiva. É bom lembrar que a obra homônima de Jorge Amado tornou-se uma de suas principais produções, e foi publicada ainda na década de 1950. Seu desempenho foi ampliado para outras platéias quando foi transportado para as telas de cinema por Bruno Barreto, no ano de 1983.⁴¹⁹ Assim, Sônia Braga pôde retornar ao papel que a alçou à posição de estrela. Na Figura 27, observa-se o pôster do filme de Bruno Barreto, *Gabriela* (1983), no qual a ênfase da imagem recai, em vários momentos, sobre o corpo da atriz, assim como sobre sua atuação amorosa.

419 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.

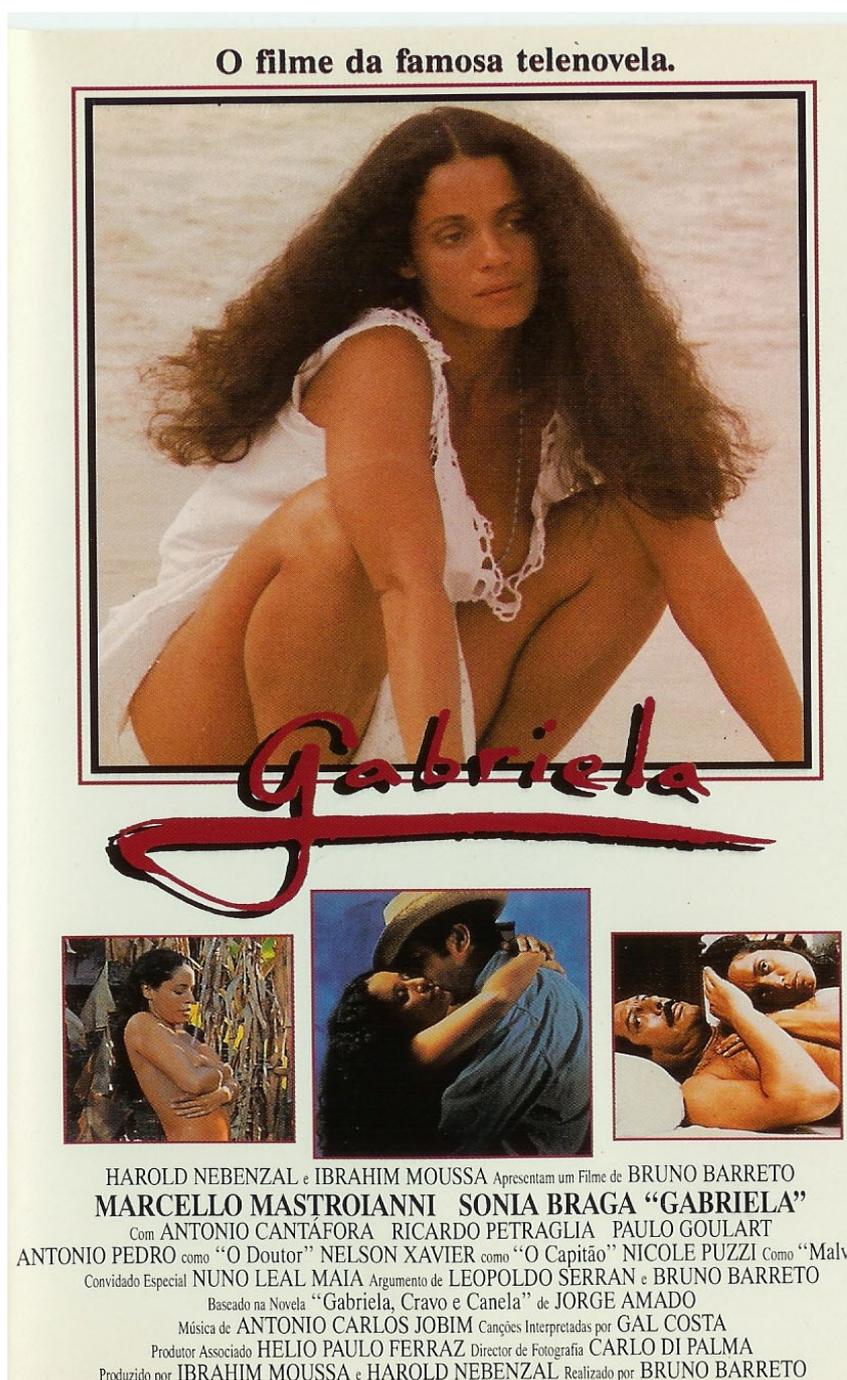


Figura 27 - Poster do filme "Gabriela" (1983). Acervo particular.

Por ocasião da divulgação do filme, em 23 de março de 1983, Sônia ganhou o canto esquerdo da capa de **Veja**. (Figura 28)



Figura 28 - VEJA. São Paulo: Abril. n. 759. capa. 23 mar. 1983.

A divulgação do filme invadiu também a revista **Claudia**, por meio da reportagem intitulada *Soninha: um vento de emoção*. Anos mais tarde, ao realizar uma edição comemorativa, a revista **Claudia** relembrou a edição em que Sônia Braga foi notícia, com a seguinte chamada: *Eternamente Gabriela: Sônia Braga mostra sua beleza e inteligência nas páginas de Claudia*.⁴²⁰ Porém, não foi apenas a revista **Claudia** que percebia a ligação quase intrínseca entre a personagem Gabriela e sua intérprete Sônia Braga. **Veja** também procedia assim ao longo da reportagem, que qualificava a atriz como “a mulher do Brasil” (como que 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 escreveu a respeito 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 abaixada lavando roupa em uma bacia. A legenda da foto dizia muito: “Sônia Braga/Gabriela: sensual até na rotina das tarefas domésticas”. Uma mistura que erotizava o trabalho doméstico, onde elementos eróticos eram incorporados à prática braçal de lavar e torcer roupas. (Figura 29)

420 CLÁUDIA. Edição comemorativa 40 anos. São Paulo, n. 481, 2001.

Cinema

A mulher do Brasil

*Na pele da mesma Gabriela que a consagrou,
Sônia Braga retorna às telas do país antes de iniciar
seu vôo de estrela internacional*



Sônia Braga/Gabriela: sensual até na rotina das tarefas domésticas

Jorge Amado, que a inventou em 1958, é o primeiro a confessar. “Às vezes, quando penso em Gabriela, lembro do rosto de Sônia Braga.” Os outros brasileiros também. Desde que ela surgiu, vinda do sertão baiano, na página 84 do romance *Gabriela, Cravo e Canela*, centenas de milhares de leitores fascinados conseguiram transformá-la num dos maiores sucessos editoriais do país em todos os tempos, com 62 edições e 900 000 exemplares vendidos em 25 anos. Se a história que o livro contava era boa, havia uma grave complicação: as letras de fôrma até permitiam imaginar Gabriela — mas não se podia vê-la. Foi preciso que, em 1975, uma atriz que inaugurara a carreira camuflada na segunda fila do musical *Hair*, e chegara a usar uma peruca loira para conseguir vaga em novela da TV Globo, vivesse o papel que mudaria sua vida.

Então, a jovem atriz interpretou o personagem central de *Gabriela*, uma novela da Globo, e nunca mais o país admitiria outro rosto e outra silhueta na encarnação da mulata de Ilhéus. Aos 32 anos — completará 33 a 8 de junho —, Sônia Maria Campos Braga é, decididamente, Gabriela em carne e osso. A partir desta quinta-feira em São Paulo, e da segunda-feira seguinte nas principais cidades brasileiras, somando cinquenta salas de cinemas, ela exibe esta identidade em *Gabriela* (Estados Unidos, Itália, Brasil, 1983) — 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.

84

VEJA, 23 DE MARÇO, 1983

Figura 29 - Sônia Braga no papel de Gabriela. Cf. LEITE, Paulo Moreira. *A mulher do Brasil*. Veja. São Paulo: Abril. n. 759, p. 84, 23 mar. 1983.

Lembro aqui de Gilberto Freyre,⁴²¹ que percebeu a falta de limite do poder do senhor de engenho frente às atividades atribuídas às suas escravas na Casa-grande. 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.⁴²²

Helena Bocayuva, 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.”⁴²³ 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, novelas, anúncios de jornais, reportagens de revista, filmes, entre outros tantos exemplos – de forma verticalizada, sem limites de obrigações, e, portanto, assimétrica, exibindo uma relação de poder desigual, onde 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.”⁴²⁴

A reportagem sobre o filme ganhou 6 páginas da publicação, destacando o elenco que sofreu modificações: o Sr. Nacib da tevê (Armando Bógus) fora substituído por uma estrela do cinema internacional, o italiano Marcello Mastroianni. Em 1983, Sônia Braga fazia 33 anos.⁴²⁵ Para o jornalista Paulo Moreira Leite, Sônia Braga era a própria encarnação da personagem de Jorge Amado, com “cor e cheiro de cravo e canela”. Mesmo que a cor em questão de Sônia Braga fosse fabricada, a encarnação da personagem parecia-lhe incontestável:

421 FREYRE, G. **Casa-grande e senzala**. 2.ed. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1936.

422 MONTINHO, Laura. **Razão, ‘Cor’ e desejo**: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-rationais” no Brasil e na África do Sul. São Paulo: Editora da UNESP, 2004. p. 134.

423 BOCAJUVA, Helena. **Erotismo à brasileira** – o excesso sexual na obra de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p. 71.

424 BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 12.

425 LEITE, P. M. A mulher do Brasil. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 759, p. 84. 23 mar. 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.⁴²⁶

De acordo com a mesma reportagem, o cachê exigido por Sônia Braga para retomar a famosa personagem foi estimado em 150.000 milhões de dólares (na época, 60,7 milhões de cruzeiros). Tal cachê era devido à importância de sua carreira cinematográfica, marcada pelas duas maiores bilheterias do cinema brasileiro até então: *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), que teve 106 milhões de espectadores, e *A Dama da Lotação* (1978), com 6,4 milhões. O sucesso em bilheteria não se resumia ao público brasileiro, já que *Dona Flor e seus Dois Maridos* ficou em 13º lugar na lista dos cinquenta filmes de maior renda nos EUA.⁴²⁷

Convém lembrar que a erotização por meio de filmes já ocorrera anteriormente no Brasil com a produção cinematográfica conhecida popularmente como Pornochanchada. Produções que, mesmo estigmatizadas pela elite intelectual e midiática,⁴²⁸ dominaram as salas de cinema do país na década de 1970. Segundo Marcel de Almeida Freitas, algumas atrizes ficaram estigmatizadas pela passagem nesse tipo específico de filme, diferentemente do que ocorrera com os atores. Outras, no entanto, como Vera Fischer, não sofreram tal estigmatização, por terem sido incorporadas como atrizes às telenovelas, já que, para o autor, a Rede Globo atuava como um “verdadeiro ritual de passagem-exorcismo.”⁴²⁹ Para Marcel de A. Freitas, outras formas de cinema ligado ao erotismo foram sendo forjadas no final dos anos 1970 e durante a primeira metade dos anos 1980. O autor cita a atuação do diretor Neville D’Almeida, que se inspirava no Cinema Novo e na Pornochanchada, não podendo ser encaixado em nenhum desses estilos ao criar um

426 Id, ibid.

427 Id., p. 85-6.

428 De acordo com Freitas, a Pornochanchada foi “rotulada como despolitizadora, o meio acadêmico em geral sustenta que este gênero foi incentivado pelo governo, tendo recebido subvenção da Embrafilme, porque desviava a atenção da sociedade dos desmandos e das perseguições políticas mostrados pelos grandes diretores do ‘autêntico’ cinema brasileiro.” Cf. FREITAS, Marcel de Almeida. **Pornochanchada**: capítulo estilizado e estigmatizado da História do Cinema Nacional. 10 maio 2004, p. 2. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/pornochanchada.htm>> Acesso em: 20 ago. 2005.

429 Id., p. 11.

“produto híbrido”. Nessa perspectiva, alguns filmes de Sônia Braga, como *A Dama da Lotação* (1978) e *Eu te Amo* (1985), foram cunhados como “porno-chics”, sendo, assim, não considerados como Pornochanchada.⁴³⁰

De acordo com o Vídeo Guia 88, esse estilo foi constituído de forma diferenciada do conceito de porno-chanchada, estabelecendo uma oposição entre o Rio de Janeiro (porno-chic) e São Paulo (porno-chanchada). Os filmes porno-chics eram “produções caras, bem cuidadas e de temática geralmente existencial, com erotismo suave e ambientadas em cenários sofisticados.”⁴³¹ A primeira dessas produções foi *A Dama do Lotação*. Além disso, de maneira geral, os “[...] diretores do gênero expressam nesses filmes uma visão bastante pessoal de mundo.”⁴³² Essa mudança na produção e na abordagem ocorreu na tentativa de retirar o erotismo da marginalização e estigmatização que o termo Pornochanchada, em si, carregava, por isso o investimento discursivo no sentido de ampliar o público para além dos específicos cinemas que passavam os filmes da Pornochanchada.

O jornalista de **Veja** insistia na visão de que a atriz confundia-se com a personagem: “Ao som do Tema de Amor de Gabriela, de Tom Jobim, cantado por Gal Costa, Sônia movimentava-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.”⁴³³ Segue a narrativa mostrando a relação entre a personagem e o meio como algo “primitivo”:

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”.⁴³⁴

430 Id., *ibid.*

431 FREITAS, M. de A. **Pornochanchada**: capítulo estilizado e estigmatizado da História do Cinema Nacional. 10 maio 2004, p. 2. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/pornochanchada.htm>> Acesso em 20 de agosto de 2005.

432 VIDEO GUIA 88. Guias práticos Nova Cultural. 2.ed. São Paulo: Abril, 1988. p. 212.

433 Id., *ibid.*

434 LEITE, P. M. A mulher do Brasil. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 759, p. 86. 23 mar. 1983.



A retirante baiana antes da transformação, com a lama medicinal: figura visual, dotada de muitos gestos

Figura 30 - “A retirante baiana antes da transformação, com lama medicinal: figura visual, dotada de muitos gestos.” Cf. LEITE, P. M. A mulher do Brasil. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 759, p. 86. 23 mar. 1983.

Como afirmei anteriormente, Gabriela foi revelada por meio da interdição de 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 pelo sorriso demonstrando cordialidade ou receptividade. (Figura 30) 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 específica de Gabriela/Sônia que se misturava, que se fundia numa só. Para o jornalista, não seria necessária a construção da personagem “para ser Gabriela, morena de pouca fala e muito riso, tão competente na mesa quanto na cama”. Segundo ele, 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”.⁴³⁵ 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”.⁴³⁶

Paulo Moreira Leite chama a atenção para o único recurso cinematográfico utilizado por Sônia, 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”.⁴³⁷ 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 um cidade grande”.⁴³⁸ A escolha da atuação pautada nos movimentos do mundo animal reforçava a idéia 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. No filme ficava explícito o tipo de olhar que incidia sobre Gabriela, detalhe que não passou despercebido pelo jornalista ao descrever a ênfase da câmera:

como um olhar masculino, a câmara examina Gabriela/Sônia Braga em detalhes, fixa planos, explora suas pernas quando ela está lavando roupa, seu traseiro quando dorme, focaliza seu corpo numa cena de banho – exatamente como um homem faria. Ousado, *Gabriela* não evita batalhas sexuais explícitas. Mas sua maior ousadia talvez seja apresentar a sensualidade de Sônia Braga mesmo nos momentos em que ela se dedica às estafantes tarefas domésticas⁴³⁹.

Paulo Moreira Leite enfatizava o perscrutador, devorador das partes citadas (e elogiadas) da atriz/personagem. Colocava-a como uma visão panorâmica em todos os momentos. Não havia espaço específico para a sedução. Assim, no trato da imagem, os homens tinham a ação nas mãos, mas eram as mulheres que apareciam: “Os homens olham

435 BERGER, J. op. cit. p. 47.

436 Id., p. 48.

437 LEITE, P. M. A mulher do Brasil. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 759, p. 86. 23 mar. 1983.

438 Id., p. 86-7.

439 Id., p. 87.

as mulheres. As mulheres vêm-se sendo olhadas. [...] Desse modo ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto de visão: um panorama.”⁴⁴⁰ 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 era lembrada pela revista **Veja** 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**.⁴⁴¹

A história de amor entre uma “mulata” e o “árabe” Nacib, de acordo com Laura 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.”⁴⁴²

No artigo *Sexo tropical*, Adriana Piscitelli, 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 caracterizam 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.⁴⁴³

440 BERGER, J. op. cit. p. 49.

441 SÔNIA Braga. **IstoÉ Gente Semanal**. Especial: 100 mulheres do século XX. São Paulo: Editora Três, p. 49, maio 2000. Edição extra.

442 MONTINHO, L. **Razão, ‘Cor’ e desejo**: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-racionais” no Brasil e na África do Sul. São Paulo: Editora da UNESP, 2004. p. 149.

443 PISCITELLI, A. op. cit. 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.”⁴⁴⁴ 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 mulata⁴⁴⁵ brasileira, pensada como “passional, sensual, voluptuosa, até imoral, mas também ingênua e amorosa.”⁴⁴⁶ É importante lembrar, nesse sentido, a discussão sobre os discursos fundantes que naturalizam a sensualidade brasileira como algo indelével.

Laura de Mello e Souza, ao estudar a sexualidade no Brasil Colonial, postula que, conforme tomamos conhecimento de pesquisadores como Gilberto Freyre, um discurso persistente que 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.”⁴⁴⁷ Tais características teriam marcado os primeiros tempos da colônia. Nos textos tradicionais, a idéia preconizada era a de uma ausência de pecado ao sul da linha do equador, onde vicejava a luxúria.⁴⁴⁸ A autora critica a forma pela qual Paulo Prado e Gilberto Freyre usaram os arquivos das Visitações do Santo Ofício no Brasil:

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.⁴⁴⁹

444 Id., p. 27.

445 Sobre a mulata cito o trabalho de Mariza Córrea. Ver CÔRREA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**. Campinas/SP, p. 35-50, 1996.

446 PISCITELLI, A. op. cit., p. 27.

447 SOUZA, Laura de Mello e. O padre e as feiticeiras – notas sobre sexualidade no Brasil Colonial. In: VAINFAS, Ronaldo (org.) **História e Sexualidade no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 9.

448 Id., Ibid.

449 Id., p. 9.

Se Laura de Mello e Souza questionou a utilização das fontes em relação à sexualidade, Ronaldo Vainfas mostrou, em *Trópico de Pecados*, e 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.⁴⁵⁰ Mas, de acordo com o autor, o “mal” “dos 'excessos de liberdades', a 'falta de lei' moral com que o ameríndio ofendia a Deus” foram vistas “também na conduta dos portugueses recém-chegados do Reino.”⁴⁵¹ 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.”⁴⁵² 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.”⁴⁵³

Margareth Rago 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.”⁴⁵⁴ 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.”⁴⁵⁵ 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 freqüentes reedições. Para a historiadora, tais redefinições de passado contribuem para a conformação de “nossa imaginação, definindo

450 VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos Pecados**. Moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 36.

451 Id., p. 39.

452 Id., p. 60 e 61.

453 Id., p. 61.

454 RAGO, M. op. cit.

455 VAINFAS, R. op. cit. p. 61.

uma identidade bastante negativa, pesada herança que acabamos por carregar.”⁴⁵⁶ Nessa perspectiva sugere que tais formulações sejam não apenas desconstruídas, mas também abandonadas.⁴⁵⁷ Essa questão, portanto, não se resume à identidade nacional como um todo, mas à constituição do desejo encarnado, materializado nos corpos de brasileiras e brasileiros, colocados em pressupostos de uma tradição histórica que deve ser questionada.

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.⁴⁵⁸ 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.”⁴⁵⁹

Essa construção imagética de uma identidade da mulher brasileira encarnada pela materialidade de seus corpos nos ajuda a entender o papel que Gabriela teve na cultura televisiva. No esforço em atualizar a censura durante a redemocratização de meados dos anos 1980, traços de um passado idealizado foram reforçados de forma insistente. No entanto, 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 justamente 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 por esta tese 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,

456 RAGO, M. op. cit.

457 Id., ibid.

458 BUTLER, J. op. cit. p. 18.

459 Id., p. 18.

no Programa “Vale a pena ver de novo”, pois instituiu uma prática, uma identidade, ao nomear a personagem/atriz como símbolo da “mulher brasileira”.

3.3 Marquesa de Santos⁴⁶⁰ e Dona Beija⁴⁶¹ (Maitê Proença)⁴⁶²



Figura 31 - Frame da abertura da mini-série *Marquesa de Santos*. YOUTUBE. Disponível em: <<http://www.youtube.com>>

Com a redemocratização política, os temas ligados ao erotismo vieram a se tornar mais presentes e disseminados nos diversos horários das redes de televisão brasileira. Em 1984, a Rede Manchete apresentou a mini-série *Marquesa de Santos* e, dois anos depois, *Dona Beija*.

460 MARQUESA DE SANTOS. 1984. Manchete. 21h15. 21 ago. 1984 a 5 out. 1984. Mini-série de Wilson Aguiar Filho, baseada no livro de Paulo Setúbal, direção de Ary Coslov. Elenco: Maitê Proença, Domitila de Castro Canto e Mello, Gracindo Jr., Edwin Luisi, Beth Goulart, Sérgio Britto, Leonardo Villar, Maria Padilha, Reynaldo Gonzaga, Fernando Eiras, Sônia Clara, Diogo Vilela, Roberto Pirillo, Fábio Junqueira e outros. REDE MANCHETE. Disponível em <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=206>>> Acesso em: 15 jan. 2007.

461 DONA BEIJA. 1986. Manchete. 21h30. 7 abr. 1986 a 11 jul. 1986. 89 capítulos. Direção de Wilson Aguiar Filho, baseada nos romances *Dona Beija*, *a Feiticeira de Araxá*, de Thomas Leonardos, e *A Vida em Flor de Dona Beija*, de Agripa Vasconcelos. Direção geral de Herval Rossano. Elenco: Maitê Proença, Gracindo Jr., Carlos Alberto, Bia Seidl, Marcelo Picchi, Abrahão Farc, Maria Fernanda, Mayara Magri, Edwin Luisi, Sérgio Britto, Sérgio Mambert, Arlete Salles, Lafayette Galvão, Marilu Bueno e outros. REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=178>> Acesso em: 15 jan. 2007.

462 Maitê Proença Gallo (São Paulo/SP, 28 jan. 1959) é atriz. Considerada por muitos uma das mais belas atrizes brasileiras, já foi capa de revistas masculinas, como a revista **Playboy**. Foi uma das raras mulheres a ganhar um suplemento especial na revista. Na ocasião, chamou a atenção do público o fato de que, apesar das inúmeras fotos, nenhuma a mostrava por trás. O talento e a nudez de Maitê foram também os principais atrativos da novela *Dona Beija*, que foi um dos maiores sucessos da TV Manchete. Sabendo da receptividade junto ao público, a direção da novela incluía freqüentes cenas de nudez da atriz. Em agosto de 1996, Maitê Proença voltaria a posar nua para a revista **Playboy**, edição comemorativa de 21 anos, onde a atriz ganhou 24 páginas, além da capa, número muito maior do que o usual nos ensaios da revista. Atualmente escreve colunas na revista **Época** e o livro “Entre os ossos e a escrita”.

A mini-série *Marquesa de Santos* foi ao ar entre 21 de agosto e 5 de outubro de 1984, com produção milionária. A história girava em torno da paixão voluptuosa que uniu Domitila de Castro Canto e Mello, a Marquesa de Santos, a D. Pedro I, o Imperador do Brasil, durante o processo de independência do país.⁴⁶³ A Rede Manchete reprisou a minissérie cinco vezes: “Marquesa dos Santos foi lançada em vídeo em 1988. A minissérie foi bem, marcando média de 7 pontos no Ibope. No ano seguinte Gracindo Jr. e Maitê Proença repetiam apareciam novamente como os protagonistas de *Dona Beija*.”⁴⁶⁴



Figura 32 - Montagem da abertura de *Dona Beija*. Cf. REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos>> Acesso em: 10 jan. 2007.

Dona Beija foi considerada pela imprensa de entretenimento como uma surpresa no ano de 1986. A novela de Wilson Aguiar Filho foi baseada nos romances *Dona Beija, a feiticeira do Araxá*, de Thomas Leonardos, e *A vida em flor de Dona Beija*, de Agripa Vasconcelos. De acordo com a revista **Contigo**, “Maitê Proença dá cor à polêmica personagem-título, que funda um refinado bordel, a Chácara do Jatobá, na cidade mineira de Araxá. A beleza da atriz é explorada em cenas sensuais, como a que ela aparece cavalgando nua.”⁴⁶⁵

463 REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=206>> Acesso em: 10 jan. 2007.

464 Id., *ibid.*

465 40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. p. 32, dezembro de 2003.



Figura 33 - *Frame* de Dona Beija. YOUTUBE.
Disponível em: <<<http://www.youtube.com>>>
Acesso em: 10 jan. 2007.

O erotismo de Dona Beija não se remeta, necessariamente, ao fato da personagem andar nua. Pode-se percebê-la dentro da perspectiva apontada por Georges Bataille. Lembremos de que forma a sinopse a constituía:

Dona Beija é a história da cortesã que virou uma importante dama da região dos Araxás, em Minas Gerais. Interpretada por Maitê Proença, Beija enlouqueceu os homens de sua região com toda sua sedução. No papel de Antônio Sampaio, está Gracindo Jr, apaixonado por Beija. Juntos, eles vivem a história de amor central da trama. Beija casa-se por interesse com Mota, um importante coronel da região, vivido por Carlos Alberto, e juntamente com Sampaio, forjam as mais perigosas maneiras de se ver, geralmente, no meio das matas.⁴⁶⁶

Tal erotismo encontrava-se na figura da prostituta, personagem recorrente das obras literárias pornográficas desde a Idade Moderna.⁴⁶⁷ Figura, portanto, transgressora, que corrobora a relação entre erotismo e transgressão. De acordo com Georges Bataille, o erotismo têm relação de contraste, de reverso:

466 REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=34>>
Acesso em: 10 jan. 2007.

467 HUNT, L. op. cit.

Falamos de erotismo todas as vezes que um ser humano se conduz de uma maneira que estabelece um contraste com as condutas e julgamentos habituais. O erotismo deixa entrever o reverso de uma fachada da qual a aparência correta nunca é desmentida: no reverso são revelados sentimentos, partes do corpo e das maneiras de ser das quais comumente temos vergonha.⁴⁶⁸

Margareth Rago expõe a economia da imagem da prostituta tanto na imprensa e na literatura como também nos textos científicos e policiais. Para a autora, duas figuras em torno dessa imagem são polarizadas: a mulher fatal e a mulher vitimizada.⁴⁶⁹ A autora pontua a construção de uma mitologia da figura da cortesã de luxo, construção que pode ser também observada na cortesã Dona Beija, a qual “passa a simbolizar a mulher independente que se entrega aos prazeres do corpo, dominando e destruindo os homens fracos das famílias responsáveis.”⁴⁷⁰

A novela era exibida às 21h30, depois do Jornal da Manchete, e ainda foi assistida por 15 países, entre eles EUA e Japão. *Dona Beija* rendeu duas reprises, uma em 1988 e outra em 1993. A novela teve 160 capítulos e um gasto total de 20 milhões de cruzados.⁴⁷¹ Protagonizada por Maitê Proença e contando ainda com grandes nomes como Gracindo Jr. e Carlos Alberto, a novela consolidou-se como o primeiro grande sucesso da Rede Manchete na área de dramaturgia e atingiu média de 15 pontos de audiência. Segundo Diogo Montano, “a mistura da beleza da chapada da Diamantina, na região de Minas Gerais vinha acompanhada de um fortíssimo enredo e de cenas de erotismo. A novela tinha os ingredientes necessários para manter o público ligado na tela da Manchete.”⁴⁷²

A história original de Dona Beija foi escrita em 1914, na forma de artigos publicados num semanário local do município de Araxá/MG. Os autores, Clodion Cardoso e Sebastião de Afonseca e Silva, descreveram Dona Beija como Vênus, compararam-na às sereias da mitologia grega e a identificaram como prostituta de luxo. Em 1946, o segundo autor escreveria nova versão sobre a personagem. Em 1957, Thomas Leonardos lançava o

468 BATAILLE, G. op. cit. p. 171.

469 RAGO, M. **Prazeres da Noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 201.

470 Id., p. 204.

471 REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=34>> Acesso em: 10 jan. 2007.

472 Id., ibid.

romance *Dona Beija: a feiticeira do Araxá*, trabalho que consolidou a imagem de Dona Beija, até hoje conhecida.

Rosa Maria Spinoso de Montandon estuda o mito de Dona Beija, mostrando que essa figura histórica sofreu transformações e apropriações nas diferentes versões e na iconografia da década de 1940. De acordo com a autora, em 1914 a personagem era branca, mas de cabelos compridos e escuros, na forma de uma Vênus. Já em 1946, a personagem continuava branca, porém seus cabelos eram agora loiros e ela deixou de ser Vênus para ser retratada como uma amazona. Em 1957, Dona Beija passou a ser representada como uma mescla de duas imagens, a de Vênus e a de amazona, mantida e fixada a imagem de prostituta de luxo, branca, cabelos compridos, encaracolados, loiros e presos, com pele clara e aveludada.⁴⁷³ Rosa M. S. de Montandon mostra, dessa forma, que Dona Beija foi modificada em virtude de leituras racistas e preconceituosas, em detrimento à figura da prostituta brasileira, negra e pobre. Esta autora também revela, ao estudar a iconografia comparada aos romances escritos sobre Beija, que tanto os objetos quanto as figuras são marcadas por significados simbólicos e, nesse sentido, busca amparo na Psicologia para melhor entender a constituição do mito que cerca Dona Beija:

Como vênus, evocada no relato original, Dona Beja representaria *as forças irreprimíveis da fecundidade [...] a deusa que sublima o amor selvagem, integrando-o a uma vida verdadeiramente humana*. A amazona simboliza, entre outras coisas, a mulher guerreira *que governa a si própria, matadora de homens: deseja tomar seu lugar, rivalizar com eles, combatê-los em vez de completá-los*. Fontes, água e banho possuem significados próximos. *A água da fonte é a água lustral, a própria substância da pureza; para Jung, a fonte é o arquétipo da imagem da alma como origem da vida interior*. O banho tem virtudes regeneradoras e purificadoras: *o primeiro dos ritos que sancionam as grandes etapas da vida, em especial, o nascimento, a puberdade e a morte*. Caixas e cofres são símbolos femininos, interpretados como representações do inconsciente e do corpo materno. *Contém segredo*. Na psicanálise, o cavalo é ligado à impetuosidade do desejo. O cavalo branco representa o instinto controlado, dominado, sublimado. Constitui um dos arquétipos da memória humana. *É montaria, veículo, nave; é seu destino, portanto, inseparável do destino do homem*. Luvas, chapéus e sombrinhas também representam significados semelhantes: *são emblemas de investidas, signos de poder da soberania ou realeza*. O ato de tirar o chapéu é um ato de submissão.⁴⁷⁴

473 MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. Dona Beja: racismo e preconceito na concepção estética do mito. *Artcultura*. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 112-120. jan.-jun. 2005.

474 Id., *ibid.*

A meu ver, a escolha teórica de Rosa M. S. de Montandon na interpretação simbólica é problemática. A utilização de arquétipos pressupõe a constituição de um sujeito essencial – Mulher – uma mulher ligada à natureza, mas uma natureza ameaçadora, pois *os combate* e não *os completa*. Tal interpretação peca por desterritorializar a personagem em sua temporalidade. São símbolos que se encontram dispersos na imagem, mas que revelam a maneira como a Psicanálise é utilizada como um reforço de estereótipos e de signos de poder que estabelecem desigualdades de gênero, e não são contemplados na análise da autora.

Retornando à revista **Veja**, em abril de 1986, ela deu publicidade à novela, por meio da reportagem: *Dona Beija: A Feiticeira do Araxá que conquistou o Brasil*,⁴⁷⁵ que discorria sobre os valores despendidos para a produção – 20 milhões de cruzados – no sentido de refazer os cenários e figurinos históricos. Contudo, o semanário reforçava que o interesse do público dava-se por conta da trama amorosa “com fartas pitadas de erotismo”. De acordo com a revista, na semana de estréia, “Maitê Proença apareceu com os seios nus em três cenas. Na primeira, ela se banhou numa cachoeira, a metros da câmera. Depois, Beija se untou com a lama medicinal de Araxá, já mais próxima do espectador, mas de lado. Na terceira cena, a atriz se mostrou bastante, abraçando Gracindo Jr.”⁴⁷⁶

Dirigida por Herval Rossano, *Dona Beija* teve duas razões que determinaram também a sua eficácia perante o grande público. A primeira era a rápida passagem de tempo na sucessão dos acontecimentos da trama, já que fora planejada para durar apenas 77 capítulos, ao passo que as novelas costumeiramente duram mais de 150. Assim, **Veja** afirmava que a novela “não perde tempo em diálogos longos ou cenas demoradas. ‘Quisemos concentrar a novela’, explica Zevi Ghivelder, 48 anos, diretor da Manchete.”⁴⁷⁷ Outro fato relevante foi a atualização, a “tradução” dos diálogos para a época “de hoje”, já que na mini-série *Marquesa dos Santos* a emissora, ao tentar ser mais fiel ao texto, falhou em trazer a linguagem da época em que os personagens “se tratavam por ‘Vossa Mercê’, faziam gestos empolados e usavam termos de antanho. [...] ‘Na Marquesa, a fidelidade que quisemos dar à linguagem da época resultou afetada no vídeo’, explica Ghivelder.”⁴⁷⁸

475 VEJA. *Dona Beija: A Feiticeira do Araxá que conquistou o Brasil*. **Veja**, abr. 1986. REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=95>> Clipping de Ricardo Santos de Almeida, 20 nov. 2005. Acesso em: 10 abr. 2007.

476 Id., *ibid.*

477 Id., *ibid.*

478 Id., *ibid.*

A revista enfatizava o erotismo da novela, que estava nas mãos da protagonista Maitê Proença. Para o semanário, sua *performance* como a Marquesa de Santos não havia sido convincente: “Ela parecia uma boneca trajando vestidos de baile. Como Beija, Maitê está mais solta e verossímil. Seu grande trunfo, porém, continua a beleza, já que sua expressividade está restrita aos lábios: quando Beija está irada, Maitê estica os lábios, quando fica triste, a boca se contrai.”⁴⁷⁹

Ao encerrar a reportagem, **Veja** mostrava que *Dona Beija*, já nos três primeiros capítulos, rendera bons dividendos para a emissora: “A rede esperava uma audiência de 10% dos espectadores, e acabou conseguindo cerca de 20% no Rio de Janeiro e 6% em São Paulo. No total, portanto, superou suas expectativas.”⁴⁸⁰ Pode-se observar a repercussão da novela através desta revista ao longo do ano de 1986, por meio de outras duas notas sobre o assunto. Em julho foi relançado o livro de Thomas Leonardos, com o objetivo de aproveitar o interesse do público sobre o tema: “Um dos inspiradores da novela de sucesso estrelada por Maitê Proença – que enfeita a capa -, o livro de Leonardos pode ser lido em capítulos, como a produção da rede Manchete, que está chegando ao fim.”⁴⁸¹ Um mês depois, a novela voltou a ser notícia. Na ocasião, a revista deu publicidade a um telegrama enviado pela Rádio e Televisão de Portugal (RTP), que se recusava a comprar a novela. De acordo com a rede Manchete,

a recusa dos portugueses foi ditada por motivos de natureza política e moral. No primeiro caso se enquadraria o tratamento dado à figura de D. Pedro I, que os portugueses teriam julgado incorreto. Já na área moral os empecilhos teriam surgido com as cenas de nudez de Maitê Proença, que não se encaixariam nos critérios de censura interna da RTP.⁴⁸²

O impacto de Maitê Proença na história do erotismo na televisão mostrou-se ainda presente, apesar da passagem dos anos. Em 1997, em matéria de capa, Maitê Proença foi colocada como exemplo do erotismo no Brasil. Nessa ocasião, a revista **IstoÉ** considerou a

479 VEJA. Dona Beija: A Feiticeira do Araxá que conquistou o Brasil. **Veja**, abr. 1986. REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=95>> Clipping de Ricardo Santos de Almeida, 20 nov. 2005. Acesso em: 10 abr. 2007.

480 Id., *ibid*.

481 DONA Beija, a feiticeira do Araxá de Thomas Leonardos – Record (Livros) **Veja**. São Paulo, n. 930, p. 92, 2 jul. 1986.

482 OS portugueses não verão Dona Beija. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 938, p. 51. 28 ago. 1986.

atriz um dos maiores símbolos sexuais do país.⁴⁸³ Seguindo essa lógica, sua imagem na capa pode ter sido pensada como uma escolha “natural” por conta da potencialidade de sua personagem *Dona Beija* como mulher sedutora.



Figura 34 - Por que o brasileiro só pensa naquilo? *IstoÉ*. Capa. São Paulo: Editora Três, n. 1440, 7 maio 1997.

No interior da revista, a longa reportagem discutia o *porquê* do fato de que “no Brasil só se pensa em erotismo”, em meio a diversos depoimentos de várias áreas de atuação profissional (médicos, antropólogos, atrizes, pessoas comuns, entre outros).⁴⁸⁴ Em entrevista ao jornalista Paulo César Teixeira, Maitê Proença falava sobre o erotismo. No entanto, ao começar a entrevista, Paulo César Teixeira lembrava que a atriz foi a primeira mulher a ficar nua na televisão, o que ocorrera por ocasião da novela *Dona Beija*.

483 POR que o brasileiro só pensa naquilo? “E existe coisa melhor do que isso? EROTISMO. (Capa). *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, n. 1440, capa, 7 maio 1997.

484 PEREIRA, Cilene; VITÒRIA, Gisele. Ser erótico. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três. n. 1440, p. 144-150. n, 7 maio 1997.

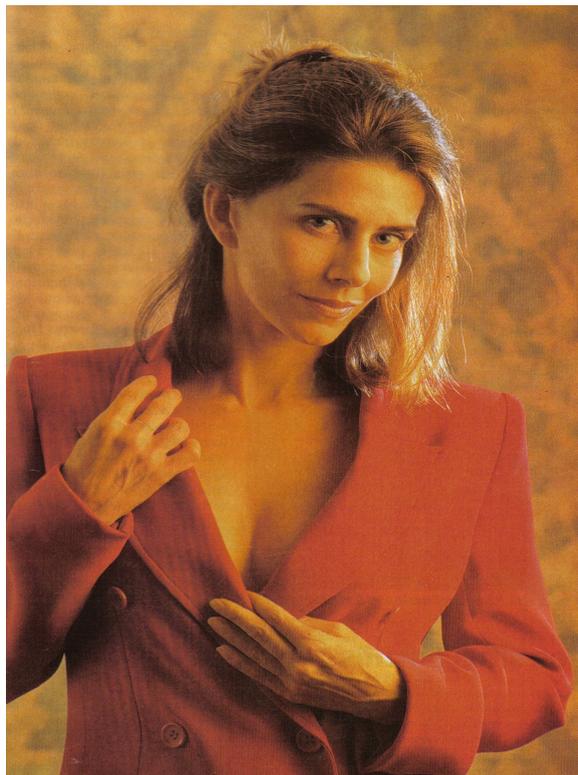


Figura 35 - Detalhe de Maitê Proença. Cf. PEREIRA, Cilene; VITÒRIA, Gisele. Ser erótico. **IstoÉ**. São Paulo: Editora Três, n. 1440, p. 144-150. 7 maio 1997.

De acordo com a atriz, o erotismo de *Beija* era diferente porque a nudez tinha relação com a história. E lembrava que na época da novela não recebera nenhuma reclamação acerca do erotismo apresentado. Ela acreditava que a reclamação da atualidade se dá por conta da apelação que virou um “recurso fácil para encobrir a má dramaturgia.”⁴⁸⁵ A Figura 35 mostra Maitê Proença em pose sensual, imagem que foi publicada ao lado da entrevista concedida pela atriz para falar justamente sobre o erotismo na televisão.

As personagens de Maitê Proença não receberam críticas negativas frente a erotização de sua corporalidade. Foram constituídas assim de forma positivada, ou seja, um erotismo que foi “aceito”. Há que se pensar que tal aceitação deu-se por conta do papel que a prostituta tinha e sua função de reguladora da sexualidade masculina.

485 PEREIRA, Cilene; VITÒRIA, Gisele. Ser erótico. **IstoÉ**. São Paulo, n. 1440, p. 147, 7 maio 1997.

3.4 *Roque Santeiro*,⁴⁸⁶ viúva Porcina (Regina Duarte) e as meninas da boate

Já em *Roque Santeiro*, novela de grande sucesso televisivo que foi ao ar entre 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986, em 209 capítulos, o erotismo incidia sobre a instalação da boate freqüentada por moços de uma cidadezinha em busca dos prazeres e delírios. As personagens ligadas à boate também fizeram sucesso na novela, que constituiu-se como símbolo de abertura política do país, pois, com o fim da ditadura militar, pode enfim ser veiculada, 15 anos depois da primeira versão que havia sido vetada pela censura. A sua história girava em torno de um homem santo que era tido como tal sem nunca ter sido. De acordo com **Contigo!**,⁴⁸⁷ a sátira inteligente da cena nacional cai nas graças do público: o último capítulo teria registrado 100% de audiência, marca impressionante até para os dias de hoje. O sucesso visível por meio da audiência fez-se presente desde o primeiro mês em que a novela foi ao ar.

Roque Santeiro povoou as páginas de **Veja** diversas vezes ao longo do ano de 1985. Na coluna Televisão, a novela foi analisada nas primeiras semanas depois da estréia. O que surpreendeu para o(a) articulista (já que a matéria não é assinada) foi o estrondoso sucesso de uma novela que retoma o universo criado em outras obras do autor Dias Gomes: “a cidadezinha com seu coronel, o prefeito, o padre, as beatas e a velha galeria de tipos pitorescos.”⁴⁸⁸ Ainda de acordo com a revista, o fundo do interesse, portanto, estava ligado às

raízes muito fundas na história da literatura brasileira. Desde os romances da década de 30 – de Jorge Amado, Raquel de Queiroz ou José Lins do Rego – histórias que tratem de cidadezinhas, de preferência cidades nordestinas que tenham um padre, um coronel e um prefeito, são imediatamente adotadas pelo público.⁴⁸⁹

486 ROQUE SANTEIRO. 1985. Globo. 24 jun. 1985 a 22 fev. 1986. 209 capítulos. Escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, com colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis, direção de Paulo Ubiratan, Jayme Monjardim, Gonzaga Blota e Marcos Paulo. Elenco: Alexandre Frota, Ana Luiza Folly, Ângela Leal, Arnaud Rodrigues, Bruno Andrade, Cláudia Costa, Lima Duarte, Regina Duarte, José Wilker, Yoná Magalhães, entre outros. A trama de *Roque Santeiro* é desenvolvida como sátira sobre a existência de mitos, a necessidade de mantê-los ou não, a fonte de renda que podem representar, sobretudo numa pequena cidade, e a indústria lucrativa que nasce nessas oportunidades. REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 142.

487 40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. dezembro de 2003.

488 O retorno do mito. Televisão. **Veja**, São Paulo: Abril. n. 880, p. 108. 17 jul. 1985.

489 Id., *ibid.*

Para a revista, a busca pela recorrente utilização desse esquema dramático mostrava que, antes de serem consideradas pessoas de carne e osso, as personagens “são emblemas da nacionalidade.”⁴⁹⁰ Para aprofundar essa questão, **Veja** convidou a compor a matéria o professor de Teoria Literária da Universidade de São Paulo (USP), João Alexandre Barbosa, que relacionava o sabor regionalista do esquema com a rápida identificação do público, que podem funcionar como uma idéia de nostalgia:

ele é o sonho saudosista de uma cidade onde todos se conhecem, onde as relações entre as pessoas obedecem às normas do compadrio e da amizade e onde todos são alguém. Nas metrópoles, onde o anonimato é regra, aguçada pela violência, a suavidade bucólica de Asa Branca é um bálsamo.⁴⁹¹

Finalizando a reportagem, uma das poucas novidades apontadas foi justamente a personagem de Regina Duarte que, de acordo com o autor, teria um papel de grande projeção ao longo da novela. Mas sua principal característica era o lado até então pouco explorado nas telenovelas brasileiras com relação à referida atriz: uma viúva sensual. A referência sobre a novidade relativa à sensualidade da personagem de Regina Duarte deu-se por meio da fala do poeta e professor de Teoria da Comunicação, Décio Pignatari.⁴⁹²



Figura 36 - Viúva Porcina, interpretada por Regina Duarte. O retorno do mito. Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 880, p. 108, 17 jul. 1985.

490 Id., *ibid.*

491 O retorno do mito. Televisão. **Veja**, São Paulo: Abril. n. 880, p. 108. 17 jul. 1985.

492 Id., *ibid.*

Por conta desses trechos é possível perceber uma crítica televisiva da revista **Veja** sobre a repetição dos tipos (conhecidos) criados pelo autor o que nos mostra certa reserva em relação à estréia da novela. Mas a abordagem da revista sobre a novela muda nas próximas reportagens. Um exemplo disso é encontrado em *Um Dia em Asa Branca*, quando ficou visível a euforia da revista com relação à novela, descrevendo um dia de gravação de cenas em estúdios ou externas. O que a diferia da reportagem anterior seriam o tom e a justificativa de um sucesso que era ascendente nos pontos colhidos pela audiência. Para a revista, a eficácia de *Roque Santeiro* não era apenas atribuída aos autores Dias Gomes (autor das cenas iniciais até o capítulo 41) e de Aguinaldo Silva (autor que substituiu Dias até o final da novela): “Roque é, antes de mais nada, a conjugação meio mágica do acaso com a máquina de produções da Rede Globo e o talento de uma série de artistas e técnicos que aparecem na frente e atrás das câmaras.”⁴⁹³ Neste sentido, depoimentos de atores, diretores de elenco, continuístas, figurantes, escritores de apoio foram colhidos para demonstrar o coletivo de forças que compunham e que detinham a responsabilidade acerca do sucesso aparente da novela. Regina Duarte comentava, ao perceber que sua participação dobrou desde o início de *Roque Santeiro*, que, apesar do cansaço, “o trabalho é gratificante, pois a Porcina é um personagem fortíssimo, que deu uma mexida na minha carreira.”⁴⁹⁴

Na tentativa de explicar o sucesso da novela, o semanário investiu novamente em justificativas para o fenômeno televisivo. O que acrescentava de novo, em matéria de explicações, na reportagem intitulada *O milagre do sucesso* era a aplicação do humor, opção considerada a raiz que concentrava o interesse popular; - um humor que foi usado, de acordo com Dias Gomes, para humanizar os personagens. O uso do humor, de acordo com a revista, não invalidava os temas nela discutidos, como a religião, a política e o misticismo popular. Em resumo, o sucesso explicou-se “antes de mais nada, pela sua capacidade de divertir”. E concluía a reportagem, com uma análise acerca do *ser* brasileiro: “É um pequeno milagre, obra do acaso, do bom humor, de uma ótima carpintaria dramática e da recusa do público a considerar o Brasil um país sisudo.”⁴⁹⁵

493 UM dia em Asa Branca. Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 891, p. 132-122, 2 out. 1985.

494 Id., p. 135.

495 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 143.

De acordo com o Dicionário da TV Globo, entre os personagens já citados, como Roque Santeiro, Sinhozinho Malta e Viúva Porcina, outros também tiveram destaque: Lulu (Cássia Kiss), como a mulher sofrida que vivia oprimida pelo marido Zé das Medalhas (Armando Bógus), e “Matilde (Yoná Magalhães), dona da boate, com as insinuentes dançarinas Ninon (Cláudia Raia) e Rosaly (Isis de Oliveira).⁴⁹⁶

A personagem de Yoná Magalhães, Matilde, chocava e balançava a cidade fictícia de Asa Branca ao ali instalar sua boate com “as meninas” interpretadas pelas atrizes Isis de Oliveira e Claudia Raia. Seguindo a linha do cenário que traziam casas em três estilos de várias regiões brasileiras, como o colonial carioca, o nordestino e construções típicas do Centro e Sul, os sotaques seguiam a mesma linha, de acordo com os personagens: nordestino, mineiro, gaúcho e carioca (sotaque de Matilde, Ninon e Rosaly).⁴⁹⁷

496 Id., *ibid.*

497 Id., *ibid.*

A NINON DE ROQUE SANTEIRO FICA NUA!



PLAYBOY exhibe a deslumbrante nudez de Cláudia Raia. Para alegria dos homens... e lobisomens.

Entrevista: Regina Duarte fala da viúva Porcina, sexo, fantasias e dinheiro.
Mulheres: Vera Gata, mais nua do que no anúncio de chuveiro que escandalizou os telespectadores. Um poster duplo de Miss Curitiba nua! A versão mulher de Michael Jackson : uma carioca!
Sexo: As proezas de um profissional de show erótico que transa dez vezes por noite.
Bebida: A cachaça, num teste que aponta as melhores e as piores.
Sucesso: Os planos de Aecinho Neves, o herdeiro de Tancredo, para ser o deputado mais votado do Brasil.
Aventura: As emoções de um brasileiro que passou cinco anos viajando pelos mares do mundo.
E ainda: Belisa Ribeiro, Walter Clark, Fernando Moreira Salles, Luís Fernando Veríssimo, Ziraldo, Alberto Dines e mais gente famosa escrevendo para o seu prazer.
Extra: Guia do Dinheiro — Como Chiquinho Scarpa, Marília Gabriela, o zagueiro Oscar, Joelmir Beting, e outras pessoas bem-sucedidas investem para ganhar da inflação.

PLAYBOY

Setembro



Nas bancas

Figura 37 - A Ninon de Roque Santeiro fica nua. *Veja*. São Paulo: Abril. n. 889, p. 157, 18 set. 1985.

Cláudia Raia foi capa da **Playboy**, assim anunciada na revista **Veja**: “**Playboy** exhibe a deslumbrante nudez de Cláudia Raia. Para alegria dos homens... e lobisomens.”⁴⁹⁸ O anúncio remetia ao fato de que a personagem em *Roque Santeiro* atraía a atenção do lobisomem da cidade. O que mostrava, portanto, a estreita ligação entre a veiculação da foto de nudez e a personagem interpretada pela atriz. (Figura 37)

Na época Yoná Magalhães recebeu diversas propostas para posar nua para revistas masculinas. A coluna “Gente” da revista **Veja** noticiava esse interesse: “Seu visual na televisão rendeu-lhe convites para posar nua para revistas masculinas, recusados simplesmente por falta de acerto financeiro.”⁴⁹⁹ No ano seguinte, a mesma coluna retomava Yoná, dessa vez anunciando sua nudez: “(a atriz) vai afinal ser exibida por inteiro a um país que a transformou em símbolo sexual graças a algumas ousadas aparições na novela Roque Santeiro, da TV Globo.”⁵⁰⁰ Esta atriz, em 1986, estava próxima de completar 50 anos de idade, mas nem por isso deixou de ser constituída como desejável pelos leitores da **Playboy**. A expectativa frente a sua nudez pode ser sentida por meio da campanha publicitária que a **Playboy** divulgava na **Veja**. Tratava-se de duas páginas (Figura 38 e Figura 39), uma que antecipava a outra, e que, no virar das páginas, trazia os seguintes dizeres: “Agora você vai ver o que a novela nunca vai mostrar”, e “A gloriosa nudez de Yoná Magalhães, a Matilde de Roque Santeiro.”⁵⁰¹

498 A revista entrou em circulação no mês de setembro de 1985, ou seja, durante a exibição da novela Roque Santeiro.

499 COLUNA Gente. **Veja**, São Paulo: Abril. n. 892, p. 86. 9 out. 1985.

500 COLUNA Gente. **Veja**, São Paulo: Abril. n. 909, p. 64. 5 fev. 1986.

501 CAMPANHA publicitária da **Playboy** – Yoná Magalhães. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 909, p. 85-87. 5 fev. 1986.



Figura 38 - AGORA você vai ver o que a novela nunca vai mostrar. A gloriosa nudez de Yoná Magalhães, a Matilde de Roque Santeiro. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 909, p. 85-87, 5 fev. 1986.



Figura 39 - AGORA você vai ver o que a novela nunca vai mostrar. A gloriosa nudez de Yoná Magalhães, a Matilde de Roque Santeiro. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 909, p. 85-87, 5 fev. 1986. (segunda folha)

Interessante perceber que a nudez das moças da boate foi logo para as páginas da revista **Playboy**, embora Regina Duarte tenha mostrado também seu lado sensual com Porcina e surpreendido “fazendo a cômica e exuberante personagem, muito diferente dos tipos vividos por ela anteriormente – e que contribuíam para o fortalecimento de sua imagem como ‘Namoradinha do Brasil,’⁵⁰² sua nudez não foi para as bancas. Contudo, seu figurino, criado por Marco Aurélio, virou moda no país, dando origem a um estilo “Porcina's look”: “maquiagem exagerada, vestidos colantes, em geral de seda, para realçar a silhueta, com drapeados e decotes profundos, cores e bijuterias extravagantes, muito brilho, chapéus, turbantes, óculos berrantes e sapatos de saltos altíssimos.”⁵⁰³

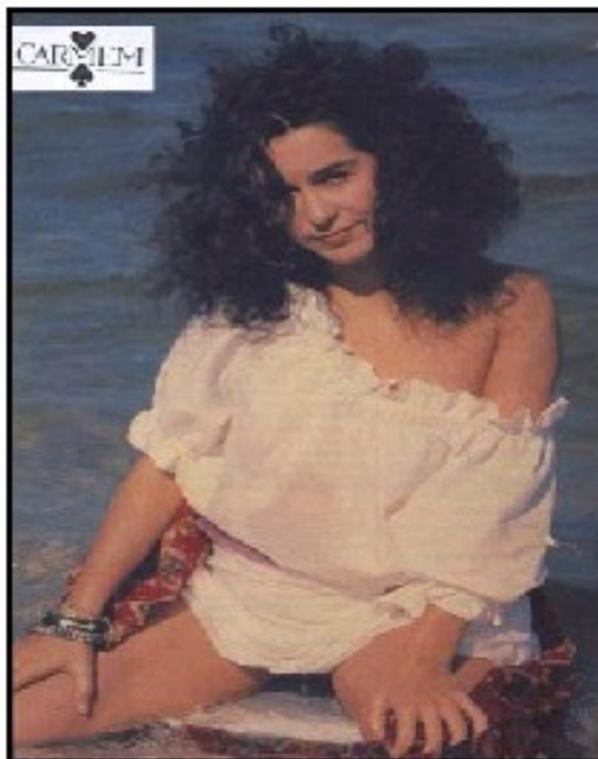
O percurso da novela *Roque Santeiro* teve prosseguimento: foi reapresentada entre dezembro de 2000 e junho de 2001, no programa “Vale a pena ver de novo”; no exterior foi comprada por vários países. E assim a história dos tipos criados por Dias Gomes, personagens que seriam quase emblemas da nacionalidade, entre eles Porcina e Matilde, ajudaram a formar uma idéia de Brasil para países como Angola, Argentina, Canadá, Chile, Cuba, Espanha, Estados Unidos, México e Portugal.⁵⁰⁴

502 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo:** programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 144.

503 Id., *ibid.*

504 Id., *ibid.*

3.5 *Carmem*⁵⁰⁵ (Lucélia Santos)⁵⁰⁶



Lucélia Santos como Carmem

Figura 40 - Lucélia Santos como Carmem. Fonte: Arquivo particular.

Entre 1987 e 1988, a Rede Manchete produziu *Carmem*. Protagonizada por Lucélia Santos, a famosa história foi recontada por Glória Peres e ganhou especificidades ao “brasileirar-se”:

505 CARMEN. 1987. 21h30. 5 out. 1987 a 14 maio 1988. 180 capítulos. Novela de Glória Perez, direção de Luiz Fernando Carvalho, Nelson Nadotti e Marcos Schechtmann, direção geral de José Wilker. Elenco: Lucélia Santos, Paulo Betti, Paulo Gorgulho, Darlene Glória, José Wilker, Júlia Lemertz, Beatriz Segall, Neuza Borges, Liana Duval e outros. REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=181>> Acesso em: 15 jan. 2007.

506 Maria Lucélia dos Santos (Santo André/SP, 20 maio 1957) é uma atriz e cineasta brasileira. Ficou internacionalmente famosa pela atuação na telenovela *Escrava Isaura*, exibida em mais de 130 países. Atuações de destaque: *Donas de Casa Desesperadas* (2007), *Cidadão Brasileiro* (2006), *Malhação* (2001-2), *Dona Anja* (1996), *Sangue do meu Sangue* (1995), *Carmem* (1987), *Sinhá Moça* (1986), *Luz del Fuego* (1982), *Bonitinha mas ordinária* (1981), *Engraçadinha* (1977).

Carmem é uma jovem do subúrbio carioca que faz um pacto com a Pombagira prometendo servir e dedicar-se em troca de poder de sedução sobre todos os homens. José é um policial militar que ama Carmem e é amado por Micaela. Carmem é acompanhada passo a passo por Verônica, uma artista da noite, e se aproxima do poderoso Dr. Junot, um duro empresário, que acaba nas mãos de Ciro, um mau caráter com loucura pelo poder, que conhece sua condição de homossexual e usa essa informação para tirar proveito.⁵⁰⁷

Na **Veja** de 7 de outubro de 1987, Lucélia Santos posava em foto sobre a novela *Carmem*. A matéria enfatizava o posicionamento político da atriz: “Aulas de flamenco, ensaios e gravações estão privando o Partido Verde carioca do trabalho de uma de suas militantes mais destacadas.”⁵⁰⁸ Segundo a nota, a atriz encontrou um sentido político para sua atuação em *Carmem*: “Se a novela fizer sucesso, [...] a Manchete poderá crescer e ampliar o mercado de trabalho para os artistas. ‘Quero uma reforma agrária no ar.’”⁵⁰⁹



Lucélia Santos: em busca de uma *Carmem* militante

Figura 41 - Lucélia Santos: em busca de uma *Carmem* militante. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 996, p. 78. 7 out. 1987.

507 RIVERA, Miguel. REDE MANCHETE. Disponível em:

<<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=181>> Acesso em: 10 jan. 2007.

508 COLUNA Gente. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 996, p. 78, 7 out. 1987.

509 Id., *ibid.*

Lucélia Santos retornaria às páginas de **Veja** em 14 de outubro, uma semana depois da estréia da novela. Sob o título de *Cigana Enganada*, a matéria apontava as críticas à novela Carmem: “Poucas vezes se viu, num capítulo de estréia, uma novela tão escalafobética” onde a heroína é “uma moça estouvada que não anda – ela corre e pula o tempo todo.”⁵¹⁰



Lucélia e o pacto com a pomba-gira: dividida entre a Espanha e o bairro da Saúde

Figura 42 - Lucélia e o pacto com a pomba-gira: dividida entre a Espanha e o bairro da Saúde. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 997, p. 120, 14 out. 1987.

A Figura 42 mostra parte da crítica de **Veja**, que pontuou a falta de definição da personagem e assim como a sua composição:

às vezes, com seus mil panos e véus jogados ao léu sobre o corpo, parece uma cigana com um guarda-roupa comprado no Egito. Noutras, parece estar apenas pessimamente vestida, lançando olhares pretensamente fatais. Isso quando o espectador consegue vislumbrar os olhos de Carmem de Lucélia Santos. Na maioria das vezes, os cabelos da personagem, que não vêem um pente há meses, cobrem inteiramente seu rosto.⁵¹¹

510 CIGANA enganada. Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 997. p. 120. 14 out. 1987.

511 Id., *ibid*.

Além disso, a novela foi criticada pelas tentativas na inovação da linguagem do gênero, seja no texto, seja na parte técnica. A revista pontuou de forma positiva o retorno às velhas fórmulas das novelas com suas tramas tradicionais, fato que se observou ao longo da semana de estréia, onde foram cortados os excessos. O semanário apontava também o retorno do erotismo nas novelas da Rede Manchete, colocado por **Veja** como uma forma de diferenciação frente às produções da Rede Globo. Para a revista, a tendência da Manchete era “a ênfase no erotismo, com Lucélia Santos se desnudando parcialmente para encarnar a mulher fatal [...] e o realismo das cenas de violência.”⁵¹²

Desta forma, o erotismo era colocado como motivação para uma possível audiência, de acordo com a revista. Enio Marcio Valle apontava que a semelhança entre a personagem de Merimée e Bizet e a *Carmem* de Lucélia Santos se dá por conta do pacto que faz com a Pombagira, no qual promete servir e dedicar-se em troca do poder de sedução sobre todos os homens: “É quando a personagem se aproxima da sedutora cigana da ópera.”⁵¹³ De acordo com o articulista, *Carmem* não apresentava o melhor da autora Glória Perez, “que exagerou na fatalidade da personagem e enveredou com mão pesada no misticismo”. Ele afirmava, ainda, que os tropeços mais marcantes da telenovela mostravam o “espichamento que esvaziou o sentido inicial” e ainda “por Lucélia, uma boa atriz, no entanto, sem o porte físico para encarnar a sensual e provocante *Carmem*.”⁵¹⁴

A Figura 43 mostra dois tipos de divulgação da novela *Carmem*. A primeira enfatizava a mudança de emissora realizada por Lucélia Santos, que trocara a Rede Globo pela Rede Manchete, por conta de uma proposta irrecusável: o dobro do salário global. De acordo com a revista **Veja**, Lucélia Santos ganhava, para viver *Carmem*, 500 mil cruzados por mês. A título de comparação, o diretor de dramaturgia da emissora, José Wilker, ganhava 300 mil cruzados, o que mostra o tratamento de estrela dado a Lucélia pela Rede Manchete.⁵¹⁵ A segunda divulgação da novela, redigida em inglês, mostrava a atriz de corpo inteiro, enfatizando para o público internacional a ênfase ao erotismo de Lucélia.

512 CIGANA enganada. Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 997. p. 120. 14 out. 1987.

513 VALLE, Enio Marcio. *Carmem* marcou a estréia de Lucélia Santos na Rede Manchete. REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=12823/12/2005>> Acesso em: abr. 2007.

514 CIGANA enganada. op. cit. p. 120.

515 CIGANA enganada. Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 997. p. 121. 14 out. 1987.



Lucélia Santos (Anúncio de Lançamento da Novela)

Divulgação Internacional da TV Manchete

Figura 43 - Lucélia Santos (Anúncio de Lançamento da Novela/Divulgação Internacional da TV Manchete. Disponível em: REDE MANCHETE. <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=12823/12/2005>> Acesso em: abr. 2007.

Apesar do investimento em publicidade o sucesso tão almejado pela TV Manchete não foi o esperado. Veja falava disso anos mais tarde, em 1990, ao citar *Carmem* como “uma das piores coisas já exibidas na televisão brasileira, quiçá mundial.”⁵¹⁶ É possível pensar que sua atualização como telenovela, na década de 1980, esteve em consonância com as proposições apontadas por Joel Birman sobre a rerepresentação do mito Carmem. Joel Birman, no livro *Cartografias do Feminino*, mostra que os anos 1980 foram o cenário para o reaparecimento de uma personagem: *Carmem*. Para o autor, a *Carmem* que foi apresentada na época era diferente da conhecida pela ópera de Bizet, embora mantivesse “sem-cerimônia e resplandecente na sua sublime beleza, não apenas para assumir inteiramente como também para viver radicalmente as possibilidades entreabertas por suas paixões.”⁵¹⁷ Ao perceber a retomada de *Carmem* como personagem em diversos veículos de entretenimento, como teatro e cinema, Joel Birman sugere que sua reinserção na cultura ocidental dá-se de forma diferenciada:

516 TIROTEIO no vídeo. **Veja**. São Paulo: Abril. [mimeo]. s/n.

517 BIRMAN, J. op. cit. p. 67.

Porém, é bom que se diga logo que não se trata mais agora de uma personagem possuída por pouco que seja pela malevolência de suas intenções, gestos e atos, isto é, de uma figura feminina que exerce as potencialidades infinitas de sua passionalidade e de sua volúpia de amor para fazer mal aos outros. Com efeito, não se trata para Carmem de ferir mortalmente os homens orgulhosos e arrogantes, crentes excessivamente que são na superioridade de sua condição de machos. [...] O que impele Carmem, ao contrário, para as suas aventuras inesperadas é tão-somente a fruição de viver livremente, tanto quanto seja possível, é claro.⁵¹⁸

O registro de sua corporalidade, contudo, não escapa durante a sua análise:

[...] não existe para Carmem qualquer horizonte que ultrapasse, por pouco que seja, as fronteiras de sua doce mundanidade. É por isso mesmo que Carmem é uma personagem completamente encorpada e incorporada na sua carne, da ponta de seus pés à raiz de seus cabelos, já que tão-somente a finitude da experiência mundana pode possibilitar a radicalidade presente na sua corporeidade.⁵¹⁹

Ele destaca a tomada do desejo em suas mãos como “alguém que pretende tão-somente usufruir do fluxo inesgotável de suas paixões.”⁵²⁰ Ou seja, uma mulher que “não pretende abrir mão de seu desejo, justamente porque ela reconhece que ama o parceiro agonístico.”⁵²¹ Joel Birman ainda considera as novas releituras de *Carmem* feitas por meio dos filmes de Carlos Saura, de Francesco Rossi e de Jean-Luc Godard, durante os anos 1980, como similares na representação da personagem, ao se distanciarem da imagem operística de Bizet, que a marcava com uma vertente feroz e agressiva. A *Carmem* rerepresentada nos anos 1980 é de uma “dimensão lúdica da sedução [...]” onde ela “cifra e condensa nas imagens o que existe de brincadeira na arte da sedução e o que existe de menina travessa no espetáculo do erotismo.”⁵²² O autor ainda sugere esse investimento na personificação positivada da sensualidade feminina, entendendo-a não como produto direto dos estudos e reivindicações feministas dos anos 1960 e 1970, mas como resposta à segunda onda do Movimento Feminista.⁵²³

518 Id., p. 68-9.

519 Id., *ibid.*

520 Id., p. 73.

521 Id., p. 74.

522 Id., p. 82.

523 Id., p. 83.

Essa positividade, na recuperação de traços do feminino na mulher, confere à sensualidade e à sedução da mulher uma outra perspectiva e um outro alcance, de maneira a atribuir um sabor e um colorido novos à sensualidade e à sedução. Enfim, o poder ser sensual e sedutora não implica mais agora as artimanhas do aprisionamento da figura do homem pela mulher, em que esta não opera, na cena do sexual, movida pelos desejos ferinos e pela ferocidade aniquilante do rival.⁵²⁴

No caso da Carmem, representada por Lucélia Santos, o erotismo não teve a resposta da audiência que se pensava. Infere-se que nem sempre a utilização de artifícios sensuais garante o interesse do público durante a exibição de um programa, mesmo sendo a atualização de um personagem conhecido pela sua capacidade de seduzir.

A meu ver, mesmo sem o sucesso esperado, *Carmem*, se não seduziu pela história contada, merece ser citada por conta das imagens construídas na divulgação de uma mulher que busca viver todas as liberdades (como enfatizava o primeiro cartaz, já mostrado na Figura 43). Talvez seja justamente por conta dessa característica que o público tenha rejeitado a novela, reagindo de forma negativa frente a “uma mulher que busca viver todas as liberdades”, incluindo-se aqui a sexual.

524 Id., ibid.

3.6 *Bebê a bordo*⁵²⁵ (Isabela Garcia⁵²⁶ e Maria Zilda Bethlem)⁵²⁷



Figura 44 - Frame da abertura de *Bebê a bordo*.

Em *Bebê a Bordo*, novela de Carlos Lombardi, que foi ao ar entre 13 de junho de 1988 e 11 de fevereiro de 1989, era contada a história de Ana, ex-motorista de uma ambulância, que, ao participar de um assalto a banco, acabou dando à luz em um automóvel no centro de São Paulo. A novela inovou com a linguagem e forma da abordagem de “questões como maternidade, paternidade, carência e afetividade são apresentadas com muito humor e irreverência numa trama cheia de ação e diálogos rápidos e irônicos.” A novela foi reapresentada no programa “Vale a pena ver de novo”, entre novembro de 1992 e março de 1993, em um compacto de 90 capítulos (originalmente

525 *BEBÊ A BORDO*. Globo. 1988. 13 jun. 1988 a 11 fev. 1989. 19h. 209 capítulos. Escrita por Carlos Lombardi, com a colaboração de Luiz Carlos Fusco, direção de Roberto Talma, Del Rangel, Marcelo de Barreto e Paulo Trevisan, direção executiva de Roberto Talma, produção executiva de Flávio Nascimento e direção de planejamento de Ítalo Granato. Elenco: Toy Ramos, Maria Zilda Bethlem, Isabela Garcia, Dina Sfat, Ary Fontoura, Guilherme Fontes, entre outros. REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia e entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.

526 Isabela Garcia Costa (Rio de Janeiro, 11 jun. 1967) é uma atriz brasileira. Estreou na TV Globo aos quatro anos, num episódio do Caso Especial, mas seu primeiro papel nas telenovelas foi aos seis, em *Vejo a Lua no Céu*, de 1976. No teatro, Isabela fez vários espetáculos, entre os quais *Cantares em Desafino*, *Léo e Bia*, *No Coração do Brasil*, *A Dança dos Mitos*, *Alarmes e Terceiras Intenções*. [editar] **Trabalhos na televisão**: *Paraíso Tropical* (2007), *JK* (2006), *Belíssima* (2005-2006), *Celebridade* (2003), *Estrela-guia* (2001), *Andando nas nuvens* (1999), *Irmãos Coragem* (1995), *Bebê a bordo* (1988-9), *Pai Herói* (1979). Fonte: REDE GLOBO. Id., *ibid*.

527 Maria Zilda Bethlem (Rio de Janeiro/RJ, 20 out. 1953) é uma atriz e produtora brasileira. Realizou vários trabalhos na televisão, em novelas de sucesso como *Escalada*, *Água Viva*, *Jogo da Vida*, *Guerra dos Sexos*, *Vereda Tropical*, *Selva de Pedra*, *Bebê a Bordo*, *Top Model*, *De Corpo e Alma*, *Por Amor*, entre outras. **Telenovelas e outros trabalhos**: *Sete Pecados* (2007), *Pé na Jaca* (2007), *A Lua me Disse* (2005), *Agora é que são Elas* (2003), *Decadência* (1995), *Vamp* (1991), *Água Viva* (1980).

foram exibidos na década de 1980, 209 capítulos). Além dos brasileiros, também assistiram a esta trama novelística Moçambique e Portugal.⁵²⁸

A meu ver essa novela se difere das anteriores por mostrar, além do corpo feminino, o corpo masculino (e a sexualidade liberal nas recorrentes “coelhadas”⁵²⁹). Corpo explorado de forma mais incisiva em enquadramentos que valorizavam também o tórax dos jovens atores, Guilherme Fontes e Guilherme Leme. De acordo com a revista **Contigo!**, na novela destacaram-se justamente os dois jovens atores que interpretavam os irmãos Rei e Rico, respectivamente.⁵³⁰ No entanto, não encontrei referências sobre as peripécias sexuais dos dois jovens na novela ou relativas à aparência na revista **Veja**. Desse modo, pode-se concluir que apesar da novela ter inovado na exposição dos corpos masculinos, o erotismo masculino não foi problematizado pela mídia.

Nessa novela, tanto homens quanto mulheres tinham um comportamento sexual liberal bem semelhante. Tanto é isso, que a própria personagem Ana não sabia quem era o pai de sua filha, sendo que as alternativas eram variadas: vários personagens masculinos disputam a paternidade da criança, pois Ana não faz a mínima idéia de quem é o pai de Heleninha. Entre eles, Tônico Ladeira, Zezinho, Antonio Antonucci e os irmãos Tonhão, Rei e Rico.

Veja, ao analisar a novela em sua coluna “Televisão”, comenta o ritmo e o andamento dinâmico adotado pela equipe de produção, com utilização de cenas curtas de falas e situações rápidas. Porém, tal dinamismo “com frequência desaguou em confusão”. Esta confusão inicial da novela foi justificada pela revista:

É provável que esse começo confuso seja, em boa parte, resultado dos cortes que os seis episódios iniciais sofreram. Poucos dias antes da estréia, a Censura Federal exigiu que alguns palavrões fossem retirados dos diálogos e que os sonhos eróticos da solteirona Ângela – interpretada pela atriz Maria Zilda – fossem amenizados. Para isso, algumas das cenas tiveram que ser rapidamente reeditadas.⁵³¹

528 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 171.

529 Os personagens da novela referiam-se a prática sexual como “coelhadas” (rápidas e com diferentes parceiras).

530 40 anos de telenovela. **CONTIGO!** São Paulo. p. 35. dez. 2003.

531 ASTROS de berço. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1033. p. 124. 22 jun. 1988.

De acordo com o Dicionário da TV Globo, os sonhos dessa personagem foram um dos destaques da trama: “Os sonhos de Ângela, nos quais ela libera sua sensualidade e dá vazão às fantasias, verdadeiros filmes, eram dirigidos por Paulo Trevisan, diretor de clips musicais, que deu um tratamento ágil às histórias criadas pelo inconsciente da personagem.”⁵³²

É bom lembrar que a retirada das cenas em que a personagem recatada de Maria Zilda revelava-se em desejos sexuais está ligada à manutenção da censura, que ocorreu mesmo com o fim da ditadura. Assim, diante de uma redemocratização cautelosa, a liberdade de sentidos da personagem foi alvo de uma censura que buscava atualizar traços de um passado idealizado que, no caso em questão, seria o controle sobre os desejos e as práticas sexuais das mulheres.



Figura 45 - Cena da novela *Bebê a Bordo*, Maria Zilda e Rodolfo Bottino. Acervo Particular.

532 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 171.

Maria Zilda interpretava uma personagem dita “solteirona”, a qual estava resignada com a situação (Figura 45). Ela cuidaria eternamente dos irmãos, os quais não a permitiam ter uma vida própria. No entanto, a tímida secretária revelava-se nos sonhos eróticos, despertados pelo locutor de rádio, que, mais tarde, tornaria seus sonhos reais. Interessante observar que a atuação da censura deu-se em virtude dos sonhos de Ângela, ou seja, de uma personagem feminina. A pergunta que fica é se a atuação da censura seria tão incisiva se fosse um homem no lugar da personagem. A meu ver, tal atuação esteve carregada de um tom moralista ao limitar os sonhos eróticos de uma mulher que expressava os seus desejos mais íntimos.

Durante a comemoração do aniversário de 13 anos da revista **Playboy**, a protagonista de *Bebê a Bordo* foi convidada a ser capa da edição de gala. Como divulgação, seu anúncio, como costumeiramente ocorria, esteve presente na **Veja**, na tentativa de ampliar ou capitanear novos leitores para a referida revista. A foto da divulgação pode ser conferida logo abaixo (Figura 47), cujo título chama a atenção: *Ninfeta a bordo*. O texto de chamada evidenciava a figura jovem (de traços adolescentes) da atriz em comparação com a pouca idade da revista:

Playboy está completando 13 anos de sucesso no Brasil e, para comemorar, preparou uma grande festa para você. Como anfitriã desta edição de gala, Playboy convidou nada mais, nada menos que Isabela Garcia, a doce ninfeta que dá a maior audiência na novela ‘Bebê a Bordo’, da TV Globo. Uma bela atração, não?⁵³³

533 NINFETA a bordo. (Anúncio da Playboy) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1041, s/p 17 ago. 1988.

Ninfeta a Bordo.

Playboy está completando 13 anos de sucesso no Brasil e, para comemorar, preparou uma grande festa para você. Como anfitriã desta edição de gala, *Playboy* convidou nada mais, nada menos que Isabela Garcia, a doce ninfeta que dá a maior audiência na novela "Bebê a Bordo", da TV Globo. Uma bela atração, não? Mas *Playboy* ainda tem mais surpresas para você. O ranking dos spas, as clínicas para ficar em forma. Qual é a cantada irresistível, na opinião delas. Como será nossa vida daqui a 13 anos, um ensaio sobre saúde e estilo de vida, transportes e comunicações na era que começa em 2001. O Guia do Sanduíche, elaborado pelo gourmet Celso Nucci, no livro do Mês. Uma entrevista inédita com Yasser Arafat, o inimigo n.º 1 de Israel, publicada simultaneamente em todas as *Playboys* editadas no mundo. A estréia da maga Ana Correa no novo horóscopo de *Playboy*. E muito mais. Garanta logo a sua presença para não perder o melhor da festa de *Playboy*.

PLAYBOY 

Edição de Gala
13º Aniversário
Já a bordo
Em todas as bancas

Figura 46 - Ninfeta a bordo. Isabela Garcia. (Anúncio da Playboy) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1041. 17 ago. 1988.

Se as atrizes transformavam-se em objetos de desejo, essa transformação dava-se por meio da ação de fotógrafos que buscavam explorar a vertente desejada pela revista: potencializar, através das imagens, mulheres em seres eróticos, capazes de atrair os olhares masculinos. J. R. Duran, fotógrafo catalão, foi citado pela **Veja** como o “mago que, em lugar de varinha de condão, empunha uma máquina fotográfica”, destacando, justamente, essa sua habilidade. Embora no seu estúdio, uma “fábrica de fantasias”, ele fotografasse, além de campanhas publicitárias, editoriais de moda, seu trabalho de destaque acontecia junto à revista masculina **Playboy**, “onde ele despe as beldades mais famosas da televisão para estampá-las nas páginas da revista.”⁵³⁴ (Figura 47)

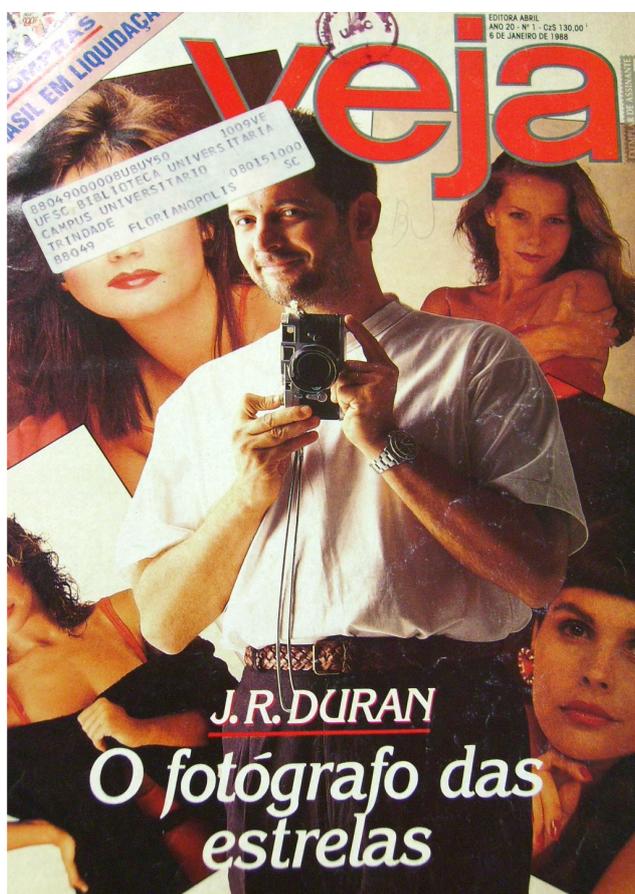


Figura 47 - O fotógrafo das estrelas. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1009, capa. 6 jan. 1988.

Veja ainda apresentava esse profissional como o maior especialista do país em fotografar mulheres, nuas ou não, onde ele “tem diante de si, com frequência, algumas das mais desejadas estrelas do país, que passam por suas lentes para forrar as páginas da revista

534 MAGO do click sedutor. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1009, p. 44, 6 jan. 1988.

Playboy.⁵³⁵ O semanário destacava a lista das mulheres que ele havia contemplado de perto e ao vivo: “a gloriosa nudez e desvendou a intimidade de mais de vinte celebridades femininas – uma lista que, além de Maitê e Lucia Veríssimo, inclui Bruna Lombardi, Lídia Brondi, Magda Cotrofe, Claudia Raia, Xuxa e Lucinha Lins.”⁵³⁶ (Figura 48)



Figura 48 - MAGO do click sedutor. Veja. São Paulo: Abril. n. 1009, p. 44, 6 jan. 1988.

J. R. Duran, no entanto, mostrava aos leitores de **Veja** que extrair a nudez podia ser também um trabalho estafante, já que para ele “as mulheres famosas raramente se parecem, na vida pessoal, com a imagem que transmitem ao público, por isso é difícil saber como deixá-las à vontade na frente da câmara”. Para o fotógrafo, antes de tudo, era seguida uma “lenta e delicada rotina de aproximação, uma espécie de sedução profissional.”⁵³⁷ Diante da fala de J. R. Duran é possível inferir acerca da construção artificial da figura feminina nas páginas erotizadas de revistas em que o nu feminino era a grande atração do público masculino. No fim da reportagem, o fotógrafo ainda reforçava a

535 MAGO do click sedutor. **Veja.** São Paulo: Abril. n. 1009, p. 46, 6 jan. 1988.

536 Id., *ibid.*

537 Id., *ibid.*

visão de artificialidade das fotografias: “a fotografia é uma grande mentira e, quanto maior a mentira, melhor a foto.”⁵³⁸

Como alerta Peter Burke, “a leitura de uma imagem da sociedade como um simples reflexo instantâneo fotográfico acaba conduzindo a uma interpretação errônea.”⁵³⁹ Para esse autor, seria pouco prudente atribuir a quem produz a imagem “um olhar inocente no sentido de um olhar que fosse totalmente objetivo, livre de expectativas ou preconceitos de qualquer tipo. Tanto literalmente, quanto metaforicamente, [...] registram um ponto de vista.”⁵⁴⁰ Maria Celeste Mira mostra, no artigo *O deslocamento do olhar*, que em todos os gêneros narrativos tipicamente masculinos é predominante a ação e o sentido do olhar. Isso se mostra diferente para as mulheres, cuja predileção está ligada à narração onde “elas preferem ouvir e falar do que ver.”⁵⁴¹ A autora afirma que essas *preferências* são históricas: “A partir do século XIX, quando o homem é excluído do universo da moda, ele, o todo poderoso dono das mercadorias, olha; e a mulher, como dizia a revista *Playboy*, a mercadoria mais importante, é olhada.”⁵⁴² Nessa constituição do olhar, de acordo com Mira, a importância da aparência corporal passa a ser maior para as mulheres do que para os homens.⁵⁴³

Pode-se observar a distância entre o que as atrizes eram e o que elas representavam. A meu ver, a produção da fotografia pelos profissionais da revista **Playboy** viriam reforçar a construção erótica que não existia necessariamente na personagem/atriz, ou até mesmo, alguns casos, criar uma relação de erotismo que originalmente no personagem estava fora de foco. No caso de Isabela Garcia, sua imagem foi erotizada tanto pela revista **Veja** que publicou o anúncio quanto pela revista **Playboy**. Porém, essa erotização baseada na força imagética de sua aparência juvenil é uma construção que teve mais destaque do que as atribuições constitutivas da personagem Ana. A revista masculina potencializou o erotismo, possivelmente, por conta da liberdade com que Ana tinha na escolha de diferentes parceiros sexuais da protagonista.

538 Id., p. 50.

539 BURKE, P. op. cit. 143.

540 Id., p. 24.

541 MIRA, Maria Celeste. O deslocamento do olhar. **Cadernos Pagu**. Campinas/SP, n. 21, p. 30, 2003.

542 Id., *ibid.*

543 Id., p. 32.

É bom lembrar que a utilização do termo ninfeta não sofreu algum tipo de censura. No entanto, para os sonhos eróticos da personagem de Maria Zilda, essa empatia não foi sentida, já que as cenas sofreram cortes desde a estréia da novela. Tais exemplos mostram, portanto, que a visão da censura sobre o erotismo produzido e veiculado nos anos 1980 era fluido. O que leva a pensar, pois essa atualização da censura se dava, em grande parte, por conta de uma vontade de regulação sobre as práticas sexuais e sensuais de mulheres que poderiam estar “ameaçadas” em virtude das expectativas advindas da redemocratização.

3.7 *Tieta*⁵⁴⁴ (Betty Faria⁵⁴⁵ e Isadora Ribeiro⁵⁴⁶)



Figura 49 - Frame da novela *Tieta*.
YOUTUBE. Disponível em:
<<http://www.youtube.com>> Acesso em: 10 jan.
2007.

Tieta marcou o retorno da obra de Jorge Amado ao horário nobre e, assim como ocorreu em *Gabriela*, foi um dos grandes sucessos televisivos do ano em que foi ao ar. A novela teve 196 capítulos, cuja adaptação do livro *Tieta do Agreste* ficou a cargo de três autores: Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares. Ela foi exibida entre

544 *Tieta*. Rede Globo. 1989. 14 ago. 1989 a 31 mar. 1990. 20h. 196 capítulos. Adaptação de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares do romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, com direção de Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury e Luiz Fernando Carvalho e produção executiva de Mariano Gatti. Elenco: Betty Faria, Joana Fomm, José Mayer, Yoná Magalhães, Lídia Brondi, Arlete Salles, entre outros. REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.

545 Elizabeth Maria Silva de Faria, (Rio de Janeiro, 8 de maio de 1941) é atriz. Betty posou duas vezes para a **Playboy** Brasil: em agosto de 1978 e em outubro de 1984. Seus melhores momentos no cinema brasileiro foram ao protagonizar *A Estrela Sobe* (1974), do diretor Bruno Barreto, e ao atuar em *Bye-bye Brasil* (1979), do diretor Cacá Diegues. Trabalhos: Na TV - 2006 *Pé na jaca* - Laura Barra 2005 *Alma Gêmea* - Marielza (participação especial) 2005 *América* - Djanira Pimenta 1999 *Suave Veneno* - Carlota Valdez 1998 *Labirinto* - Leonor Martins Fraga 1998 *Pecado Capital* - ela mesma (participação especial) 1997 *A Indomada* - Juíza Mirandinha 1996 *O Campeão* - Marilisa (Bandeirantes - participação especial) 1995 *A Idade da Loba* - Valquíria (Bandeirantes) 1992 *De Corpo e Alma* - Antonia 1989 *Tieta* - *Tieta* (Antonietta Esteves) 1989 *O Salvador da Pátria* - Marina Sintra 1984 *Partido Alto* - Jussara 1982 *Elas por Elas* - mulher idealizada por Yeda (participação especial) 1981 *Baila Comigo* - Joana Lobato 1980 *Água Viva* - Lígia 1976 *Duas Vidas* - Leda Maria 1975 *Pecado Capital* - Lucinha (Lucy Jordan) 1974 *O Espigão* - Lazineha Chave-de-Cadeia 1973 *Cavalo de Aço* - Joana 1972 *O Bofê* - Guiomar 1970 *O homem que deve morrer* - Inês 1970 *A Próxima Atração* - Cissa 1970 *Pigmalião 70* - Sandra 1969 *Véu de Noiva* - Irene 1969 *Rosa Rebelde* 1969 *A Última Valsa* - Marion 1965 TNT – secretária. No cinema *For all - o trampolim da vitória* *Bens confiscados* *Sexo, amor e traição* *Dona Flor e seus dois maridos*, *As piranhas do asfalto*, *Bye Bye Brasil*, *Anjos do arrabalde*, *Romance da empregada*, *Um trem para as estrelas*, *O bom burguês*, *A estrela sobe*, *O cortiço*, *Lili Carabina*, e *Chega de Saudade* (filme).

546 A ficha técnica de Isadora Ribeiro encontra-se na introdução.

14 de agosto de 1989 e 31 de março de 1990 e a história se passava em uma cidade fictícia do nordeste brasileiro, Santana do Agreste, cujo foco central girava em torno de questões como a vingança, o ódio e a hipocrisia. “Todos os personagens fingem ser o que não são.”⁵⁴⁷ *Tieta* foi reapresentada entre setembro de 1994 e abril de 1995. Em 1996, o diretor de cinema Cacá Diegues transportou a história para o cinema, levando Sônia Braga para o papel de Tieta e Marília Pêra como a vilã Perpétua. A novela foi exibida em diversos países: México, Chile, Guatemala, Peru, Portugal, República Dominicana e Uruguai.⁵⁴⁸

Importante considerar ainda a reutilização de alguns dos tipos interioranos nordestinos: o coronel/prefeito, o delegado, as prostitutas, entre outros, que foram discutidos na análise da novela *Roque Santeiro*. O autor de ambas as novelas, Aguinaldo Silva, a meu ver, repetiu esse esquema, embora as variações tenham até ocorrido em outras novelas⁵⁴⁹ (em alguns casos até criativas), porém, ao repetir tais tipos, facilitou a identificação do público com os personagens que, por vezes, pareciam velhos conhecidos.

O papel de protagonista da novela até então estava prometido para Sônia Braga, mas contratemos fizeram com que ele fosse entregue para Betty Faria. A atriz, de acordo com a revista **Contigo!**, “esbanja vitalidade na personagem-título, enquanto Joana Fomm irrita com sua brilhante personagem vilã, Perpétua.”⁵⁵⁰

Tieta era a filha pródiga que retornou para confrontar o pai e a cidade que a expulsou após 25 anos de exílio. Na volta, ela trouxe em sua bagagem, além da sede de vingança, uma acompanhante inicialmente apresentada como enteada, Leonora, personagem interpretada pela atriz Lídia Brondi. Com o tempo, a prostituição, origem do enriquecimento de Tieta no Sul do país, veio à tona.

547 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo:** programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 176.

548 Id., p. 178.

549 Novelas de Aguinaldo Silva durante da década de 80 e 90 que reproduzem o universo interiorano de cidades fictícias (em geral nordestinas) e seus tipos já citados neste capítulo: *Roque Santeiro* (1985); *Tieta* (1989); *Pedra sobre pedra* (1992); *Fera Ferida* (1993 e 1994); *A Indomada* (1997).

550 40 anos de telenovela. **Contigo! Especial.** p. 36. Dezembro de 2003.



Figura 50 - Cena de Betty Faria, em *Tieta*.
Acervo particular.

A entrada de Betty Faria na novela causou *frisson*, já que a personagem apresentou-se à população da cidade, que estava rezando na Igreja por conta do seu falecimento. O impacto deu-se não só pela ironia com que ela falou aos moradores da cidadezinha, mas por conta da sua exuberante presença: “metida em calças de couro justíssimas, ela se apresenta na igreja e desfaz o mal-entendido.”⁵⁵¹

A novela ainda contava com a participação de outras fortes presenças femininas, como Imaculada (interpretada pela atriz Luciana Braga), que “divertiu e emocionou o telespectador como uma das ‘rolinhas’ do coronel Artur da Tapitanga (Ary Fontoura), prefeito da cidade que dava abrigo, alfabetização e comida às meninas, em troca de favores sexuais.”⁵⁵² Destaque ainda para a personagem Carol (interpretação a cargo de Luiza Tomé), amante de outro coronel, Modesto Pires (Armando Bógus), “que a tiranizava, chamando-a de ‘teúda e manteúda’.”⁵⁵³ Em ambos os casos, formas de violência contra a mulher são observadas. Se em um caso a troca de favores expunha a jovem personagem a diversos riscos, no segundo, a violência emergia através do discurso sob a forma de ameaça, de expor uma posição social pouco atrativa para a personagem. Mas, nos dois casos, as moças cediam e participavam das mais variadas formas de violência em troca de condições melhores de vida, de alimentação, de pouso e de educação. Condições adversas que, bem sabemos, não estão presentes apenas na ficção. Assim como a personagem Dona Beija, Tieta carregava a imagem de mulher independente, capaz de escolher seus parceiros

551 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 177.

552 Id., *ibid.*

553 Id., *ibid.*

e expressar seu desejo/poder sobre os homens. No caso das moças anteriormente citadas, remete-nos à segunda imagem levantada por Margareth Rago, a prostituta vitimizada. Mesmo que nos casos já citados, a palavra prostituição não possa ser afirmada, a posição de vítima lhes é reforçada durante a troca de favores. De acordo com Margareth Rago, a prostituição acontece por conta de uma grande desterritorialização sofrida pelas mulheres.⁵⁵⁴

A abertura da novela *Tieta* destacou-se “por sua ousadia” na programação da Rede Globo, ao trazer uma modelo nua, Isadora Ribeiro. Assim como a novela, a abertura também foi inspirada na obra de Jorge Amado, integrando beleza feminina e elementos da natureza. A computação gráfica transformava árvores e pedras no corpo de uma mulher, onde as fotos paradisíacas, tiradas no litoral de Mangue Seco – aldeia do norte da Bahia, viraram *slides* projetados no fundo da cena, onde a modelo aparecia nua e coberta por uma penumbra.⁵⁵⁵ Na Figura 51, observa-se um dos *frames* da abertura de *Tieta*.



Figura 51 - *Frame* da abertura de *Tieta*, onde aparece Isadora Ribeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com>> Acesso: 10 jan. 2007.

554 RAGO, M. **Prazeres da Noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 212.

555 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 177.

Tamanho foi o interesse pela abertura que a modelo Isadora Ribeiro fez uma participação especial no último capítulo. A abertura sofreu censura, não em 1989, quando foi ao ar pela primeira vez, mas sim durante sua reapresentação, em 1994, no programa “Vale a pena ver de novo”:

o corpo nu de Isadora era coberto pelos créditos dos atores, que subiam continuamente (como acontece nos créditos finais). Na reprise, alguns nomes apareciam de forma errada, como por exemplo o nome da atriz Renata Castro Barbosa. Na abertura, seu nome foi trocado por Renato Barbosa.⁵⁵⁶

Além das imagens já citadas, a abertura contava com a música *Tieta*, que a descrevia de um ponto de vista masculino. Tudo o que ela era podia ser apreendido apenas pelo seu corpo e seu poder de enlouquecer os homens. Interessante pontuar a sintonia entre as imagens e a letra da música na abertura da novela. Tais imagens falavam de uma mulher nua, provocante, encostada em uma árvore, remetendo à tentação da árvore proibida. Curiosamente, a letra foi composta em parceria por Paulo Debétio e pelo então diretor de programação da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o “Boni”. Pode-se observar a letra da música que fazia a abertura da novela.

Tieta

Vem meu amor
 Vem com calor
 No meu corpo se **enroscar**
 Vem minha flor **vem sem pudor**
Em seus braços me matar
 Tieta não foi feita da costela de Adão
É mulher diabo é a própria tentação
 Tieta é a **serpente** que enfeitava o paraíso
 Ela veio ao mundo pra **tirar nosso juízo**
 Tieta, Tieta, pelos olhos de Tieta me deixei guiar
 Tieta, Tieta, **no ventre de tieta encontrei o meu lugar**
 Tieta, Tieta, nos seios de Tieta construí meu ninho
 Na boca de Tieta morri como um passarinho
 Tieta do Agreste lua cheia de tesão
 É a lua, estrela, **nuvem carregada de paixão**
 Tieta é **fogo ardente queimando o coração**⁵⁵⁷ (grifos meus)

556 WIKIPEDIA. A Enciclopédia livre. Disponível em: <<http://www.wikipedia.org>> Acesso em: 15 jan. 2008.

557 BONI; PAULO DEBÉTIO. (1989) *Tieta*. 4'40.

A representação do corpo de Tieta foi tão expressiva que até a indumentária escolhida para ela era especial. Enquanto os demais personagens usavam roupas feitas em algodão e de modelagem mais simples, tal escolha era proposital – dar o contraste com as roupas feitas para a protagonista que se vestia “com glamour, cores e brilhos, usava calças compridas, bermudas e shorts. [...] A repercussão da novela foi tão grande, que Betty Faria chegou a lançar a linha de roupas Tieta by Betty Faria.”⁵⁵⁸ Na Figura 53, observa-se Betty Faria posando para uma campanha publicitária da linha de batons, embalada pelo sucesso da novela.



Figura 52 - Poster de lançamento da campanha da marca de Tieta. Betty Faria. Acervo particular.

A repercussão da novela não foi de todo positiva. A imagem da ex-prostituta que retornou à cidade causou também polêmica. *Tieta* teve problemas com a Justiça e com a Igreja Católica, que consideraram a relação amorosa entre tia e sobrinho, seminarista, um caso de incesto. Além disso, o “então cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, D. Eugênio Sales, manifestou-se dizendo que recebia muitas ligações de telespectadores condenando o excesso de erotismo na trama.”⁵⁵⁹

558 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo:** programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 178.

559 MILLEN, Manyá. A tesoura do agreste. **Globo.** 8 de março de 1990.



Figura 53 - Cena da novela *Tieta*. Tieta e seu sobrinho.

De certa forma, o romance polêmico entre Tieta e seu sobrinho, provavelmente por conta dessas manifestações de parte do público, acabou sofrendo com a censura. É bom lembrar que, após ter um tórrido romance com sua tia Tieta, Ricardo passou a se relacionar com a personagem Imaculada, jovem que vivia sob a “proteção” do prefeito/coronel, uma personagem em oposição à figura de *Tieta*: frágil, cândida e virginal (ao usar de todas as artimanhas para dizer *não* às investidas sexuais do coronel). Este romance, dessa forma, não sofreu interferências do público e de setores que representavam boa parte do discurso normatizador com relação às práticas eróticas, amorosas e sexuais das produções artísticas analisadas em questão.

3.8 Pantanal⁵⁶⁰ (Cristiana Oliveira)⁵⁶¹



Figura 54 - *Frame de abertura de Pantanal.*
 YOUTUBE. Disponível em:
 <<http://www.youtube.com>> Acesso: 10 jan. 2007.

Pantanal, gravada e exibida entre março e dezembro de 1990, foi o maior sucesso da Rede Manchete e uma das mais marcantes da televisão brasileira. A novela ainda rendeu duas reprises, uma em 1992 e outra em 1998, quando a Manchete foi vendida para a RedeTV!⁵⁶²

A novela estreou no dia de 27 de março de 1990 e impressionou o público e principalmente 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.⁵⁶³

560 PANTANAL. Manchete. 21h30. 27 mar. a 10 dez. 1990. 216 capítulos. 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. <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=142>> Acesso em: 15 jan. 2007.

561 Cristiana Barbosa da Silva Oliveira (Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1963) é atriz. Em fevereiro de 1992, Cristiana posou nua para a revista Playboy, numa das poucas ocasiões em que o ensaio foi apresentado em um encarte especial. Trabalhos na TV: 2007 *Amazônia*, de Galvez a Chico Mendes, 2005 *Malhação*, 2003 *Kubanacan*, 2002 *O Olhar da Serpente*, 2001 *O clone*, 2001 *Porto dos Milagres*, 1999 *Vila Madalena*, 1998 *Corpo dourado*, 1996 *Salsa e merengue*, 1994 *Quatro por quatro*, 1994 *Memorial de Maria Moura*, 1992 *De corpo e alma*, 1991 *Amazônia*, 1990 *Pantanal*.

562 REDE MANCHETE. *Pantanal* – Visão geral do projeto. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=33>> Acesso em: 10 jan. 2007.

563 MONTANO, Diogo. *Visão geral do projeto*. REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=33>> Acesso em: 10 jan. 2007.

Os debates e discursos produzidos tendo em vista a novela recaíam sobre a presença constante das cenas de nudez e de sexo. A novela diferenciou-se de outras anteriormente citadas nesta tese por trazer o erotismo como uma das características marcantes dos folhetins televisivos. Um impacto, talvez, que ainda não havia sido experimentado na história da televisão 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 (Figura 55), com o marcante papel 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 que ela teria 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”⁵⁶⁴. [grifo meu]

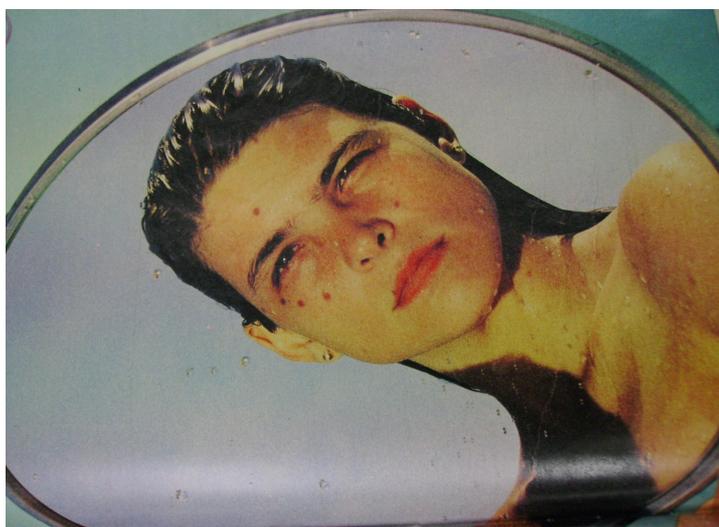


Figura 55 - Retrospectiva de 1990. **Veja**. São Paulo: Abril. p. 84-5, 26 dez. 1990.

Por meio do texto escrito por **Veja** percebe-se a ênfase na observação da porção animal da personagem, ao caracterizá-la como arisca. Assim, os discursos produzidos tanto pelas imagens da novela quanto pelos discursos dos jornalistas que escreveram sobre o seu impacto mostravam uma valorização de uma sensualidade que beira ao natural; o que faz

564 RETROSPECTIVA. **Veja**. São Paulo: Abril. p. 84. 26 dez. 1990.

lembrar do poder de fascínio que Gabriela também exercia sobre o público masculino. Mas diferentemente da cordialidade da baiana, Juma (a pantaneira) era comparada com uma onça, uma fera que entontece, mesmo tendo a espingarda em guarda. Juma teria herdado de sua mãe a capacidade de virar onça quando se sentia ameaçada.⁵⁶⁵ Na imagem de divulgação de *Pantanal*, Cristiana Oliveira se apóia na espingarda para sua defesa; defesa mais contra intrusos (especialmente homens) do que contra os animais que habitavam a redondeza, como a onça que também aparece na figura ao lado de Juma. (Figura 56)



Figura 56 - Abertura de *Pantanal*, e Cristiana Oliveira (Juma). Acervo particular.

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.⁵⁶⁶ (grifo meu)

565 REDE MANCHETE. Pantanal: o velho do rio. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=141>> Acesso em: 10 jan. 2007.

566 REDE MANCHETE. Pantanal – Desafios a liderança da Rede Globo. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=125>> Acesso em: 10 jan. 2007.

Em 9 de maio de 1990, a revista **Veja** teve como capa a atriz Cristiana Oliveira interpretando Juma com a espingarda novamente em punho, sob o título *Como Pantanal está abalando a vida da televisão*. Como pode-se observar na Figura 58, 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 de defesa, já que seu rosto não demonstrava agressividade (pelo menos na capa de **Veja** não).



Figura 57 - VEJA. São Paulo, 9 maio 1990. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_090590.html> Acesso em: 10 jan. 2007.

A reportagem anunciava que o abalo no cenário televisivo se dava por conta da disputa pela audiência entre Globo e Manchete. Em *Tiroteio no vídeo*, a revista dava conta da reação da TV Globo, que já buscava alternativas para preencher o horário com quadros atrativos, mostrando assim a disputa pelo horário considerado mais importante pelas redes de televisão em virtude dos grandes índices de audiência.

Veja constatava, na época, que *Pantanal* havia já conquistado as graças do público. No entanto, o triunfo da novela ia além dos percentuais colhidos pelo 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.”⁵⁶⁷

O estopim para a reação (que segundo a revista **Veja** nunca antes havia acontecido, embora outros casos de disputa pela audiência já tivessem ocorrido) foi a perda da audiência durante a exibição do filme *Os Intocáveis*, no dia 26 de abril, quando então a Globo comemorava seu 25º aniversário. E, para tanto, colocara no ar este filme como uma das grandes atrações do ano pelo qual haviam pago o valor de 200.000 dólares para que fosse exibido em rede aberta de televisão. De acordo com o semanário, o filme foi ao ar, “mas, nos instantes de pico, o público preferiu os bichos, plantas e beldades desnudas de *Pantanal* aos gângsteres, policiais e tiroteios de Chicago.”⁵⁶⁸

Como ocorrera em outros momentos, **Veja** buscava 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 São Paulo, ou ainda cenários fabricados de lugarejos do interior. Para **Veja**, o fato das locações serem, boa parte, 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. Pouca gente sabia que o Pantanal era tão bonito”. A segunda razão era o comentário popular acerca do impacto de alguns 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.”⁵⁶⁹ O terceiro motivo era a utilização de atores novos (e jovens) no cenário televisivo, já que não se esperava que isso ocorresse com os personagens principais. Para o semanário, isso trazia a sensação de “frescor, de novidade”. Em quarto lugar, estava o uso das cenas de nudez e erotismo em *Pantanal*, mesmo que fosse uma escolha recorrente da Manchete, que nem sempre dava certo (como vimos anteriormente quando comentamos sobre a novela *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:

567 VEJA. Tiroteio no vídeo. São Paulo, 9 maio 1990. VEJA ON-LINE: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_090590.html> Acesso em: 10 jan. 2007.

568 Id., *ibid.*

569 Id., *ibid.*

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*.’⁵⁷⁰

A polêmica sobre a utilização de cenas de sexo e de erotismo tinha fôlego na **Veja**. Depoimentos foram colhidos para mostrar a polêmica repercussão nas redes de televisão. Silvio Santos reconheceu 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: “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”.⁵⁷¹ 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.” 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 os apelos sexuais.⁵⁷²



Figura 58 - Cena de *Pantanal*. YOUTUBE. Disponível em: <<http://www.youtube.com>> Acesso em: 10 jan. 2007.

570 VEJA. Tiroteio no vídeo. São Paulo, 9 maio 1990. VEJA ON-LINE: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_090590.html> Acesso em: 10 jan. 2007.

571 Id., *ibid.*

572 Id., *ibid.*

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 destacava-se a atriz Luciene Adami (Figura 59), que interpretava a personagem sensual e insinuante de Guta, “a moça da cidade grande que choca o Pantanal com seus hábitos avançados 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.”⁵⁷³

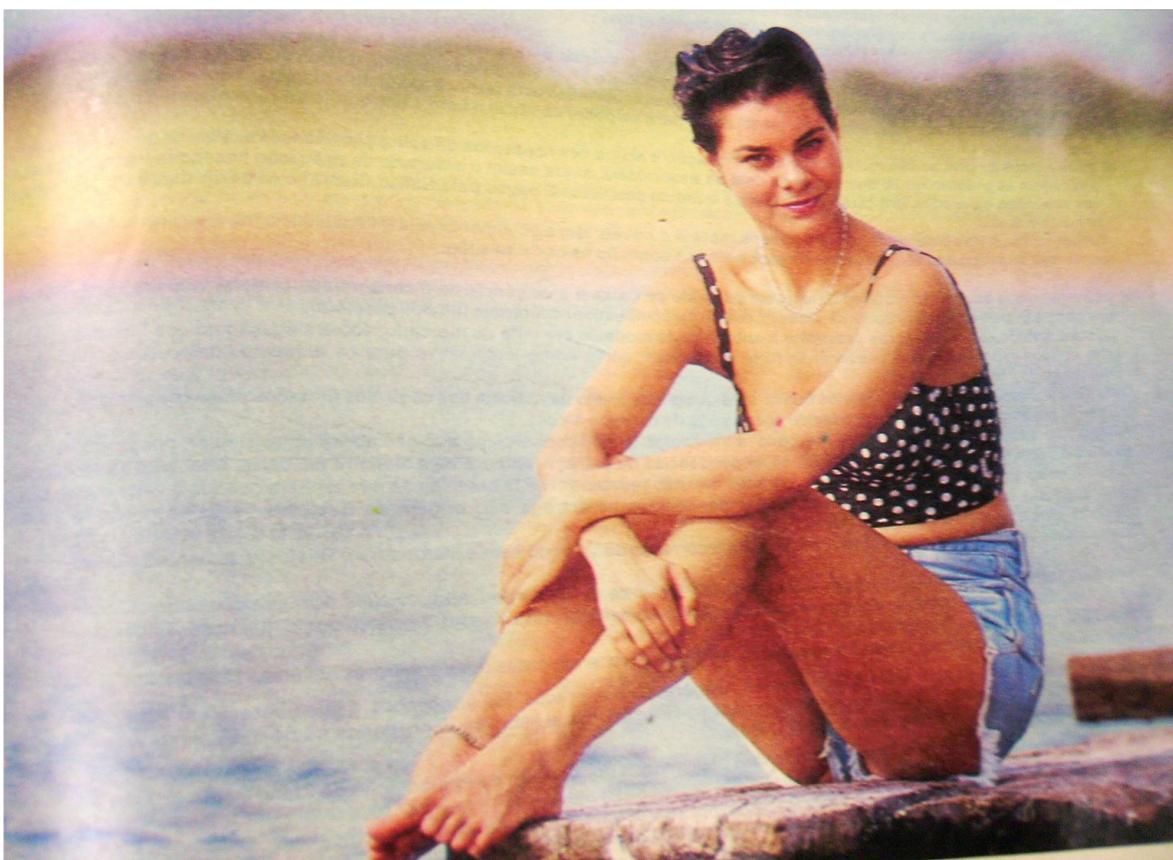


Figura 59 - Luciene Adami. Retrospectiva de 1990. *Veja*. São Paulo: Abril. p. 87, 26 dez. 1990.

Em relação aos rostos masculinos, a revista, além de destacar Paulo Gorgulho, com sua “arrasadora mistura de machismo e ingenuidade”, citou ainda o ator Marcos Winter como revelação no papel de Jove, “com a dura tarefa de substituir [Paulo Gorgulho na primeira fase da novela] na qualidade de principal atração masculina.” A revista afirmou

573 Id., *ibid.*

que, diferente de Gorgulho, Winter foi o “magricela” que interpretou o menino mimado da cidade grande, que voltava ao Pantanal para reencontrar o pai.⁵⁷⁴



Figura 60 - *Frame de Pantanal.*
YOUTUBE. Disponível em:
<<http://www.youtube.com>>
Acesso em: 10 jan. 2007.

Em outro artigo, a forma como Juma foi citada era a mesma, imagem incorporada pela própria atriz, em resposta semelhante àquela dada por Maitê Proença:

Claro que os inúmeros banhos de rios das personagens Juma, Guta e Muda, interpretadas por Cristiana Oliveira, Luciane Adami e Andréa Rixa, ajudaram a atirar 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.”⁵⁷⁵

Retomo Georges Bataille em sua proposta de entender o erotismo. O autor explica a passagem do estado normal do indivíduo ao de desejo erótico. Para ele,

toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças. A passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo de dissolução corresponde à expressão familiar de vida dissoluta ligada à atividade erótica. No movimento da dissolução dos seres, o parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara a fusão na qual se misturam dois seres que, no fim, chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro de jogo.⁵⁷⁶

574 VEJA. Tiroteio no vídeo. São Paulo, 9 maio 1990. VEJA ON-LINE: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_090590.html> Acesso em: 10 jan. 2007.

575 REDE MANCHETE. op. cit.

576 BATAILLE, G. op. cit. p. 29.

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.”⁵⁷⁷ E é exatamente essa descontinuidade, essas “coisas fora do lugar”, que escapam de algum tipo de “controle” social e agem no reverso, no contrário da dita “norma pudica”. Ocorre, desta forma, a erotização de personagens que representam mulheres específicas, algumas com maior ou menor incidência, que vivem algum tipo de liberdade, seja sexual, seja 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.

Se Cristiana Oliveira era lida como uma **morena monumental**, sua aparição não estava isenta de semelhanças com a imagem de 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 tornado uma onça, o que mostra, portanto, que ela confundia-se com a natureza. Uma sensualidade, nesse sentido, marcada pela condição “natural” e enraizada no corpo das personagens que mostravam as 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, desta forma, é o portador da oportunidade de “civilizar” ou “domar” essa natureza. O homem era aquele que mostrava outras realidades, as quais tanto Gabriela, quanto Juma *deviam* ou *precisavam* 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 distinção natureza-cultura, onde “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.”⁵⁷⁸

577BATAILLE, G. op. cit. p. 31.

578 O'NEILL, E. op. cit. p. 88.

As atitudes de ambas as personagens na cidade, e em temporalidades diferentes, por vezes geraram constrangimento e riso 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 querereres. Estabelecia-se, dessa forma, uma relação de assimetria de gênero, muito comum nas obras televisivas, mas sendo mais gritante nos exemplos similares de Gabriela e Juma.

* * *

Neste capítulo foi possível observar que determinadas atrizes foram constituídas como sujeitos eróticos. Algumas características, enfatizadas por esses discursos performativos entre os quais a revista **Veja** foi atuante, 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. 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.

Se no capítulo anterior pôde-se pensar a televisão na perspectiva de uma produção capitalística, a existência de alguns personagens que se destacavam como erotizáveis merece maior atenção, na medida em que sua aparição não era gratuita, e sim parte de uma vontade de estabelecer relações entre seus corpos e audiência, seguindo a lógica da publicidade. Tais mulheres representadas como eróticas tinham modos de vida e maneiras específicas de lidar com os homens e com a sociedade em geral. 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.”⁵⁷⁹ Para a autora, tais “atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos* no sentido que a essência ou identidade que por outro

579 BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003. p. 194.

lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos.”⁵⁸⁰

Esse 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!). Tal processo se dava 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.

Mesmo em meio a essa aparente liberação das cenas eróticas, articulou-se a atualização dos estereótipos de brasilidade, em que o desejo em cor específica (a “cor do pecado”) das mulheres morenas era apontada pela manutenção imagética de *Gabriela* como modelo de sedução. Percebe-se, nesse sentido, que tal positivação do erotismo estava firmada em uma atualização do passado do país, da brasilidade dos excessos sexuais descritos por Gilberto Freyre. Tal forma positiva de ver o erotismo se dava também ao atualizar figuras erotizantes da literatura, como as prostitutas, cuja relação com o homem estabelecia-se de forma desigual (embora em alguns casos aqui apresentados, tais mulheres tinham algum poder de escolha nas relações que teceram com outras mulheres e com homens).

Além da utilização imagética da mulher erótica brasileira de Gabriela, chamo a atenção para Isabela Garcia, que apresentou uma sensualidade nem ligada à natureza, nem à prostituição. Ela destoava ao personificar uma jovem urbana, cuja atuação sexual era liberal, fugindo das instituições formais e dos relacionamentos amorosos convencionais. Isabela Garcia assemelhava-se discursivamente à Carmem de Lucélia Santos, que coincidiam na vontade (e na possibilidade) de viver suas formas de liberdades. No entanto, ao figurar na revista **Playboy** como *ninfeta*, ela deu corpo a outra fantasia masculina, cristalizando não a potencialidade narrativa de sua personagem, mas a aparência juvenilizada como forma de expressar o desejo, não dela, mas daquele que a via nas páginas da revista.

580 Id., *ibid.*

Assim, pode-se observar que, na medida em que tais personagens ganhavam atributos erotizados, o discurso concentrava-se sobre a presença de seus corpos, em sua corporalidade. Nesse processo que ocultava possivelmente outras características, a direção que o erotismo tomou foi a de atualizar traços de um passado idealizado, pois os agentes discursivos, autores, diretores, e em boa parte jornalistas, enxergavam as atrizes do ponto de vista heterossexual e masculino, e as tomavam por suas aparições e não pelo todo complexo do seu ser. Sendo assim, na produção discursiva pós-ditadura não houve um momento de plena liberdade. Como sugere Denise B. de Sant'anna, é preciso “conceber o passado e o presente como momentos ricos tanto em liberdades quanto em coações.”⁵⁸¹

Lembro que o aparente *boom* de imagens erotizadas foi acompanhado por uma forte tonalidade de censura disseminada em diversos setores da cultura. Como ficou evidenciado nos capítulos anteriores, tanto a cultura midiática (moda, publicidade, televisão e a própria imprensa) quanto as novelas produzidas nos anos 1980 constituíram discursos normatizadores sobre os variados aspectos ligados ao erotismo.

No próximo capítulo, os limites do erotismo serão colocados em questão pelas novas formas de censura, tornando as disputas discursivas mais abertas. Dessa forma, será possível perceber as vozes que defenderam o fim da censura, assim como foi possível mapear a polifonia das vozes que defenderam a sua manutenção como forma de conter os ditos “excessos” do erotismo no período subsequente ao fim do regime militar. Para tanto, trabalharei com os argumentos que pautaram os discursos favoráveis à censura. Intervenções não apenas governamentais, mas também das pessoas comuns, cidadãos que se ocuparam em reclamar pela necessidade da imposição de limites como forma de conter as mudanças trazidas pelos ventos democráticos.

581 SANT'ANNA, D. B. Propaganda e História: antigos problemas, novas questões. **Projeto História**, São Paulo, (14), p. 103. fev. 1997.

CAPÍTULO IV

4.1 Vozes em debate na revista *Veja*: o erotismo e a censura

Diante das expectativas de mudanças por meio da redemocratização, a colocação do erotismo como discurso mostrou-se presente de forma disseminada na mídia. Se por um lado houve esse interesse discursivo que o colocou em evidência, de outro percebe-se a busca por parte de diversos setores pelo estabelecimento de determinados limites (censura) sobre as produções culturais. Para tanto, é preciso analisar a atuação da **Veja** na constituição de uma reação diante da expectativa de mudanças decorrentes da redemocratização, uma reação em grande medida apoiada por parcelas da população.⁵⁸² Tal iniciativa iria responder de forma negativa à exibição dos corpos erotizados, já que antes pareciam “ferir” os padrões da “boa moral e dos bons costumes”. Interessante é, portanto, mapear os argumentos que reforçaram a manutenção da censura, tendo em vista a colocação do erotismo como argumentação negativa frente à liberação presente na cultura dos anos 1980 no Brasil. Assim, o recuo da censura destacou-se na problematização do erotismo em produções artísticas do período pós-militar brasileiro, a partir de 1985. Em disputas emergentes, ora apaixonadas, ora moralizantes, os

582 Isto pôde ser observado por meio das cartas de leitores publicadas na revista **Veja**. Outros dados que demonstram o posicionamento favorável a censura das cenas consideradas eróticas se dava por meio dos abaixo-assinados e dos telefonemas de telespectadores que reclamavam junto às emissoras os “excessos” no campo do erotismo. Ao longo deste capítulo tais artifícios de censura poderão ser encontrados na análise das reportagens.

discursos produzidos foram-se articulando no espaço imagético e textual da revista **Veja**, no caso desta tese, sua principal articuladora e difusora.

Este capítulo buscará mostrar a polifonia que fez parte do debate. Por meio da **Veja**, as vozes dos movimentos sociais, ou a ausência deles, de redes de tevê, e da classe artística é possível visualizar, por um lado, a força do seu argumento e, por outro, a sua difusão (ou não) em circulação nacional.

A questão da exposição erótica corporal que foi-se firmando ao longo da década de 1980 foi analisada no segundo e terceiro capítulos. No segundo, observou-se a moda e a publicidade colocando o corpo em evidência para vender praticamente tudo; e, no terceiro, os corpos femininos que foram erotizados, tanto pelas produções artísticas quanto pela opinião pública, sobre a qual a imprensa escrita exercia grande influência. Naqueles textos acompanhou-se tanto a forma quanto a ênfase em projetar audiência e lucratividade sobre os corpos erotizados. Tal processo de visibilidade nem sempre foi acompanhado pelo público (leitor e telespectador) de forma positivada.

Percebe-se, por meio das reportagens e entrevistas publicadas no período, que as tensões entre o recuo e o avanço do posicionamento público sobre a censura nem sempre foram tão nítidas. Em meio à exibição corporal televisiva, cinematográfica ou em propagandas veiculadas sem censura, a opinião pública expressa pela **Veja** foi respondendo, por vezes de forma negativa, exigindo modificações e até a retirada das tramas televisivas de cenas e/ou personagens dúbios em relação à sexualidade.

O objetivo agora é observar quais programas ou personagens foram problematizados e constituídos como eróticos, de forma a sofrer censura não tanto governamental, mas principalmente vinda da imprensa, das redes de televisão ou do próprio público leitor e/ou telespectador. Perceber quem fala e o local de sua fala tem importância na análise das reportagens.

É bom lembrar que tal fenômeno não se reduziu ao Brasil. Jean-Claude Guillebaud afirma que as polêmicas ainda são tão vivas porque as conquistas da década de 1970 “que fazem parte do individualismo – aceitação da homossexualidade, liberação da mulher etc. – são mais frágeis do que se crê.”⁵⁸³ Em outras palavras, este autor mostra que

583 GUILLEBAUD, Jean-Claude. **A tirania do prazer**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p. 363.

mesmo as recentes conquistas de direitos civis em países europeus como a França ou a Inglaterra não devem ser tomadas como uma “ilusão duradoura”. Ele cita que tal fato é justificado pela forte presença de um discurso “conservador” tanto de dirigentes da direita quanto da esquerda, já que a liberalização dos costumes, inclusive em seus mais legítimos aspectos, até hoje não é tão aceita.⁵⁸⁴

Neste capítulo, para as análises aqui realizadas, busco inspiração na figura do caleidoscópio proposta por Paul Veyne ao escrever sobre a revolução de Foucault na história. Na desconfiança dos objetos naturais que simulariam uma falsa continuidade,

Substituamos, pois, essa filosofia do objeto tomado como fim ou como causa por uma filosofia da relação e encaremos o problema pelo meio, pela prática ou pelo discurso. Essa prática lança as objetivações que lhe correspondem e se fundamenta nas realidades do momento, quer dizer, nas objetivações das práticas vizinhas.⁵⁸⁵

São de práticas discursivas que falo nesse capítulo, das vontades, das disputas que fazem pensar sobre a maneira como tais práticas relacionaram-se com a erotização da cultura de um lado, e como ausência da censura de outro. Assim sendo, alguns autores destacam-se nesse capítulo. Se Michel Foucault é a inspiração teórica, outros dois livros merecem um parêntesis, pois surgirão no texto como forma de suprir alguma informação que a pesquisa na **Veja** não pode resolver. Tanto o livro de Edmundo Barreiros e Pedro Só⁵⁸⁶ quanto o livro de Beatriz Kushnir⁵⁸⁷ foram utilizados como fonte, até certo ponto, já que os objetos de ambos os livros distanciam-se do objetivo dessa tese. Como já dito em outro momento desta tese, o primeiro livro tematiza o ano de 1985 e os acontecimentos que os autores julgaram relevantes para contar a história desse ano específico. Trata-se de um trabalho jornalístico e não acadêmico. Com relação ao segundo livro, de Beatriz Kushnir, ele tem por objeto os jornalistas colaboracionistas, denominados pela autora *cães de guarda*, já que ligados aos mecanismos de censura e aos censores. Como também já foi exposto, os pressupostos teóricos de Beatriz Kushnir baseiam-se na perspectiva da História Social e não inclui a análise de Gênero, nem a História Cultural, o erotismo e a censura – o

584 Id., p. 364.

585 VEYNE, Paul. **Como se escreve a história** e Foucault revoluciona a história. 4.ed. Brasília: Ed. da UNB, 1998. p. 259.

586 BARREIROS, E.; SÓ, P. **1985: o ano em que o Brasil recomeçou**. Rio de Janeiro: Ediouro. 2005.

587 KUSHNIR, B. op. cit.

que distancia o trabalho por ela realizado desta tese. Por isso, o que talvez assemelhe o estudo aqui exposto a essas obras é a proximidade temporal, a década de 1980, e o uso da imprensa como fonte, e foi justamente quando essa aproximação ocorria é que tais autores foram chamados e incorporados na minha discussão.

A revista **Veja** posiciona-se não só como arena do debate, mas como fonte e argumento de posições nem sempre liberais, ao “promover” uma redemocratização cautelosa em que discursos atualizavam a censura em determinadas relações. Isso ocorria ao mesmo tempo em que diversos grupos sociais (e membros da classe artística) olhavam a redemocratização com expectativas de retomada dos direitos civis, onde figurava com grande destaque, o desejo pelo fim da censura. Tal desejo pode ser observado na fala do cantor Léo Jaime, ao narrar as expectativas diante do fim da ditadura com relação à censura. Para ele, o desejo era de “abertura total e irrestrita. Era o que exigíamos”.⁵⁸⁸

4.2 A censura vertical e a redemocratização: práticas e tensões

Antes de começar o texto propriamente dito, quero esclarecer o uso das categorias **censura vertical** e **censura horizontal**. Criei essas duas categorias, inspirada em Michel Foucault e em sua explanação sobre os micropoderes.⁵⁸⁹ Por censura vertical entendo aquela promovida por meio dos dispositivos legislativos e mecanismos de censura instituídos como norma ou regra estatal. Já censura horizontal é entendida como a censura promovida pelos cidadãos comuns, que incluem pessoas as mais diversas, mas que não representam o poder público e estatal. Refiro-me, nesse caso, às pessoas que escreviam cartas, que efetuavam telefonemas e participavam de abaixo-assinados; ou ainda pessoas que representavam de forma mais nítida setores da sociedade como membros da Igreja Católica, bem como pessoas ligadas ao meio artístico (atores, diretores, donos de emissoras entre outros), onde também estava inserida a própria imprensa.

Esses dois tipos de censura foram tomados como vontades de poder que atuaram de diferentes maneiras, mas que buscavam a manutenção da censura em determinadas relações, principalmente quando se deparavam com aspectos do erotismo. O erotismo

588 LÉO JAIME. op. cit.

589 FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 10.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

colocado em questão por esses tipos atualizados de censura, entre outros aspectos, colocavam a sexualidade como erotismo. Contudo, a heterossexualidade normativa não era recriminada, o que ocorria principalmente com as sexualidades que destoavam deste ideal de padrão nas relações sexuais e afetivas de homens e de mulheres e que se tornavam o alvo dessa vontade de censurar.

É importante retomar o espírito que marcou o início da redemocratização no Brasil, a crença em um novo tempo, longe das amarras do antigo regime militarizado. A busca era por diferentes parâmetros baseados em conceitos como liberdade de pensamento e democracia. A segunda metade da década de 1980 esteve marcada por temas e ações políticas em relação à busca pela democracia, visíveis por meio dos debates sobre o voto direto, o fim da censura governamental e a Assembléia Constituinte, que formalizou tanto uma quanto a outra questão nos termos da Lei.

A década de 1980 dos “*novos ventos, novos tempos*”, da campanha de José Sarney nos primórdios da redemocratização, foi percebida também por meio das reivindicações trabalhistas dos diversos sindicatos, além das mobilizações dos diferentes grupos feministas que se constituíram no mesmo período. O que reforço aqui é a constituição de um cenário em que o político manifestava-se em todos os lugares, em que as reivindicações (de todas as ordens) passaram a ter espaço e expressão. Assim, o debate sobre o fim da censura é pertinente na medida em que ele atravessou a possibilidade de manifestação por mudanças, públicas ou privadas.

No ano 2005, comemorou-se os 20 anos do fim da ditadura militar no Brasil. Por conta disso, vem sendo lembrada de forma memorialística e, em certa medida, saudosista, a campanha “Diretas Já!”, de 1983-4. A campanha foi encarada na época como uma das lutas marcantes pela democracia no país, além das anteriores lutas pela anistia, entre outras. A campanha “Diretas Já!”, que ocorreu a partir de novembro de 1983, e que até abril de 1984 levou às ruas e praças do país milhões de brasileiros reivindicando eleições diretas para Presidente da República, representou um protesto contra o regime militar. Em evidência, estava a tentativa de aprovação da emenda constitucional do deputado federal Dante de Oliveira (PMDB), que propunha o voto direto.⁵⁹⁰

590 EUGÊNIO, M. F. N. de. Representações políticas no Movimento Diretas-Já. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 15, n. 29, p. 207, 1995.

Representantes políticos de várias tendências subiam aos palanques em defesa do direito de escolha dos governantes, o que Marcos Francisco Napolitano de Eugênio classificou como *paradigma simbólico da democracia*, capaz de “impedir que as divergências entre os diversos matizes da oposição, que aderiram ao movimento, inviabilizassem a vitória da emenda constitucional no Congresso.”⁵⁹¹ Já para o cientista político Alberto Tosi Rodrigues, a crise política de 1984 não teria sido possível sem o “ressurgimento da sociedade civil”,⁵⁹² ou seja, a emergência de novos movimentos sociais, seguida pela formulação de novos partidos e novas propostas políticas para o país.

Foi na esfera de euforia de liberdade que a ruptura com a política militar aconteceu. O direito ao voto direto para Presidente da República não foi alcançado de imediato, uma vez que o primeiro presidente civil pós-ditadura foi eleito pelo colégio eleitoral do Congresso Nacional. Na imprensa, percebe-se a esperança de mudança, incidente sobre a possibilidade de escolha, como já observamos no primeiro capítulo.

Os jornalistas Edmundo Barreiros e Pedro Só relembram a formalização, em 1985, do fim da censura, que se deu por meio de um evento repleto de artistas (ao todo 700), intelectuais e políticos que “se acotovelavam para testemunhar o fim da mordaza e o que julgavam ser o restabelecimento da plena liberdade de expressão.”⁵⁹³ Em 29 de julho de 1985, o então Ministro da Justiça, Fernando Lyra, declarava estar extinta no Brasil a censura. O ministro, de acordo com os jornalistas citados, mostrava-se entusiasmado, assim como o público que o aplaudiu. Ele recebeu das mãos da Comissão dos Perseguidos⁵⁹⁴ – grupo de artistas e intelectuais – um documento no qual eram sugeridos 21 itens que serviriam de base para a nova lei sobre a censura. Na sua declaração oficial, listou diversos filmes que estavam liberados a partir daquele momento. Assim, em meio à euforia da possibilidade de obter a “mais absoluta liberdade de expressão no Brasil”, o encerramento do evento foi marcado pela execução do Hino Nacional, que, de acordo com Edmundo Barreiros e Pedro Só, estava então em moda: “todo mundo cantou o Hino Nacional e saiu de lá com a alma plena de civismo, esperança e democracia.”⁵⁹⁵

591 Id., p. 208.

592 RODRIGUES, A. T. op. cit. p. 13.

593 BARREIROS, E.; SÓ, P. **1985**: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro. 2005. p. 119.

594 Os artistas que faziam parte deste grupo eram: Chico Buarque, Antonio Houaiss, a cineasta Ana Carolina, Ziraldo, Dias Gomes, o jornalista Pompeu de Souza e Therezinha Martins e representantes da CNBB. Cf. Id., p. 120.

595 Id., *ibid.*

Mesmo antes de qualquer alteração constitucional referente à censura estatal, o então diretor desse mecanismo de controle, Coriolano Fagundes, mostrava-se atento aos “ventos democráticos” em apoio ao ministro Fernando Lyra. Coriolano substituiu Solange Maria Teixeira Hernandez na direção da Divisão de Censura, setor em que ela vetou um número incontável de obras nos três anos em que ali permaneceu. De acordo com Edmundo Barreiros e Pedro Só, ela “tinha fama de centralizadora e, dizia-se, chegava a interferir diretamente no conteúdo de diversos jornais com telefonemas pessoais para as chefias de redação.”⁵⁹⁶ O interessante é que Coriolano Fagundes tomou posse em março de 1985 e já anunciou mudanças no setor. No entanto, foi entrevistado por **Veja** ocupando as *Páginas Amarelas* da revista só em dezembro do mesmo ano. De acordo com a entrevista, ele assumiu esse cargo por ter liberado, durante a ditadura, diversos filmes como *Dona Flor e seus Dois Maridos* e *Pra Frente Brasil*, o que lhe custou, na época, prisão domiciliar.⁵⁹⁷ (Figura 61)

596 BARREIROS, E.; SÓ, P. **1985**: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro. 2005. p. 121.

597 KUCK, C. A censura está errada. Entrevista com Coriolano Fagundes. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 903, p. 3, 25 dez. 1985.

Entrevista: CORIOLANO FAGUNDES

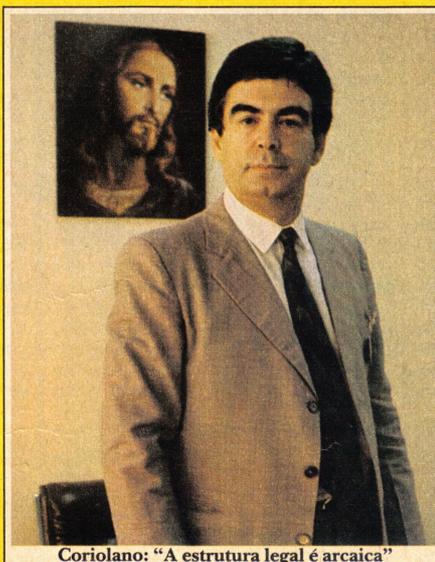
A Censura está errada

O diretor da Divisão de Censura diz que a sociedade é mais liberal do que as normas criadas para vigiar filmes, livros e peças no país

Por Claudio Kuck

O advogado e professor de Inglês Coriolano de Lóiola Cabral Fagundes queria ser cineasta, mas sua mulher, Marisa, lhe deu um ultimato: "O cinema ou eu". Diante do impasse, surgido há 24 anos, ele insistiu em ganhar a vida com filmes, mas trabalhando do outro lado das telas — como censor do Departamento de Polícia Federal. Nessa função, Coriolano foi o responsável direto pela liberação de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, que chegara à sua sala em 1975 com o lembrete de que o governo gostaria de vê-lo proibido, e causou um enorme rebuliço ao permitir a exibição de *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias, que narrava a história de um cidadão comum preso e torturado pelos órgãos de repressão política em 1970. Tais atitudes, se lhe custaram uma prisão domiciliar e alguns degraus na carreira no antigo governo, contribuíram para sua ascensão ao cargo de diretor da Divisão de Censura da Polícia Federal com a posse do presidente José Sarney.

"Não existe mais censura no sentido legal do termo", afirma Coriolano, hoje com 48 anos. Para ele, o caso de adultério envolvendo a novela *Roque Santeiro*, por exemplo, não passou de um mal-entendido, pois a seqüência acabou liberada. Já a proibição, em São Paulo, do filme *O Último Tango em Paris*, exibido em todos os demais Estados pela TV Bandeirantes, é um episódio que escapa a seus poderes, pois envolve a Curadoria de Menores. "É a Constituição que deve ser modificada", explica. Coriolano acredita que a Censura deve abandonar a Polícia Federal para vincular-se ao Ministério da Cultura, onde só teria poderes para classificar as obras pelo limite de idade. Quanto aos filmes proibidos para menores, exibidos pela televisão, sugere que os próprios pais fiscalizem os filhos. "O Estado não pode ser o tutor dos lares brasilei-



Coriolano: "A estrutura legal é arcaica"

ros", argumenta. Cristão, habituado a ler a Bíblia diariamente, Coriolano falou a VEJA em seu gabinete de Brasília, onde, entre uma foto de Tancredo Neves e outra de José Sarney, instalou um quadro com a imagem de Jesus Cristo.

O sexo de *O Último Tango* é alegórico

VEJA — A expressão "a censura acabou", usada pelo ministro da Justiça, Fernando Lyra, é mesmo para valer?

CORIOLOANO — O organismo da Censura ainda é o mesmo. Continuamos com 150 censores em todo o país, cinquenta dos quais em Brasília. Temos oito salas de projeção para filmes de 16 e 35 milímetros

e videocassete. Mas a Censura existe mais como órgão governamental com poder de proibir previamente total ou parcialmente, uma obra de arte. No momento em que não existe mais veto, não existe mais censura numa definição legal do termo.

VEJA — Nesse caso, o que o senhor está fazendo aqui?

CORIOLOANO — O fato de não existir mais censura não impede que exista um órgão controlador, para orientar as famílias, classificar as obras por faixas de idade, sem vetar nada. Ainda não há, no Brasil, associações privadas para fazer isso, como nos países mais desenvolvidos. Portanto, a Censura preenche essa lacuna.

VEJA — Mas a proibição de filmes pornográficos não é uma prova de que a censura ainda existe?

CORIOLOANO — O caso afogado da Censura. Pelo seu próprio conteúdo, a exibição de um filme pornográfico pode ser enquadrado como um delito no Código Penal.

Por isso, liberamos esse tipo de filme apenas em versões atenuadas, remediadas, sem os excessos que consideramos atentatórios à moral e aos bons costumes. Mesmo assim, eles são exibidos.

VEJA — Como isso ocorre?

CORIOLOANO — Os distribuidores e exibidores conseguem um mandado judicial provisório que permite a exibição por seis meses, em todo o país.

VEJA — Durante esta entrevista, o senhor recebeu telefonema de um censor morto com a peça Direita, Volver. Que tipo de consulta foi essa?

CORIOLOANO — O censor se apavoreou, porque, na peça, um oficial do Exército brasileiro pratica tortura fardada. Chegamos a pensar em pedir aos produtores para su-

VEJA, 25 DE DEZEMBRO, 1985

Figura 61 - A censura está errada. Veja. São Paulo: Abril. n. 903. p. 3, 25 dez. 1985.

Em 25 de dezembro de 1985, Coriolano Fagundes afirmava à **Veja** que a censura não existia mais no sentido legal, com o poder de proibir previamente, de forma total ou parcial, uma obra de arte.⁵⁹⁸ Para ele, a sociedade estaria mais liberal que as normas criadas para estabelecer limites aos filmes, aos livros e às peças teatrais no Brasil:

O sexo explícito está nos cinemas, nas boates, na vida noturna. Na praia, a mulher brasileira partiu para um sumaríssimo minibíquini, com as nádegas totalmente expostas. A evolução social e dos costumes é mais dinâmica que a da estrutura legal, que é arcaica a ponto de proibir *O Último Tango*. O que nós e o ministro da Justiça queremos é simplesmente acompanhar esse compasso social.⁵⁹⁹

Coriolano Fagundes acreditava que a ação da censura deveria mudar, e dessa forma não descartava a possibilidade de existir um órgão controlador para orientar famílias ou classificar obras por faixa etária, sem vetar conteúdos e formas dentro do estado democrático de direito. Ou seja, desejava um órgão apenas classificatório fora da Polícia Federal e ligado ao Ministério da Cultura, e não punitivo, pois “a censura perderia assim o poder de polícia, de reprimir, de fiscalizar, de fechar casas de diversões”. Ele delegava essa potencial mudança a uma nova Constituição capaz de reverter esse caráter marcante de superpolícia.⁶⁰⁰

O repórter de **Veja** questionava se os funcionários da censura estariam preparados para essa nova abordagem. Em resposta, Coriolano Fagundes falava que ainda não, pois “a maioria não quer perder o status de policial, [...] a ameaçar, a prender, cortar, tirar do ar”. No entanto, ao invés de rechaçar tal opinião, suavizava a responsabilidade de seus funcionários: “eles não são culpados disso. São filhos da ditadura, sem nenhuma vivência democrática. Muitos acham a liberdade imoral.”⁶⁰¹

O ex-censor definia-se como “democrata liberal, civil e civilista,”⁶⁰² mas não se isentava da orientação cristã católica (pessoal e familiar), pois, ao ser fotografado em seu gabinete, escolheu a imagem de Jesus Cristo para figurar ao seu lado, ao invés das fotografias que compartilhavam a parede como as de Tancredo Neves e José Sarney.

598 KUCK, C. A censura está errada. Entrevista com Coriolano Fagundes. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 903, p. 3, 25 dez. 1985.

599 Id., p. 4.

600 Id., p. 5.

601 Id., p. 3.

602 Id., p. 5.

(Figura 61) Outro exemplo citado na entrevista por ele concedida, deu-se justamente sobre filmes em que o conteúdo beirava ao pornográfico. Coriolano Fagundes justificava a presença de versões atenuadas, em virtude do próprio conteúdo que poderia ser enquadrado como um delito do Código Penal. Assim, só liberaria a obra, mediante modificações “remontadas, sem os excessos que consideramos atentatórios à moral e aos bons costumes.”⁶⁰³

No sentido de distanciar-se da antiga forma de censura, Coriolano Fagundes apoiava-se no Código Penal como justificativa potencial para, eufemisticamente, censurar aquelas obras em que o erótico ou o pornográfico (ou ainda os costumes mais liberais em relação às drogas e à sexualidade em sua grande maioria) fossem observados. Percebe-se, assim, por meio da sua opinião, que as tensões entre o recuo e o avanço do posicionamento sobre a censura nem sempre foram nítidos. Interessante perceber que Coriolano Fagundes foi entrevistado no final do ano de 1985 e não no momento de sua posse, em março, possivelmente por conta dos inúmeros casos em que a tesoura da censura se fez presente ao longo desse mesmo ano, e que tiveram repercussão na opinião pública. Na entrevista foram citados três casos da ação da censura sobre obras artísticas: os filmes *O Ultimo tango em Paris* e *Je Vous Salue Marie*, e a novela *Roque Santeiro*, que serão retomados posteriormente.

Outro caso que exemplifica o tipo de censura que passou a prevalecer na redemocratização foi visto por meio do corte de uma cena da peça *A lira dos vinte anos*, de Paulo César Coutinho, que chegou a questionar o corte junto a Coriolano Fagundes no mesmo evento de 29 de julho. A justificativa era que a cena falava de drogas. Para Edmundo Barreiros e Pedro Só, tal fato mostrava que a censura política é que estava fora de moda, já a censura sobre os costumes não. Para o autor censurado, a chamada Nova República se mostrava um engodo, já que “a censura às artes, sob outra forma, também persiste.”⁶⁰⁴

Em 1985, o discurso estatal sobre a censura não se resumia às falas do Ministro da Justiça, Fernando Lyra, e do Diretor da Divisão de Censura da Polícia Federal, Coriolano Fagundes. Foi por meio das falas do Secretário-geral do Ministério da Justiça, José Paulo

603 Id., p. 3.

604 BARREIROS, E.; SÓ, P. **1985**: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 122.

Cavalcanti Filho, que o “conservadorismo” ficou mais visível. Ele tornou público quais seriam os alvos da censura a partir da redemocratização: a violência, o sexo (principalmente aquele que fugia do ‘padrão’ heterossexual) e as drogas. De acordo com Edmundo Barreiros e Pedro Só, em tom de ameaça, José Paulo declarou: “o que acabou no Brasil foi a censura de idéias. Com relação aos entorpecentes, a censura não só não acabou como ficará pior”. Segundo o secretário, tal posicionamento tinha o respaldo de “muitas pessoas reclamando do excesso de liberalização.”⁶⁰⁵ Parte da imprensa estava atenta sobre esse posicionamento popular. Temos como exemplo o jornalista Sérgio Augusto, da *Folha de São Paulo*, que chamou essa onda de “conservadorismo” de “neomacarthismo”.⁶⁰⁶

Em um dos países que se constituiu como um dos baluartes da democracia e da liberdade de expressão, EUA, o beijo na boca foi censurado até 1969,⁶⁰⁷ entre outras cenas que sugeriam algum tipo de transgressão sexual ou moral. Já em 1982, as campanhas publicitárias da marca Calvin Klein sofreram pressões sobre o carregado erotismo ao apostar no torso nu de homens emoldurando os *outdoors* nas cidades, em anúncios de cuecas.⁶⁰⁸ De acordo com o documentário *Sexo, drogas e meia-idade*, essa campanha realçou a descoberta do corpo masculino. Antes desses anúncios, em 1972, foi publicada na revista **Cosmopolitan** o primeiro nu masculino, protagonizado pelo ator Burt Reynolds.⁶⁰⁹ Se as fotos do ator estavam restritas à revista, as propagandas da Calvin Klein, no entanto, estavam em todos os lugares. Interessante perceber que o fenômeno que ocorreria no Brasil também acontecia em outros países, pois à medida que os anúncios e filmes iam ampliando seus limites nos usos dos corpos, uma reação atenta no sentido de montar grupos que serviam de “defensores da moral”, na ausência do Estado.

Segundo Beatriz Kushnir, desde a posse de José Sarney até o início de 1987 foram utilizados atos censórios em 261 letras de música cortadas e 25 vetadas, assim como novelas que tiveram cenas suprimidas. A autora chama a atenção para o fato de que ao invés de diminuir o número de censores, que beiravam aos 150, esse número aumentou para 220 técnicos em virtude de um concurso de admissão, realizado em 1986. A autora

605 Id., p. 123.

606 Id., *ibid.*

607 KLANOVICZ, Luciana R. F. *Corpos erotizados: entre a loira norte-americana e a morena brasileira. Revista Artemis.* Fortaleza, n. 4, jul. 2006. Disponível em: <http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis/numero4/artigos/artigo_10.pdf> Acesso em: 10 jan. 2007.

608 REDMOND, Anne-Marie. *Sexo, drogas e meia-idade.* CBS Documentary. Exibido no Brasil pelo canal GNT. 2005.

609 Id., *ibid.*

concluiu que essa manutenção na prática do ato censório estava ligada ao “peso de uma tradição, de uma burocracia e, principalmente, de vozes conservadoras.”⁶¹⁰

A manutenção de um tipo específico de censura processou-se, portanto, no uso de justificativas por vezes sem sentido; uma censura sob outras formas, mesmo que pelas mãos de um governo que no discurso se dizia liberal, mas que na prática seguia cortando e vetando diferentes obras artísticas. Assim, para a classe artística, essa indefinição e ambigüidade sobre os critérios de corte causavam confusão e temor.⁶¹¹ Isso foi possível por conta de brechas na legislação, que permitiam o corte parcial ou definitivo de uma obra artística e nos meios de comunicação. Dessa forma, o secretário-geral José Paulo Cavalcanti normatizava: “uma cena de sexo só é liberada para a televisão se for muito rápida, e assim mesmo para depois das 23 horas. Se for oculta por um lençol, por exemplo, pode ser liberada para depois das 21h.”⁶¹²

Enquanto a Nova República dizia-se oficialmente sem censura, o caminho democrático da adequação das leis aos “*novos ventos, novos tempos*” dava-se por meio da instalação da Assembléia Constituinte realizada ao longo de 1987 e que passou a ser objeto de interesse da imprensa e, por conseguinte, da opinião pública. **Veja** trouxe em suas reportagens traços desse debate. Em 18 de maio de 1987, na coluna “Ponto de Vista”, o jornalista Paulo Moreira Leite analisava a atuação da imprensa na cobertura da Constituinte. Para o jornalista, havia uma falha nessa cobertura: “a realidade é que nossos jornais e revistas estão apresentando os trabalhos dos deputados como uma partida de futebol entre o Centrão e a esquerda”. Além disso, retratar as brigas, os xingamentos, as subidas em cima das mesas no plenário, ou uma banana para as galerias, entre outras demonstrações públicas de desentendimento, tornava-se motivo para sair nas primeiras páginas dos jornais,⁶¹³ deslocando o interesse pelo conteúdo dos debates políticos.

Em 21 de outubro, a deputada Beth Azize (PSB-AM) ocupou o mesmo espaço na revista para posicionar-se diante de uma Assembléia Constituinte “machista”. Beth Azize fazia parte de um grupo de mulheres eleito diretamente para escrever a Constituição da Nova República. Tal grupo inaugurou a maior bancada de mulheres na política brasileira

610 KUSHNIR, B. op. cit. 147.

611 BARREIROS, E.; SÓ, P. **1985**: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 123.

612 Id., *ibid.*

613 LEITE, P. M. Um caso de falha nossa. (Ponto de Vista) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 974, 6 maio 1987.

até então. As 25 deputadas constituintes que se uniram ao Bloco das Mulheres tornaram-se alvo durante as reuniões no plenário de diversas discriminações (e ridicularizações) nos termos utilizados pela deputada.⁶¹⁴

Ao narrar parte das brigas coletivas travadas pelas deputadas, pode-se observar o embate entre o discurso democrático e a prática política arraigada. O espaço público por excelência – o plenário da Câmara dos Deputados – mostrava-se, na época, ‘despreparado’ para a presença de mulheres, na medida em que, como nos conta Beth Azize, não tinha sequer banheiros femininos. A deputada queixava-se de ter que mobilizar-se publicamente por banheiros, ou ainda por gabinetes com banheiro privativo, já que os gabinetes que eram destinados para as constituintes eram os de segunda classe. Sua queixa centrava-se no deslocamento de atenção e energia concentrados pelo Bloco das Mulheres para questões tão básicas e elementares. Era uma forma de expô-las “ao ridículo de brigar por banheiro no plenário, enquanto as discussões importantes lhes (aos constituintes) pertencem”. Assim, “já ridicularizadas, nos isolam dos postos de decisões.”⁶¹⁵

Beth Azize utilizou-se dos argumentos democráticos da Nova República para mostrar essa contradição: “fica difícil compreender como uma Constituinte que discrimina a mulher possa produzir, ao final de seus trabalhos, uma nova Constituição capaz de promover a justiça, a igualdade e o senso de democracia entre todos os brasileiros.”⁶¹⁶ Por meio do seu artigo, pode-se pensar sobre os meandros da escritura da Carta Magna que direcionaria e pautaria questões tão diversas e importantes no sentido de apontar novos caminhos e distanciar da presença fantasmagórica do regime militar que rondava as portas da democracia e, no caso citado pela deputada, de discriminações contra a atuação política (e pública) das mulheres.

Os direitos políticos das brasileiras, é preciso lembrar, foram conquistados na década de 1930, o que lhes possibilitou o direito de voto e de serem votadas. Na década de 1980, a forma de fazer valer um desses direitos foi marcada por tensões. Em *Cidadã paradoxal*, Joan Scott pensa essa relação ao estudar diversas feministas. A autora discute não apenas a forma de seu discurso, mas como ele se deu nas disputas tanto legislativas

614 AZIZE, Beth. A Constituinte é machista. (Ponto de Vista) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 998, p. 142. 21 out. 1987.

615 Id., *ibid.*

616 Id., *ibid.*

quanto discursivas. Ao analisar a visão de Simone de Beauvoir sobre os direitos políticos reivindicados pelas feministas, afirma que a “cidadania consistira num êxito no sentido de tornar as mulheres iguais aos homens perante a lei num sentido formal, técnico, mas um fracasso quanto a conquistar-lhes a autonomia, social, econômica ou subjetiva.”⁶¹⁷

Nesse sentido, a conquista do voto representou uma conquista parcial, já que assim as mulheres nunca atingiriam o status de indivíduos autônomos “enquanto continuarem a servir de ‘outras’ para os homens.”⁶¹⁸ Joan Scott mostra que, de acordo com a visão de Beauvoir, tal conquista não resolveu a questão da subordinação das mulheres, mas contribuiu ao deslocar o eixo da contradição:

Não se discutia mais se a mulher tinha direitos ou não: assim que ela se tornara um indivíduo legal, os princípios universais do republicanismo liberal puderam ser considerados universais. Permanecia, é claro, o problema dos direitos concretos, como já havia acontecido quando os homens adquiriram direito universal ao voto, os limites dos direitos formais relativos à correção das desigualdades de poder econômico e social ficaram mais evidentes. Com seus direitos políticos assegurados, as mulheres puderam levar (e de fato levaram) suas demandas para a arena legislativa, apontando a contradição entre a promessa de igualdade e sua realização.⁶¹⁹

O fato de Beth Azize ter recorrido ao espaço da imprensa para mostrar essa contradição evidenciou que no Brasil o descompasso entre a prática e a teoria de um republicanismo, em alguns aspectos, liberal, mostrava-se presente.

Em meados de 1988, na Assembléia Constituinte a censura foi objeto de debate durante os trabalhos dos deputados. Porém, a discussão dos limites da censura promovida pelo legislativo não foi citada na reportagem publicada por **Veja**. É bom lembrar que foi justamente os trabalhos desses legisladores responsáveis pela Constituição de 1988 que retirou do governo a gestão sobre o controle de informação no país.

Em 24 de agosto, **Veja** mostrava ao público leitor a nova concepção da censura, cujos pontos haviam sido aprovados naquele mês: “Fim da censura — a partir de agora, ela será apenas classificatória. Com isso, proíbe-se a realização de cortes em obras

617 SCOTT, J. **Cidadã paradoxal**: as feministas francesas e os direitos do homem. Florianópolis: Mulheres, 2002. p. 278.

618 Id., p. 279.

619 Id., p. 278.

artísticas.”⁶²⁰ Em 7 de setembro, a revista mostrava o fim do processo de Constituinte e relatava em uma reportagem de grande número de páginas as principais mudanças e os nomes de determinadas figuras políticas, deve-se ressaltar que todos eles eram homens, apontados como os responsáveis em grande parte pelo destino da nova Constituição.

Tal reportagem era sintomática, já que trazia em seu bojo a afirmação da ruptura com o passado político militar e inaugurava, em vários sentidos, “a força da liberdade”. Ela apresentou uma análise que mostrou o resultado da Carta de forma positiva, principalmente no que se referia ao restabelecimento dos direitos civis e da democracia. O subtítulo da reportagem mostrava qual a direção da matéria: “A Constituinte chega ao fim e cria o mais amplo regime de liberdades públicas da História do país.”⁶²¹

O texto jornalístico, dividido em temas, começava relatando as conquistas dos direitos dos trabalhadores, incluindo licença-maternidade, direito de greve, entre outros. O segundo tema tratado na longa matéria remetia-se às leis sobre a liberdade. Eram 80 incisos e dois parágrafos que davam a forma do artigo 5º – capítulo que se referia aos direitos e deveres individuais e coletivos:

A partir da promulgação da nova Carta das Leis, não conviverão com a censura nas informações e nas obras de arte, que poderão se reunir com quem bem entender ou que conseguirão comparecer a um pacífico protesto público contra o governo sem correr o risco de apanhar da polícia e dormir na cadeia. Comparadas ao clima que o país vive hoje, quando desfruta as mais amplas liberdades públicas de sua História, essas medidas podem parecer uma enfadonha repetição de uma situação que já existe. Olhando-se para um passado recente, contudo, elas refletem as expectativas de diversos grupos que se organizaram na sociedade durante a década passada para lutar pela recuperação das liberdades públicas.⁶²²

A revista mostrava, nessa fala, que já se vivia plenamente um tempo sem censura, mas, como observamos, as tensões entre a censura e as produções artísticas permaneceram antes e depois da promulgação da Carta de 1988. No entanto, revelava que a existência de tal artigo demonstrava uma grande expectativa, uma demanda coletiva de grupos que a combateram, incluindo-se aqui uma boa parte da própria imprensa. Mas, ao mesmo tempo em que mostrava ser fruto de uma demanda reivindicada por determinados grupos sociais,

620 A vitória da greve. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1042. p. 36, 24 ago. 1988.

621 A Carta dos poderes de um povo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1044. p. 32, 7 set. 1988.

622 Id., *ibid*.

ligava-a também ao processo de abertura política realizado no governo Geisel a partir de 1976, que “iniciou o processo de supressão gradativa da censura prévia à imprensa.”⁶²³ Ou seja, o uso do termo “consagração da abertura política deflagrada a partir de 1976” mostrava que a vitória tinha outro autor, o que diminuía discursivamente a relevância da luta dos grupos sociais que justamente buscavam o fim da censura. Nesse ponto, pode-se perceber em que direção o posicionamento de **Veja** estava dirigido.

A revista continuava mostrando em que pontos essa Lei diferia-se das anteriores constituições brasileiras. A nova Carta era a primeira a vedar, de forma explícita, a censura, seja na forma política, ideológica ou artística, “sem fazer qualquer ressalva às publicações que atentem contra a moral ou os bons costumes, como está, por exemplo, na Carta de 1969.”⁶²⁴ Tomava como exemplo a exibição polêmica do filme *A última tentação de Cristo*,⁶²⁵ no sentido de mostrar que com a “impossibilidade constitucional de se censurar filmes e peças de teatro, os brasileiros terão o direito de decidir se vão ao cinema para assistir ao filme.”⁶²⁶ Mesmo em meio à comemoração do fim da censura, efetivado pela Constituição, por meio da reportagem pode-se observar a procura de brechas para a ação da Divisão da Censura, agindo principalmente na forma de classificação etária. É o que sugeria o diretor da divisão da Polícia Federal, Raymundo Mesquita: “Acho que precisamos ter uma possibilidade de obstacular algumas mensagens do rádio e da televisão que não avisam, com antecedência, aquilo que vão introduzir nos lares.”⁶²⁷ Sobre esse aspecto, **Veja** não demonstra contrariedade:

Pelo texto da Constituição, Mesquita terá essa possibilidade. Pelo que foi aprovado no artigo 223, que trata da comunicação, ficou estabelecido que uma lei federal vai determinar os meios para que a família e a pessoa possam se **defender** dos programas de rádio e de televisão que contrariem seus valores éticos e sociais. Na prática, esse dispositivo serve para impedir que as televisões transmitam filmes com cenas de sexo que **choquem** os telespectadores ou que apresentadores de rádio usem o microfone para dizer **inconveniências**.⁶²⁸[grifo meu]

623 Id., p. 38.

624 A Carta dos poderes de um povo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1044. p. 38, 7 set. 1988.

625 A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO. 1998. EUA. 164 min. Color. Odeon Filmes. Produzido e dirigido por Martin Scorsese, roteiro de Nikos Kazantzakis e Paul Schrader. Filme que, de acordo com **Veja**, “tem escandalizado grupos evangélicos nos Estados Unidos e, no Brasil, já provocou a movimentação de bispos interessados em sua proibição.” Ver A Carta dos poderes de um povo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1044, p. 38, 7 set. 1988.

626 Id., p. 39.

627 Id., p. 38.

628 A Carta dos poderes de um povo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1044. p. 38, 7 set. 1988.

Para reforçar a necessidade de uma intervenção estatal, **Veja** citou o exemplo de outros países: “limitações como essas existem em países como os Estados Unidos e a França e são usadas para evitar, por exemplo, que programações reservadas ao público maior de 18 anos acabem sendo vistas por crianças.”⁶²⁹

Percebe-se que os direitos festejados no início do tópico, sobre o fim da censura por meio da Constituição, mostravam-se de outra forma quando era colocada a questão **moral**. O que chama a atenção é a utilização dos termos empregados pela reportagem, a qual enfatizava que os telespectadores ou ouvintes deveriam ser protegidos verticalmente, tendo como tutor um órgão governamental, o que nos remete ao fato de que ambos precisariam de uma intervenção institucionalizada, internalizando uma condição subordinada ao Estado, incorporando como característica uma incapacidade decisória privada.

Interessante perceber que em outros setores, como a indústria da propaganda, era ela própria que regia seus limites na produção de imagens que, assim como nas transmissões radiofônicas ou televisas, acabaram contribuindo na produção de subjetividades.

Na retrospectiva do ano em dezembro de 1988, as conquistas advindas com a nova Constituição foram lembradas por **Veja**, assim como pelas imagens da promulgação onde figuravam poucas mulheres (Figura 62).

629 Id., ibid.



Figura 62 - A carta pronta. Retrospectiva de 88. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1060. 28 dez. 1988.

Esse refluxo foi sentido em 1989, no Ministério da Justiça, pela opinião do então Ministro Oscar Dias Corrêa, que declarou à **Veja** que a censura seria imposta pela própria sociedade. Por meio da entrevista nas “Páginas Amarelas”, Oscar Corrêa refletiu um posicionamento “conservador” em suas declarações. (Figura 63)

Entrevista: OSCAR DIAS CORRÊA

Uma voz conservadora

O novo ministro da Justiça critica a atuação do Congresso Nacional, denuncia que há greves demais e acha que a censura vai voltar

Por Expedito Filho

Durante os últimos sete anos o nome do ex-deputado Oscar Dias Corrêa, de 67 anos, esteve ligado às sentenças que ele despachou de uma cadeira no Supremo Tribunal Federal. Há quinze dias, quando o presidente José Sarney promoveu uma dança de ministros, no bojo da reforma econômica que implantou o Plano Verão, o nome de Oscar Corrêa voltou ao noticiário político. Antigo aliado de Sarney nos tempos em que ambos freqüentavam as reuniões do grupo "banda de música" da extinta UDN, membro da força civil da articulação que produziu o regime de 1964, ele foi alçado ao cargo de ministro da Justiça no lugar de Paulo Brossard. Dono de uma língua desamarrada, o novo ministro já mostrou que pretende tornar comum uma prática saudável poucas vezes lembrada durante o atual governo. "Falo o que penso", avisa. Na maioria das vezes, Corrêa diz que pensa em combater a corrupção, a licenciosidade nos costumes e o desrespeito à lei. Num governo que teve um ex-ministro indiciado por corrupção, outro que nomeou uma dezena de parentes e amigos antes de ser demitido e um terceiro que adquiriu um prédio na véspera de ver o seu ministério extinto, a disposição revelada por Oscar Corrêa é providencial.

Envolvido num estilo que pouco lembra o figurino dos políticos de sua terra — Corrêa é mineiro —, o novo ministro da Justiça conseguiu, em menos de duas semanas de trabalho, compor uma face mais nítida para o governo Sarney — uma face que, pelas suas declarações e pelo seu modo de vestir, será marcada por um pensamento conservador. Pai de dois filhos, um deles o deputado federal



Oscar Corrêa: "Vou morrer louco cívico"

Oscar Corrêa Júnior, do PFL mineiro, o novo ministro da Justiça abriu o seu gabinete na semana passada para uma conversa de 2 horas com VEJA:

Pela pátria, pego até em baionetas

VEJA — O senhor trocou uma vida tranqüila no Supremo Tribunal Federal para assumir o Ministério da Justiça e a coordenação política de um governo desgastado. O senhor enlouqueceu?

OSCAR CORRÊA — Eu sofro dessa lou-

cura há setenta anos. Aos 7 anos de idade eu já participava da campanha da Aliança Liberal lendo discursos de João Neves da Fontoura e Flores da Cunha. Daí em diante a loucura foi só se agravando: em 1937 me bati contra a ditadura de Getúlio e em 1943 participei da formação da UDN. Dessa loucura cívica Deus não me livrou até hoje, e tenho a impressão de que ele vai me deixar morrer louco cívico. Pela pátria, pego até em baioneta e espingarda.

VEJA — Como surgiu o convite do presidente José Sarney?

OSCAR CORRÊA — O presidente me ligou no Hotel Makhoud Plaza e disse: "Estou lhe convocando para servir o país". Eu não resisti à convocação. Certa vez eu disse para um amigo que não pretendia ser ministro da Justiça e que estava muito bem no Supremo. Ele me avisou que eu seria enrolado na bandeira nacional, amarrado com barbante e, então, aceitaria o convite. Foi o que aconteceu, pois enrolado na bandeira faço qualquer loucura.

VEJA — Qual é a missão do senhor hoje?

OSCAR CORRÊA — O presidente determinou que eu fizesse uma articulação com o Congresso para conseguirmos a aprovação do Plano Verão, especialmente no que diz respeito à Medida Provisória n.º 33, que trata da demissão dos funcionários públicos. O presidente está me dando uma primeira missão, e se eu me sair bem ele me dará outras — possivelmente. Eu acho que a esta altura nós precisamos de uma articulação que resulte numa união nacional contra a inflação. Depois vamos discutir política. Eu vou

Dados que eram apontados pelo próprio jornalista que assinou a matéria:

VEJA – A Constituição de 1988 aboliu a censura. O senhor acredita que essa decisão foi pra valer?

OSCAR CORRÊA – A censura vai acabar sendo imposta pela própria sociedade, que chegará à conclusão de que é necessária. Os próprios autores acabarão se censurando porque vão sentir na carne os abusos. O que ocorre hoje é o resultado de uma liberação após estancamento: o dique estava impedido, agora houve um rompimento, mas em breve as águas vão serenar. Os abusos acabarão naturalmente.⁶³⁰

Sobre qual abuso o ministro se referia? “Prefiro não especificar. Mas vi cenas na televisão que depõem contra a moral, a lei humana, a lei divina e a lei positiva.”⁶³¹ E o jornalista insistia no tema ao questioná-lo sobre o poder de decisão de quem assiste:

VEJA – Para evitar esses abusos não bastaria apenas desligar o rádio ou a televisão?

OSCAR CORRÊA – Mas o telespectador não tem condições de saber o que está influenciando deploravelmente em seu espírito. A matéria é complexa e delicada. Não tenho dúvidas de que a sociedade encontrará meios corretivos e acabará dominando a boa norma, pois se a sociedade não tiver boas normas dissolve-se e acaba⁶³².

A fala de Oscar Corrêa de que **a censura vai acabar sendo imposta pela própria sociedade** apresenta a visão de que esse medo era partilhado por outros setores independente da ação verticalizada do governo. Isso dava-se em virtude da presença na mídia de atos que trariam, em suas palavras, danos à sociedade. Em sua visão, os tempos democráticos, representados não apenas pelo fim da censura, sugeriam uma abertura desimpedida, na qual a atualização da censura seria uma forma de conter os “excessos” principalmente os relativos ao erotismo.

Assim, a forma como a censura se propôs a atuar, no discurso mostrado por **Veja**, centrou a atenção justamente na cultura visual – cinematográfica e televisiva – “perigosa” ao ampliar a capacidade de alcance da população de imagens consideradas eróticas e (em alguns casos) negativas. Isso, seguindo o raciocínio de Oscar Corrêa, seria potencialmente

630 EXPEDITO FILHO. Entrevista com Oscar Dias Corrêa. Uma voz conservadora. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1065, p. 6, 1º fev. 1989.

631 Id., *ibid.*

632 Id., *ibid.*

prejudicial para uma “sociedade” que não era capaz de discernimento frente ao que via e ao que ouvia.

As declarações do ministro Oscar Dias Corrêa tiveram repercussão na revista **Veja**. Em carta publicada, o leitor José Timóteo R. Neto, de Brasília/DF, demonstrava sua indignação diante das declarações do ministro Oscar Dias Corrêa: “Bem se vê que ele é um falso moralista tentando assumir as dores de um governo fracassado. É preciso moralizar não só os programas de televisão, mas também a administração pública do país, que é uma vergonha.”⁶³³ Outras declarações do ministro retornavam como tema na seção de cartas da **Veja**. A leitora Tarsila Rorato Crusius, de Porto Alegre/RS, referia-se a outra reportagem publicada pela revista um mês depois da entrevista nas páginas amarelas. Interessante observar que essa leitora questiona justamente a idéia de democracia defendida pelo Ministro:

Achei muito adequada a reportagem ‘*Marcha à ré*’ (1º de março). O ministro Dias Corrêa, em sua tentativa de criar um novo órgão de censura, mostra-nos com clareza a ‘democracia’ em que estamos vivendo. Uma democracia na qual o cidadão não tem sequer o direito de decidir sobre aquilo que quer ou não assistir.⁶³⁴

De acordo com Beatriz Kushnir, Oscar Dias Corrêa buscou recuperar para o governo a função de vigília no desejo de frear uma suposta “liberdade concedida e mal utilizada.”⁶³⁵ Por conta disso, criou a Secretaria de Classificação Indicativa, que passaria a classificar filmes, peças, espetáculos, entre outros. Tal secretaria “extinguiu o cargo de censor federal e criou o de analista policial federal. Ambicionava reinstalar uma máquina burocrática estatal que a Constituição de 1988 delimitou como desnecessária.”⁶³⁶

Em 21 de junho de 1989, a mesma revista retomava a questão do fim da censura, apontando a permanência dos censores no quadro do funcionalismo federal, pois, apesar da Constituição promulgada em 1988 ter acabado com a censura das obras de diversão pública, foi só com as Disposições Transitórias que o destino dos censores fora decidido. Os 211 funcionários obtiveram transferência para outros setores e departamentos da Polícia

633 TIMÓTEO R. NETO, José. Oscar Dias Corrêa. (Cartas) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1068, p. 11. 22 fev. 1989.

634 CRUSIUS, Tarsila Rorato. Oscar Dias Corrêa. (Cartas) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1070, 8 mar. 1989.

635 KUSHNIR, B. op. cit. p. 154.

636 Id., *ibid.*

Federal. As antigas atividades passaram a ser desempenhadas por uma pequena subsecretaria criada pelo Ministério da Justiça, cuja atuação estava restrita a “uma avaliação classificatória das sinopses remetidas pelas emissoras e pelos promotores de espetáculos”⁶³⁷. Para essa tarefa estavam destinados só três funcionários que passariam a classificar e indicar a faixa etária dos filmes e dos horários mais adequados para a exibição dos programas de televisão. **Veja** enfatizava o fato de que mesmo não mais exercendo o cargo (que não fora extinto) os 211 funcionários da Divisão de Censura da Polícia Federal não perderam o emprego.

Na ocasião, **Veja** entrevistou duas ex-censoras que se diziam saudosas da época da ‘tesoura’. Para a censora Yeda Lúcia Neto Campos, aquele era um trabalho intelectual de importância social. Sua ex-colega, Walmira Nogueira de Oliveira, embora acreditasse que o fim da censura fosse medida saudável, afirmava que prevalecia o abuso: “Acho que o fim da censura trouxe um aumento enorme de permissividade.”⁶³⁸

Acompanhei, nessa primeira parte, o debate sobre as liberdades individuais e coletivas em meio às mudanças advindas do processo de redemocratização do país. Uma das questões pertinentes era a luta pelo fim da censura verticalizada e imposta de tal maneira que a expressão livre do pensamento por meio da mídia sofria ainda muitos cortes e também impedimentos de exibição. Observei, portanto, a maneira como a censura foi discutida tanto pelos representantes de órgãos públicos quanto de artistas e do público leitor de **Veja**.

Nessa segunda parte, proponho o acompanhamento de alguns exemplos de obras que foram alvo de uma vontade de censurar. Contudo, tal desejo não vinha necessariamente de decisões governamentais, pois até mesmo donos de redes de televisão passaram a pautar um outro tipo de censura. Outros personagens retomaram a censura na forma horizontal, apoiada em grande medida por parcelas significativas da população brasileira.

637 SEM cortes. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1084. p. 29, 21 jun. 1989.

638 Id., *ibid.*

4.3 Censura horizontal na televisão e no cinema sob o foco da imprensa

Alguns casos aqui citados apresentaram, nos primeiros anos da Nova República, ainda a intervenção do poder público, assim como de grupos específicos que defendem determinadas “cruzadas” moralistas. O que observamos é que à medida que a censura ia se estabelecendo, casos semelhantes eram trazidos à lembrança do leitor. Em foco, as produções artísticas musicais, televisivas e cinematográficas. Algumas menos, outras mais polêmicas, mas que trouxeram o teor do debate sobre a censura sobre os modos de ser e de ver a cultura em um país pós-ditadura.

Havia ainda muito controle sobre a produção artística e cultural, principalmente em relação a sua execução nos meios de comunicação, como televisão e rádio. Em relação às obras musicais, a censura tinha a seguinte prescrição na Nova República:

Nós nos limitamos a fazer uma liberação total ou restrita, quando a música não pode ser tocada no rádio e na televisão. O deputado Eduardo Matarazzo Suplicy queixou-se de que seu filho Supla teve uma música censurada pela Nova República, mas ela foi gravada normalmente. Apenas não pode ser tocada no rádio. Afinal, a música *Mão Direita* é apenas uma apologia grosseira da masturbação.⁶³⁹

Além desse caso, tornou-se notícia a proibição da música *Blue Janis*, da compositora Ângela Ro Ro, porque a mesma continha referência ao uso da heroína: “Moça feia, gente fina; Calores de heroína, garganta puro aço”. A justificativa do Conselho Superior de Censura era que a música foi considerada um incentivo ao uso da droga. **Veja** deu conta da defesa da cantora: “Não estou querendo induzir ninguém ao vício. [...] Estou com 36 anos e se gostasse de heroína certamente não estaria tão gordota’, argumenta, exercendo seu direito de defesa e discussão.”⁶⁴⁰

Diversas canções tiveram sua execução pública proibida no ano de 1985. De acordo com Edmundo Barreiros e Pedro Só, além da proibição, as músicas podiam sofrer alterações. Os jornalistas mostravam, mesmo com o fim da censura, que a música que circulava no país estava na mira (ainda) da censura:

639 KUCK, C. A censura está errada. Entrevista com Coriolano Fagundes. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 903, p. 3-5, 25 dez. 1985.

640 À sombra de Maria. (Cultura) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900, p. 142, 4 dez. 1985.

As gravadoras ficaram um tanto perdidas com o novo esquema de censura. Como não havia mais necessidade de enviar previamente o material para ser aprovado, seus lançamentos de Natal estavam prontos quando o parecer da censura vetou a veiculação de diversas letras. Warner e Odeon, por exemplo, só tiveram dois discos nacionais liberados sem qualquer ressalva nesse fim de ano: o de Roberto Ribeiro e o de Gilberto Gil.⁶⁴¹

Léo Jaime, cantor que teve o primeiro disco lançado no ano de 1984 lacrado e proibido para menores⁶⁴², esclarece a forma como se processou a liberação das músicas com o fim da ditadura. Segundo o cantor, quando o seu segundo disco (“Sessão da Tarde”) estava em vias de ser lançado, o contexto era outro: “a censura já tinha acabado, mas todas as músicas estavam proibidas até então”⁶⁴³. Assim, “havia um recurso, um advogado ia a Brasília participar de reuniões com a censura para debater sobre cortes ou defender a liberação integral. Muita coisa era liberada desta forma.”⁶⁴⁴ A vontade de censura não se reduzia aos “*novos ventos, novos tempos*” proclamados pela Nova República. Nos Estados Unidos, um grupo de senhoras passou a vetar “letras obscenas” das músicas.

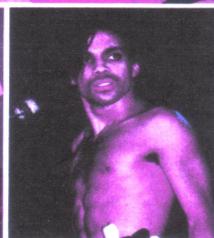
ESTADOS UNIDOS

Rock explícito

Senhoras americanas vetam letras obscenas

Os filmes pornográficos exibidos nos Estados Unidos contêm obrigatoriamente uma advertência bem visível em sua propaganda: “Sexo explícito”. Brevemente, discos de rock pesado chegarão às lojas com uma tarja semelhante: “Aviso aos pais: letra explícita”. Esse é o resultado da primeira batalha vencida por um grupo de mulheres conhecido como Esposas de Washington — vigilantes senhoras de políticos e altos funcionários do governo americano que, desde maio, vêm empreendendo uma cruzada contra a obscenidade no rock. Elas prepararam um índice e conseguiram que dezenove gravadoras, responsáveis por 80% da produção de discos nos EUA, instituísem o selo de advertência aos pais.

da das vitrines das lojas e que sejam impressas todas as letras nas capas dos discos para que os pais possam examiná-las.



Judas Priest e Prince: rock pesado na mira de Mary Gore

Figura 64 - Rock explícito. *Veja*. São Paulo: Abril. n. 886, p. 65, 28 ago. 1985.

641 BARREIROS, E.; SÓ, P. 1985: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 124.

642 LÉO JAIME. op. cit.

643 Id., *ibid.*

644 Id., *ibid.*

Em *Rock explícito* (Figura 64) o semanário mostrava ao público leitor que, assim como os filmes pornográficos continham uma advertência bem visível de Sexo Explícito, os discos de rock ‘pesado’ passariam a ter algo semelhante: “Aviso aos pais: letra explícita.”⁶⁴⁵ Essa batalha censora foi vencida por um grupo de mulheres conhecido como *Esposas de Washington* – “vigilantes senhoras de políticos e altos funcionários do governo americano que, desde maio, vêm empreendendo uma cruzada contra a obscenidade no rock”.⁶⁴⁶

O grupo conseguiu produzir um índice e que fazer com que 19 gravadoras, que representam 80% da produção musical de discos no país, instituísem o selo que adverte aos pais dos “perigos” que contêm os discos de rock. **Veja** traz o depoimento de uma das senhoras, Mary Gore: “Eu nunca tinha prestado atenção as letras de rock” diz. “Foi quando comprei para meu filho o LP do Prince que percebi e fiquei chocada”. A revista mostra o porquê: “Em seu disco *Purple Rain*, com 9 milhões de cópias vendidas nos EUA e 45 000 no Brasil, Prince conta sem meias palavras, em *Darling Nikki*, o caso de amor de um rapaz que conhece uma moça num hotel.” Falar sobre a música não bastava, e como que concordando com a iniciativa das senhoras de Washington, **Veja** citava a parte que era considerada nefasta: “Conheci uma garota chamada Nikki; Você pensaria que ela é ninfomaníaca. Eu a encontrei se masturbando com uma revista.”⁶⁴⁷

Na reportagem foram citadas, além da masturbação e do uso de sinônimos chulos por parte das letras de rock, outras características que acabaram incluindo determinadas músicas no índice criado por aquele grupo. Eram “canções que descrevem cenas de incesto, sadomasoquismo, assassinatos e até sexo oral sob ameaça de revolver.” O grupo de rock Judas Priest era citado pela revista como um dos alvos de tais medidas em virtude da utilização do deboche nas letras de suas músicas, assim como nas apresentações públicas. O artigo finalizava com a ampliação da ação das senhoras norte-americanas, na medida em que o alvo das Esposas de Washington era o pedido de que a “essa linha de rock seja banida das vitrines das lojas e que sejam impressas todas as letras nas capas dos discos para que os pais possam examiná-las.”⁶⁴⁸

645 ROCK explícito. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 886, p. 65, 28 ago. 1985.

646 Id., *ibid.*

647 Id., *ibid.*

648 Id., *ibid.*

Importante considerar o fato de isso ter sido possível ocorrer nos EUA e, mais ainda, ter sido transformada em notícia no Brasil. Pode-se inferir que o debate no Brasil sobre os limites da censura estar em ebulição, como veremos a seguir, e que, portanto, mostrar tal iniciativa seria uma forma de mostrar uma alternativa que refreasse o uso do palavreado, das terminologias consideradas chulas, das cenas de sexo ‘fora do padrão’ ou de outras formas de sexualidade ou de amor. Colocadas em uma clandestinidade ou enquadradas como contravenção tão “perigosa” para a integridade da sociedade, quanto o uso de drogas.

Já em relação à TV, em fevereiro de 1985, **Veja** publicava uma reportagem com o protagonista Ney Latorraca, da novela que ocuparia, dentro da grade de programação da Rede Globo, o horário das 19 horas. (Figura 65) De autoria do novato escritor de novelas Daniel Más, *Um sonho a Mais* tinha como inspiração a comédia *Volpone* ou *Raposa*, do autor inglês Ben Jonson (1572-1637). A trama novelística contava a história de um milionário que sempre viveu no exterior, mas que retorna ao Brasil para ver quem são seus verdadeiros amigos e finge, nesse sentido, que está à beira da morte. Enquanto finge estar quase morto, usa disfarces para poder se aproximar de antigos conhecidos (ele representa 6 personagens, sendo que um deles era mulher).⁶⁴⁹

Menos de um mês, em uma crítica sobre a novela, era anunciada a substituição do autor: “a emissora detectou que a novela ia mal. Resultado: foi afastado seu autor, Daniel Más, um ex-colunista social que fazia sua estréia no gênero, e para seu lugar foi convocado o experiente Lauro César Muniz.”⁶⁵⁰ De acordo com o Dicionário da TV Globo, em determinado momento da trama, Lauro César Muniz criou um núcleo de personagens travestis com os seguintes atores: Ney Latorraca (Annabela), Marco Nanini (Florisbela) e Antônio Pedro (Clarabela). No entanto, a mudança do autor não eximiu a novela da atenção da mídia e da ação da censura.

Veja publicou, em junho de 1985, a ação da censura sobre essa novela que era veiculada às 19 horas. De acordo com a revista, os protestos dos telespectadores se davam por conta da trinca de atores que se travestiam na novela. O problema parecia girar no fato de que eles/elas estavam travestidos “diariamente no vídeo, trocando beijos com a maior

649 COLUNA Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 857, p. 106, 6 fev. 1985.

650 COLUNA Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 861, p. 99, 6 mar. 1985.

naturalidade, discutindo problemas sexuais e até se casando.” (Figura 65) A revista divulgava nessa reportagem a retirada dessas personagens que se travestiam de mulheres, incluindo aqui uma das personagens do protagonista.⁶⁵¹ Coriolano Fagundes, então diretor da Censura Federal, argumentava que o horário da novela tinha um “amplo público infantil, impróprio para personagens e tramas como os que vinham sendo mostrados diariamente.”⁶⁵² A princípio Coriolano havia combinado, em reunião com os autores da novela, que os travestis deixariam de ocupar lugar central na narrativa da novela. No entanto, de acordo com **Veja**, ocorrera o contrário: “os travestis não apenas continuaram a merecer todo o destaque como ainda receberam um reforço, na forma do personagem Olga del Volga (Patrício Bisso), uma sexóloga que dá conselhos sobre sua especialidade.”⁶⁵³ Segundo a revista, a partir da entrada dessa personagem “começaram a se avolumar os telefonemas e as cartas de protesto à Globo – só na semana passada, a emissora recebia cerca de vinte cartas e dez telefonemas diários de telespectadores criticando a novela.”⁶⁵⁴

A pressão dos telespectadores chegou até o diretor da Censura Federal que encontrava-se “contrariado com o aparecimento da sexóloga-travesti, e munido de uma gorda coleção de pedidos do público por um maior rigor na censura, [ele] decidiu agir.”⁶⁵⁵ O fato é que a ação da censura foi acatada pela emissora e o núcleo de travestis desapareceram da novela.⁶⁵⁶

651 MORAL das 7. (Televisão). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 876, p. 113, 19 jun. 1985.

652 Id. Ibid.

653 Id. Ibid.

654 Id. Ibid.

655 Id. Ibid.

656 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 141.

Televisão

Moral das 7

Censura tira travestis de Um Sonho a Mais

Acada ano, homens fantasiados de mulher costumam aparecer nos vídeos brasileiros numa data bem específica, o Carnaval. Nesses quatro dias, a televisão leva aos telespectadores cenas do que acontece em bailes e desfiles, quando os travestis vivem seus momentos de gala. Há dois meses, no entanto, uma trinca de travestis aparece diariamente no vídeo, trocando beijos com a maior naturalidade, discutindo problemas sexuais e até casando. O trio é formado pelas irmãs Anabela (interpretada por Ney Latorraca), Florisbela (Marco Nanni) e Clarabela (Antônio Pedro), personagens centrais da novela *Um Sonho a Mais*, levada ao ar pela Rede Globo às 7 horas, escrita por Lauro César Muniz, Mário Prata e Dagomir Marquezi. A partir desta semana, respondendo aos protestos de telespectadores e à ação da Censura Federal, os travestis serão progressivamente varridos do vídeo.

Os problemas com os travestis em *Um Sonho a Mais* explodiram no final do mês passado, no capítulo em que Anabela se casava com o personagem Pedro Ernesto (Carlos Kroeber), um bigodudo cinquentão que mal podia esperar pela noite de núpcias, que afinal não se consumou. Nesse capítulo, a novela teve sua maior audiência, conquistando 55% do público de São Paulo, segundo dados do instituto de pesquisa Audi-TV. Paralelamente, em Brasília, a Censura chamou dois dos autores, Lauro César Muniz e Mário Prata, para uma conversa. Na ocasião o diretor da Censura Federal, Coreolano Fagundes, argumentou junto aos autores que o horário das 7 tem um amplo público infantil, impróprio para personagens e tramas como os que vinham sendo mostrados diariamente. Chegou-se então a um acordo de cavalheiros: os travestis deveriam deixar de ocupar o papel central no enredo da novela.

CARTAS DE PROTESTO — A tré-gua durou pouco. Os travestis não apenas continuaram a merecer todo o destaque como ainda receberam

um reforço, na forma do personagem Olga del Volga (Patrício Bisso), uma sexóloga que dá conselhos sobre sua especialidade. Olga praticamente dominou a ação durante dois capítulos, discutindo longamente os motivos que levavam Anabela a evitar a noite de núpcias com Pedro Ernesto. A partir daí, começaram a se avolumar os telefonemas e as cartas de protesto à Globo — só na semana passada, a emissora recebia cerca de vinte cartas e dez telefonemas diários de telespectadores criticando a novela.

Contrariado com o aparecimento da sexóloga-travesti, e munido de uma gorda coleção de pedidos do público por um maior rigor na censura, Coreolano Fagundes decidiu agir. Primeiro, determinou que algumas cenas mais absurdas,



Bisso, Pedro e Latorraca: beijos no vídeo



Prata, Marquezi e Muniz: diálogo em Brasília

como a falsa gravidez de Anabela, fossem cortadas. Depois, o diretor da Censura enviou um ofício à Globo solicitando formalmente o desaparecimento dos travestis. A emissora aceitou, e já foi montado um cronograma para o sumiço dos personagens: até o fim desta semana, Florisbela e Clarabela sairão do ar sem deixar vestígios. Em trinta dias, será a vez de Anabela deixar o vídeo, depois de fugir de Pedro Ernesto. ●

Sem trapalhadas

Renato Aragão vende novos programas

Com uma experiência acumulada de 21 anos de televisão e quinze filmes produzidos, o trapalhão Renato Aragão, 50 anos, prepara-se para acrescentar uma nova empreitada a seu currículo: a Vídeo Flick, empresa produtora de programas de televisão, videoclips e comerciais. “Seremos a primeira do ramo que se pode considerar realmente independente”, anuncia Billy Bond, um italiano de 40 anos, radicado há doze no Brasil e sócio de Aragão na Flick. “Funcionaremos como a linha de montagem de uma fábrica”, diz. “A idéia entra de um lado e o programa sai do outro pronto para ir ao ar.” A Bandeirantes, por exemplo, colocará no ar, já nesta terça-feira, *Velô* — programa produzido pela Flick com o cantor e compositor Caetano Veloso. E a Manchete anuncia para julho a estréia de *Shock*, destinado ao público jovem. Neste programa semanal a Flick está investindo cerca de 1 bilhão de cruzeiros por mês. Nele, haverá quadros dedicados à moda, ao esporte, à dança, à música e ao motociclismo.

Com estúdios de 800 metros quadrados instalados na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, Aragão garante que está preparado para produzir programas para qualquer emissora, inclusive a Globo. “Mas, se fizermos *Os Trapalhões* aqui, com quem vou reclamar do cenário, da luz e do figurino?”, ironiza. Por isso *Os Trapalhões* continua sendo produzido normalmente pela Globo, na qual, negócios à parte, Aragão mantém seu contrato. “Lá sou apenas o ator”, pondera, “mas minha empresa é livre para produzir programas para qualquer emissora.” ●

VEJA, 19 DE JUNHO, 1985

113

Figura 65 - Moral das 7. (Televisão) Veja. São Paulo: Abril. n. 876, p. 113, 19 jun. 1985.

O assunto foi retomado em outro espaço da revista. Nas “Cartas”, o público leitor manifestou-se de forma antagônica sobre a retirada das personagens travestis do ar. A leitora Sônia Bezerra de Vasconcelos Guimarães, de Itapetininga/SP, condenava o argumento no qual foi pautada a decisão da censura: “A novela das 7 da TV Globo é chatíssima. Mas em hipótese alguma se trata de um atentado à moral e aos bons costumes.

Não existe coisa mais democrática que televisão. Tem um botão que desliga, ou troca de canal. Censura não é padrão de qualidade.”⁶⁵⁷ Já o leitor Cândido Machado, do Rio de Janeiro/RJ, apoiava a iniciativa da censura ao reclamar dos “excessos” promovidos pelas obras artísticas: “Manifesto meu repúdio à novela das 7 da TV Globo que, mais uma vez, ultrapassou os limites da decência e da tolerância, apresentando atores consagrados, desempenhando papéis ridículos e em flagrante desrespeito à sociedade brasileira.”⁶⁵⁸ Vê-se, portanto, que a recepção do público espectador da novela citada entendia a supressão do núcleo travesti de forma diferenciada. O que chamo a atenção é a forma como esse fato vira notícia. E, além de virar notícia, a resposta de leitores na seção de cartas demonstra também o interesse pelo público leitor.

Outra novela que sofreu pressão da censura foi *Roque Santeiro*. É bom lembrar que essa mesma novela já havia sido censurada por completo no ano de 1975, e colocada no ar com nova produção em 1985. Já na versão mais recente, as tentativas de veto recaíram no uso da palavra “bosta”, assim como um beijo entre uma mulher casada e seu amante. Dias Gomes, autor da novela, irritou-se e declarou: “O adultério e o crime existem. Se não se pode reproduzir a realidade, não se pode fazer uma obra de arte.”⁶⁵⁹ Críticas aos vetos mostraram-se presentes. Coriolano Fagundes citava, em entrevista, que tanto o autor, quanto o Ministro da Justiça irritaram-se com a tentativa de proibição: “quando cheguei de viagem, almocei com o autor e tudo foi liberado integralmente. A situação controversa envolvia apenas beijos, nada com maior conotação sexual.”⁶⁶⁰

Em novembro de 1985, o filme *O Último Tango em Paris* teve a exibição proibida na televisão em São Paulo. Diferente de outras cidades, um juiz federal – pai de dez filhos –, José Geraldo Barreto da Fonseca, mesmo sem ter assistido ao filme, entrou com uma ação cautelar contra sua exibição no juizado de menores, o que acabou proibindo sua exibição. A petição argumentava:

657 GUIMARÃES, Sônia B. de V. Televisão. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 878, p. 13, 3 jul. 1985.

658 MACHADO, Cândido. Televisão. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 878, p. 13, 3 jul. 1985.

659 BARREIROS, E.; SÓ, P. **1985: o ano em que o Brasil recomeçou**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 124.

660 KUCK, C. A censura está errada. Entrevista com Coriolano Fagundes. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 903, p. 3-5, 25 dez. 1985.

Tratando-se a película em questão de espetáculo nocivo por seu conteúdo à boa formação moral e psicológica dos menores, já que contém cenas chulas de atos sexuais e de relacionamento sodomítico, não se justifica seja o mesmo liberado para a exibição em meio de comunicação que adentra o lar de qualquer família média em nenhum horário.⁶⁶¹

O superintendente de programação da TV Bandeirantes, Cláudio Petraglia, reagiu à determinação da Justiça com perplexidade: “O filme passou em Quixeramobim, no interior do Ceará, e em São Paulo foi proibido por uma única pessoa, o juiz Fonseca. Isso numa época em que as tangas usadas na praia são quase um fio de barbante.”⁶⁶² Mas, apesar da proibição em São Paulo, a TV Bandeirantes o exibiu para todo o Brasil no horário das 22h, o que lhes rendeu 30 pontos de Ibope no Rio de Janeiro. Edmundo Barreiros e Pedro Só lembram, ainda, que na mesma época fora eleito para a Prefeitura de São Paulo o “conservador” Jânio Quadros,⁶⁶³ que em anos anteriores havia proibido, entre outras coisas, o uso do biquíni.

Para Coriolano Fagundes, o corregedor de menores extrapolou as suas funções ao sobrepor-se à censura e proibir o filme: “O Código de Menores autoriza o juiz a elevar a idade-limite de proibição, em defesa do menor, mas a atitude do corregedor impediu que também os adultos vissem o filme, apesar do direito que eles tinham de fazê-lo.”⁶⁶⁴

Se, nos casos citados, outras imagens de homens (e de práticas sexuais “fora do padrão”) eram colocadas em questão, no próximo exemplo, o discurso tinha autoria. Na seção “Cultura”, uma reportagem mostrava a Igreja Católica como a grande articuladora de uma reação contrária em relação ao filme *Je vous Salue Marie*, do cineasta francês Jean-Luc Godard.⁶⁶⁵ A reportagem iniciava dando conta da fama que precedia ao filme, que acabou provocando a ira de católicos europeus e americanos antes mesmo de sua exibição. O filme era uma adaptação da história da Virgem Maria para os tempos atuais, “uma subversão religiosa que todos comentam antes de ver.”⁶⁶⁶

661 BARREIROS, E.; SÓ, P. 1985: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 127.

662 À sombra de Maria. (Cultura) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900, p. 141, 4 dez. 1985.

663 BARREIROS, E.; SÓ, P. op. cit. p. 127.

664 KUCK, C. A censura está errada. Entrevista com Coriolano Fagundes. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 903, p. 3-5, 25 dez. 1985.

665 À sombra de Maria. (Cultura) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900, p. 141, 4 dez. 1985.

666 Id., p. 140.

No Brasil, o referido filme foi apresentado em uma sessão especial, promovida pela embaixada francesa para 17 pessoas. Assim, a revista questionava que, mesmo sem ter sido vista, a obra de Godard era discutida com paixão “e tramava-se contra ou a favor dela.”⁶⁶⁷ O fato é que, de acordo com a revista, tal filme sofreu censura por pressões da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), exercida por meio do governo federal. A obra, que deveria ter aberto o II Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, foi retirada na última hora do cartaz de exibição. Os argumentos religiosos recaíam sobre a forma como foi representada a história de Maria. O então secretário-geral da CNBB, o bispo Luciano Mendes de Almeida, em nota divulgada pela imprensa, assim justificou o pedido de censura que fora rapidamente acatado: “Jean-Luc Godard tem o direito de apresentar na tela os personagens que quiser. Só não pode deformar intencionalmente pessoas cuja dignidade e significação religiosa devem ser respeitadas.”⁶⁶⁸

Veja mostrava na reportagem que o problema centrava-se no “tratamento dado a uma figura fundamental do cristianismo”. Assim demonstrava ao leitor em que aspectos o filme era diferente da história tradicional de Maria:

Na sua história, Maria (Myriem Roussel) mantém seus predicados básicos – é casta e concebe virgem – mas atua como frentista num posto de gasolina, joga basquete, aparece nua em algumas cenas e permite-se certas divagações que a Bíblia não registra. ‘O corpo tem uma alma ou é a alma que tem um corpo?’, questiona a mãe de Jesus inventada por Godard. José (Thierry Rode) é motorista de táxi, fica com ciúmes ao perceber a gravidez da noiva, com quem jamais teve relações sexuais, e a anunciação é feita por um tio, Gabriel, que vem do céu, mas como passageiro de um Boeing, para dizer a Maria que ela será mãe de Jesus.⁶⁶⁹

Ao longo da reportagem, a linha de pensamento da revista ia-se desenhando. O que chama atenção não é o fato de se reclamar sobre os possíveis “excessos” do filme frente à imagem de Maria. Sobre esse fato, **Veja** parecia concordar com os argumentos católicos. Para tanto, utilizava o posicionamento do bispo de Itabira, Dom Mário Teixeira, para pautar sua própria visão acerca dos limites da censura sobre as obras artísticas:

667 Id., p. 141.

668 À sombra de Maria. (Cultura) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900, p. 141, 4 dez. 1985.

669 Id., *ibid.*

O bispo mineiro toca no centro da questão. O ideal seria que cada pessoa exercesse o direito de escolher por si própria o que lhe convém em matéria de arte e diversão, mas o conceito se choca com a realidade do rádio ou da televisão, que entra sem pedir licença nas casas e quase sempre tem pela frente uma audiência de calças curtas. Além disso, por mais liberal que seja uma pessoa, será sempre possível detectar um limite do que para ela é tolerável no campo dos costumes e da moral.⁶⁷⁰

Veja citava alguns exemplos concretos, no sentido de mostrar a validade desse ponto de vista moralista:

Todos aplaudem as tangas nas praias, alguns toleram o topless, poucos admitem o nudismo total e seriam poucos os que gostariam de presenciar a prática do ato sexual nas areias que freqüentam no fim de semana, apesar de ser obviamente grande o número de pessoas que, com as melhores intenções, estariam dispostas a incluí-la entre os prazeres de um dia de sol.⁶⁷¹

A crítica da revista, porém, centrava-se no fato da Igreja ter influenciado as autoridades brasileiras para conseguir promover a censura: “a intenção da CNBB se torna mais discutível quando se pensa que ela pressionou o governo, sustentado pelo contribuinte, para que as autoridades proibissem as pessoas que pagam impostos de assistir a um espetáculo.”⁶⁷² Nesse sentido, utilizava-se da fala do antropólogo Roberto DaMatta para corroborar a crítica: “A Igreja pode proibir os católicos de assistir a qualquer coisa, mas não pode, através do Estado, tentar exercer a censura sobre um país inteiro.”⁶⁷³

Veja seguia a reportagem mostrando a articulação entre os bispos e o Estado no sentido de censurar o filme de Godard. Tal manobra envolveu, de acordo com o semanário, reuniões com o presidente José Sarney, o que resultou num “acerto mais ou menos clandestino”. Em seguida, o ministro Fernando Lyra, o mesmo que havia enterrado a censura em julho do mesmo ano, fez um pedido ao empresário responsável pela exibição do filme no Brasil “para retirar a fita do festival. ‘Não se tratou de censura branca’, disse Lyra: “Houve apenas negociações entre segmentos da sociedade que entenderam não ser aquele o momento certo para a exibição.” Para **Veja**, o ministro não conseguiu definir

670 Id., ibid.

671 À sombra de Maria. (Cultura) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900, p. 141, 4 dez. 1985.

672 Id., ibid.

673 Id., ibid.

“essa coisa difusa que chama de segmentos da sociedade, é ministro de todos os brasileiros e não de facções. Assim, o que tem a escolher é aplicar a censura ou não aplicá-la.”⁶⁷⁴

Interessante perceber, porém, que apesar das manifestações dos católicos de outros países, a exibição do mesmo filme não foi censurada. Edmundo Barreiros e Pedro Só lembram que o diretor chegou a receber uma carta do Papa, que de forma semelhante aos bispos brasileiros, condenou a obra: “mesmo assim, ela não foi proibida em Roma, apesar de fortes pressões de grupos conservadores, que faziam manifestações nas portas dos poucos cinemas que ousavam exibi-lo.” No festival de Cannes, o diretor recebeu um torta no seu rosto, como forma de protesto de um espectador possivelmente indignado. “Mas o filme foi visto por quem quis.”⁶⁷⁵

Coriolano Fagundes, em entrevista já citada sobre o assunto, declarou que havia um “consenso na sociedade pela não liberação do filme”. Dizia ainda, que, por ter formação cristã, “não gostaria de ver a imagem da mãe de Jesus aviltada”. Porém, “sou pela liberdade das idéias e das obras artísticas. O filme só não será liberado se o presidente Sarney ou o ministro Fernando Lyra derem ordem nesse sentido.”⁶⁷⁶ Assim, o diretor da Divisão de Censura posicionava-se inicialmente contrário à exibição, mas utilizava-se do discurso democrático para permiti-la. Todavia, percebe-se que, ao posicionar-se como cristão, colocava, ainda que discursivamente falando, seu posicionamento religioso em primeiro lugar.

De acordo com Beatriz Kushnir, o filme foi mais tarde autorizado para exibição em todo território nacional pela Divisão de Censura da Polícia Federal. No entanto, foi exibido em salas clandestinas de cinema, “durante as madrugadas pelo presidente Sarney, em atenção a um pedido da cúpula da Igreja.”⁶⁷⁷ Contudo, a polêmica sobre o filme não se restringiu a 1985. Em 12 de março do ano seguinte, o assunto retornaria às páginas de **Veja**. Primeiro sob a forma de protesto do leitor Eduardo Vidal, de Fortaleza/CE, que escreveu sobre a censura no país: “Acho deprimente ter de viver num país onde o presidente da República veta a exibição de obras artísticas bem mais legítimas que o seu

674 À sombra de Maria. (Cultura) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900, p. 141, 4 dez. 1985.

675 BARREIROS, E.; SÓ, P. **1985**: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 125.

676 KUCK, C. A censura está errada. Entrevista com Coriolano Fagundes. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 903, p. 3-5, 25 dez. 1985.

677 KUSHNIR, B. op. cit. p. 129.

próprio mandato. Nosso presidente deveria era vetar a escandalosa corrupção e o contrabando que grassa no Brasil.⁶⁷⁸

Em *Veto difícil* era tornada notícia a tentativa de apreensão do filme pela Polícia Federal nas dependências da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Os policiais para lá se dirigiram no sentido de apreender a fita cassete para impedir a sua exibição em uma sessão clandestina. De acordo com a reportagem, após um mês do veto presidencial, o filme de Godard se “transformou num fardo político para o governo, fazendo nascer em várias capitais um teimoso movimento de desafio à sua autoridade.”⁶⁷⁹ A revista usou essa terminologia para classificar a atitude dos estudantes frente à proibição governamental: “na PUC, os estudantes já esperavam a ação policial e, quando os agentes se jogaram sobre o equipamento de vídeo, reagiram com socos e pontapés, garantindo a posse da fita.”⁶⁸⁰

O fato tido como parte de um “movimento de desobediência civil”, mostrava a ação da Polícia Federal como um constrangimento: “perseguidos pelos estudantes até a rua, os agentes responderam dando tiros para o alto.”⁶⁸¹ Nessa reportagem, especificamente, o foco da crítica dirigia-se diretamente a José Sarney que, ao proibir o filme,

acabou dando a todo cidadão brasileiro o direito de considerar sua liberdade golpeada. Afinal, do mesmo modo que tem o direito de escolher seus governantes, o cidadão também pode querer escolher os filmes a que assiste sem prestar contas a quem administra o país. Sob um regime de exceção, um veto como o de Sarney seria cumprido sem maiores dificuldades sem para tanto ter maior legitimidade, é claro. Mas como o regime no Brasil de 1986 é outro, o presidente corre o risco, sempre que recorrer à censura, de criar problemas não apenas para o cidadão como para si próprio⁶⁸².

Interessante perceber que a crítica da **Veja** se direciona à atuação da censura por conta da intervenção do presidente. Todavia, quando a censura era horizontal, ou seja, partia de outros setores que não o governamental, essa crítica não era visível.

678 VIDAL, Eduardo. Censura. (Cartas) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 913, p. 13, 5 mar. 1986.

679 VETO difícil. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 913. p. 106. 5 mar. 1986.

680 Id., p. 107.

681 Id., *ibid*.

682 Id., *ibid*.

Ainda no início de 1986, outra novela foi tomada pela polêmica. Nas páginas amarelas da **Veja**, o diretor da refilmagem da novela *Selva de Pedra*,⁶⁸³ Walter Avancini, foi entrevistado em razão da polêmica escolha de cenas sensuais para a produção, iniciada naquele mesmo ano. Avancini permaneceria na direção da telenovela só nos seus primeiros capítulos.⁶⁸⁴ (Figura 66)

683 SELVA DE PEDRA. 24 fev. A 22 ago. 1986. 150 capítulos. *Remake* da novela de Janete Clair, exibida na Rede Globo em 1972, com adaptação de Regina Braga e Eloy Araújo, direção de Walter Avancini (até capítulo 20), substituído por Dennis Carvalho e José Carlos Pieri, produção executiva de Lya Mara e direção de produção de Ruy Mattos. Elenco: André Felipe Mauro, André Valli, Ângela Figueiredo, Aracy Cardoso, Betty Gofman, Deborah Evelyn, Ênio Santos, Glória Cristal, entre outros. Ver REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo:** programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 150-151.

684 CONTI, M. S. A novela deve inquietar. Entrevista com Walter Avancini. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 916, p. 5-8, 26 mar. 1986.

Entrevista: WALTER AVANCINI

A novela deve inquietar

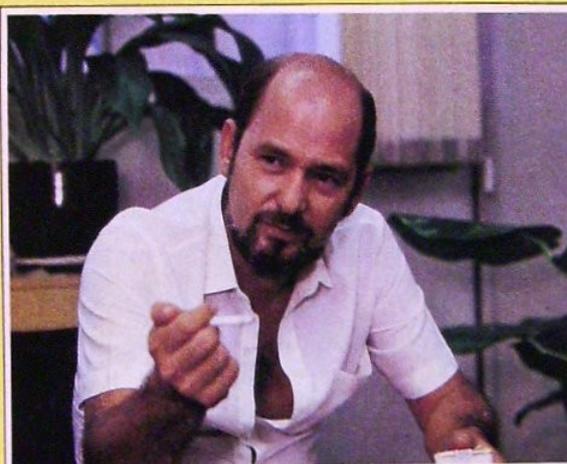
O diretor dos primeiros capítulos de Selva de Pedra defende as cenas sensuais que levou ao ar e diz que refletiu o comportamento dos brasileiros

Por Mário Sérgio Conti

Em 18 de setembro de 1950, dia em que a televisão brasileira foi pela primeira vez ao ar, Walter Avancini já estava sendo focalizado pelas câmaras da TV Tupi de São Paulo. Ele desempenhava o papel de um aluno numa escola humorística dirigida pelo falecido Manoel de Nóbrega. Desde então, ao longo de 35 anos, Avancini jamais se afastou da televisão. Fez de tudo: foi ator, escreveu roteiros e argumentos, criou programas e, à frente de novelas como *Gabriela*, *Cavalo de Aço*, a primeira versão de *Selva de Pedra*, de 1972, e mini-séries de sucesso como *Avenida Paulista*, *Rabo de Saia* e *Grande Sertão: Veredas* ganhou a fama de ser um dos mais talentosos diretores de televisão.

Poucas vezes Avancini, 50 anos, recebeu tantas críticas em sua carreira quanto nos últimos dias, quando encerrou sua tarefa de diretor dos dezesseis capítulos iniciais da novela *Selva de Pedra*, apresentada às 8 horas da noite pela Rede Globo. A crítica mais ácida foi feita pela Censura, que ordenou a supressão de cenas inteiras. O escritor Dias Gomes, viúvo da autora do texto original de *Selva de Pedra*, também condenou o erotismo instituído pelo diretor. A direção da Rede Globo, mesmo elogiando o trabalho de Avancini, considerou que o sensualismo não rendeu bons frutos, e desistiu de levá-lo adiante. Como foi contratado somente para dirigir os vinte primeiros capítulos de *Selva*, que ele condensou em dezesseis, Avancini se afastou da novela na semana passada.

O diretor não se diz magoado com as críticas, mas defende o erotismo da novela com vigor. "Se as pessoas hoje têm um comportamento mais solto, não há



Avancini: uma carreira que se mistura à da própria televisão

qualquer sentido em exigir que elas se comportem de maneira puritana no vídeo", afirma o diretor, que é artista assalariado desde os 9 anos e militou na Juventude Comunista no fim da década de 40. Agora, ele prefere sacudir o público pelo lado do comportamento. Na semana passada, Avancini falou a VEJA sobre *Selva de Pedra*, erotismo e os caminhos da televisão brasileira.

Quero inquietar o público de TV

VEJA — Por que você deu ênfase à sensualidade e ao erotismo na direção de *Selva de Pedra*?

AVANCINI — Não há dúvida de que desde 1972, quando Janete Clair escreveu *Selva de Pedra*, até agora, ocorreram grandes alterações no comportamento dos brasileiros. Principalmente nos grandes centros urbanos, mudou a relação do homem com a mulher, do ser humano com o ser humano.

Mesmo nos comerciais de televisão, que querem apenas vender um produto, o erotismo é dramatizado. Em 1972, se um homem olhava com mais intensidade para uma mulher, ele era considerado agressivo. Hoje, esse tipo de olhar é encarado com mais naturalidade, pois revela apenas que o homem está achando a mulher bonita. Em *Selva de Pedra*, eu quis apenas modernizar esse tipo de comportamento dos personagens, mantendo a trama básica criada por Janete Clair.

VEJA — Se essa modernização do comportamento ocorreu, como se explica que a sensualidade de *Selva de Pedra* tenha provocado tantos protestos?

AVANCINI — Não se deve confundir abaixo-assinados de algumas dezenas de milhares de pessoas, feitos por grupos organizados, com o silêncio da esmagadora maioria do público.

VEJA — Mas Roque Santeiro, que também tinha toques de erotismo, não causou protestos, enquanto *Selva de Pedra* provoca. Por quê?

AVANCINI — Em *Roque*, havia muito humor. O erotismo da viúva Porcina, por isso, ficava um tanto atenuado. Já em *Selva de Pedra*, tive a preocupação de baixar um pouco o tom do humor e da fantasia. Com isso, a sensualidade saltou para o primeiro plano. Ou seja, os espectadores tomaram consciência de que, de 1972 para cá, o comportamento em relação à sensualidade mudou. Ao tomarem consciência dessas modificações, muitos levaram um susto. Aquilo que vinha mudando lenta e naturalmente, ao longo dos anos, de repente se tornou consciente. Alguns, então, tomaram consciência e

No texto que introduzia a entrevista, o diretor global era posicionado como artista assalariado desde a infância, e “militou na Juventude Comunista no fim da década de 40. Agora, ele prefere sacudir o público pelo lado do comportamento.”⁶⁸⁵ Segundo a revista, a crítica contra Avancini partiu de três pólos: da censura, que ordenou a supressão de cenas inteiras; da Rede Globo e do viúvo de Janete Clair, Dias Gomes; além de abaixo-assinados que chegaram à emissora. Walter defendia o erotismo da novela, pois “se as pessoas hoje têm um comportamento mais solto, não há qualquer sentido em exigir que elas se comportem de maneira puritana no vídeo.”⁶⁸⁶

O repórter Mário Sérgio Conti enfatizava a relação entre novela e erotismo, e questionava: “Por que você deu ênfase à sensualidade e ao erotismo na direção de *Selva de Pedra*?”⁶⁸⁷ Avancini apontava as mudanças ocorridas na sociedade brasileira desde o ano em que a novela foi ao ar,

Não há dúvida de que desde 1972, quando Janete Clair escreveu *Selva de Pedra*, até agora, ocorreram grandes alterações no comportamento dos brasileiros. Principalmente nos grandes centros urbanos, mudou a relação do homem com a mulher, do ser humano com o ser humano. Mesmo nos comerciais de televisão, que querem apenas vender um produto, o erotismo é dramatizado. Em 1972, se um homem olhava com mais intensidade para uma mulher, ele era considerado agressivo. Hoje, esse tipo de olhar é encarado com mais naturalidade, pois revela apenas que o homem está achando a mulher bonita. Em *Selva de Pedra*, eu quis apenas modernizar esse tipo de comportamento dos personagens, mantendo a trama básica criada por Janete Clair.⁶⁸⁸

A pergunta seguinte questionava a modernização da sociedade, a qual Avancini se referia, pois, pela lógica do entrevistador, se ela ocorreu, como explicar a onda de protestos? O diretor esclarecia que a existência de “abaixo-assinados de algumas dezenas de milhares de pessoas” não devia ser confundido “com o silêncio da esmagadora maioria do público.”⁶⁸⁹ O jornalista insistia ainda em questionar Avancini: “Por que inquietar o público, em vez de fazer uma novela de entretenimento?” O diretor, por outro lado, não

685CONTI, M. S. A novela deve inquietar. Entrevista com Walter Avancini. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 916, p. 5, 26 mar. 1986.

686 Id., *ibid.*

687 Id., *ibid.*

688 Id., *ibid.*

689 Id., *ibid.*

entendia a novela apenas como entretenimento: “quero inquietar o público, acordando nele as coisas inconscientes, como a sensualidade e até mesmo a repressão da sensualidade.”⁶⁹⁰

A cena que causou polêmica sugeria o lesbianismo entre duas personagens, interpretadas pelas atrizes Christiane Torloni e Beth Goulart. A revista sugeria que a troca de olhares, os suspiros e a conseqüente aproximação entre elas insinuava ao homossexualismo e que por conta disso seria “chocante”. Já o diretor da novela defendia a cena: “Não acredito nisso. Acho que fica evidente, nessa cena, que as duas estão se admirando, se achando bonitas, que gostam da pele e dos traços de seus corpos. Não houve nenhuma ação que levasse ao homossexualismo. Nessa cena, e em muitas outras, o que predomina é o afeto, o prazer e não o sexo.”⁶⁹¹

O Dicionário da TV Globo dá conta da ação da censura sobre a novela. De acordo com esse manual, foram proibidas pela Censura Federal algumas cenas e diálogos, e ainda foi recomendada a “moderação nas cenas de amor”. Com relação às cenas já comentadas, os telespectadores reagiram de forma negativa e, de tal forma, “fazendo com que a emissora e os autores da novela reformulassem as cenas.”⁶⁹²

O debate demonstrava que, apesar das evidentes mudanças em meados dos anos 1980, pareciam reinar medidas de censura sobre os caminhos que a televisão e, principalmente, a novela tomariam. A grande questão é que a cena sugeria um tipo de transgressão sexual que, no século XIX, foi alvo e objeto de interesse de diversas áreas mediante uma explosão discursiva que estudou, denominou, reconheceu e recriminou determinadas práticas de mulheres dentro da formação de um pânico moral, na tentativa de alargar sua autoridade, tanto na atuação política quanto cultural, estabelecendo assim o controle sobre as práticas femininas das “outras” mulheres, as quais foram enquadradas em sexualidades perigosas, como conta Judith R. Walkowitz.⁶⁹³

Assim, quatro práticas femininas foram colocadas como transgressões sexuais que “envolviam a vontade e a escolha por parte da mulher”: prostituição, aborto, travestismo e amizades românticas. Segundo a autora, todas essas práticas já existiam anteriormente, mas

690 Id., *ibid.*

691 Id., p. 6.

692 REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 151.

693 WALKOWITZ, Judith. R. Sexualidades perigosas. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (orgs.) **História das mulheres. Século XIX**. Lisboa: Afrontamentos, 1991. p. 403.

ocuparam um novo lugar no cenário urbano moderno e ainda porque assumiram um novo peso e, portanto, um novo significado ao serem tematizadas como problema social.⁶⁹⁴ Judith R. Walkowitz afirma também que as tentativas de ampliação do controle sobre essas práticas não ficou apenas na forma de discurso. Durante o século XIX, os reformadores da classe média mobilizaram-se ao colocar em curso uma “política médico-moral para estigmatizar a prostituta, a mãe que abortava, a travestida, as amigas apaixonadas, como ilícitas e perigosas.”⁶⁹⁵ Tal mobilização serviu “não só para isolar as mulheres que se desviavam da norma feminina como para especificar essa norma, para a escorar, para aliviar uma ansiedade crescente perante o facto de que o erotismo tinha perdido as amarras e a sua identidade fixa na sexualidade reprodutora.”⁶⁹⁶

Pode-se inferir, portanto, que ao perscrutar os corpos femininos, na vontade de saber, proposta por Michel Foucault, algumas práticas foram postas em evidência na produção de subjetividades das mulheres que seriam enquadradas nessas fórmulas. O discurso negativo sobre essas práticas ecoou de forma expressiva por conta dos abaixo-assinados propostos pelos telespectadores contrários à amizade romântica, vista como homossexual e que, portanto, deveria ser alvo de censura. Um detalhe: se o homossexualismo feminino mostrou-se uma forma de sexualidade “perigosa” para a sociedade, outra prática esquadrihada no século XIX foi vista de forma mais positiva: a prostituição. Mas lembremos que se trata em grande medida da manutenção de um dos instrumentos que perpetuam a existência de uma heterossexualidade afirmativa. Pelo menos na ficção.

Enquanto o debate formava-se, o espectador respondia com interesse às produções ligadas ao erotismo, como *Dona Beija*. Determinados tipos de mulheres foram erotizados, tanto pelas novelas, quanto pela imprensa. Só alguns aspectos sofreram crítica sobre o erotismo apresentado, geralmente em cenas onde se “transgrediam” determinados tabus. Em sua grande maioria, não houve um questionamento, pelo menos por parte da **Veja**, sobre a representação cultural das personagens que reforçavam os estereótipos já discutidos anteriormente. Maitê Proença dizia, por exemplo, como vimos no terceiro capítulo que não sofreu com nenhum tipo de protesto ao interpretar a sensual Beija. O que

694 Id., p. 404.

695 Id., p. 438.

696 Id., *ibid.*

vejo aqui é que o erotismo era criticado somente em alguns momentos, como as transgressões sexuais, principalmente ligadas ao travestismo (de homens e de mulheres) e ao lesbianismo. Assim, no caso das prostitutas, mesmo sendo personagens eróticas, elas não sofriam crítica, por terem um papel definido dentro da sociedade, por serem “a outra” ou estarem à margem.

Em 1987, outra novela seria o alvo da censura federal. *Brega & Chique*⁶⁹⁷ foi ao ar no horário das 19 horas. De autoria de Cassiano Gabus Mendes, teve como característica principal o humor e a interação entre as duas protagonistas, Glória Menezes (a brega) e Marília Pêra (a chique). Sucesso de audiência no horário, a novela causou polêmica não tanto pela história ou pelas cenas, mas por conta da abertura criada por Hans Donner. Polêmica, pois mostrava em suas seqüências finais o modelo Vinícius Manne, nu. Cenas festejadas por uns, mas não pela censura, que “exigiu que fosse colocada uma folha de parreira sobre o corpo do modelo. Mesmo assim, não ficou satisfeita, e o tamanho da folha foi aumentando. Por fim, a versão original da abertura acabou sendo liberada.”⁶⁹⁸

De acordo com a revista **Contigo!** a abertura provocou no telespectador um susto ao ver a música de *Ultraje a Rigor* sendo interpretada ao pé da letra: “Nu com a mão no bolso”. Para a publicação, foi por conta da pressão popular que a folha de parreira produzida em animação fosse alterar o original.⁶⁹⁹ Na Figura 67 observa-se as duas fases da abertura. A primeira imagem mostrava o original e a segunda com a folha exigida pela censura. Ambas apareciam na edição especial realizada por **Contigo!** como forma de resgatar a memória das tramas televisivas no Brasil. Destaco que este foi único momento em que o corpo masculino foi objeto de interesse por conta do erotismo apresentado na mídia.

697 BREGA & CHIQUE. Globo. 20 abr. a 7 nov. 1987. 18h50. 173 capítulos. Escrita por Cassiano Gabus Mendes, com direção de Jorge Fernando, Carlos Magalhães e Marcelo de Barreto. Elenco: Ana Rosa, Anderson Muller, Ângela Figueiredo, Bárbara Fazio, Cacá Barreto, Cássia Kiss, entre outros. Cf. REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo:** programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 159 e 160.

698 Id., *ibid.*

699 40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. p. 55, dezembro de 2003.

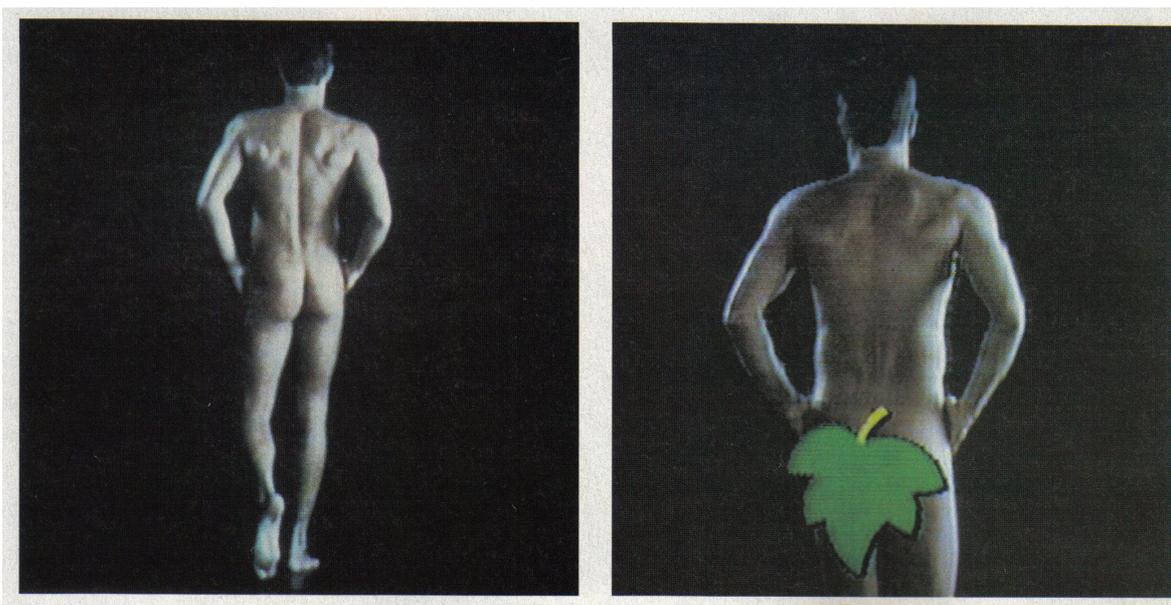


Figura 67 - 40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. p. 55, dezembro de 2003.

No meio musical, em 1987, a censura ainda tinha espaço. Segundo Sérgio R. Abreu, um dos vocalistas da banda *João Penca e seus Miquinhos Amestrados*, seu grupo teve problemas com a censura no lançamento do LP *Além da Imaginação*. No disco, uma das músicas, *A Louca do Humaitá* teve proibida a radiodifusão. O vocalista expressa de que forma procediam para burlar a censura: “A gente já desconfiava o que ia dar galho. Mudava um trecho e depois gravava do jeito certo. No final a censura já não metia tanto medo. Era mais um órgão repressor que representava a Igreja, os reacionários e os moralistas de plantão.”⁷⁰⁰

Selvagem “Big” Abreu reconhece que algumas das músicas da banda tinham conteúdo “besteira”:

mesmo sem censura, às vezes rolava um boicote pela música ser mais ‘pesada’, como *S.O.S. Miquinhos*. Lembro que sofremos vários boicotes na TV, apesar da música tocar o dia inteiro nas rádios”. Assim, “quem bancou de quebrar o boicote foi Hebe Camargo que não aceitou e se divertiu com a gente no palco. Quem diria...”⁷⁰¹

700 ABREU, Sérgio. R. **Entrevista concedida a Luciana Rosar Fornazari Klanovicz**. Florianópolis/SC, 29 nov. 2007.

701 Id., *ibid.*

Por meio da fala de Sérgio R. Abreu, pode-se observar que, mesmo sem a intervenção da censura estatal, os próprios meios de comunicação televisiva optaram por boicotar determinadas músicas, excluindo assim a participação de artistas que tinham apelo popular. Mais um exemplo, portanto, da existência de uma censura horizontal, pouco comentada nos tempos de Nova República. Mas uma prática eficiente de exclusão no sentido de fazer prevalecer a *sua* verdade, e não as outras verdades incômodas, que não lhe convieram.

Outra polêmica envolvendo cinema, Igreja e censura, pôde ser vista ao longo do ano da promulgação da Constituição. O filme em questão, *A Última Tentação de Cristo*, ganhou atenção da revista **Veja** em diferentes reportagens. A primeira delas já anunciava que o filme causara escândalo nos EUA.⁷⁰² Na película, era a figura de Jesus que estava colocada em evidência. De acordo com o semanário, no filme do diretor Martin Scorsese, Jesus Cristo era visto como um homem indeciso e angustiado, que relutava em assumir o papel a ele destinado, de Messias. No entanto, o que o diferenciava das versões anteriores era a idéia de que ele teria sido tentado a desistir:

Durante sua agonia, tem um sonho em que desce da cruz para se casar com Maria Madalena. Mais tarde, fica viúvo, casa-se pela segunda vez e comete adultério, passando feliz o resto da vida como carpinteiro de grande renome na Galiléia. Depois do sonho, porém, conforma-se com seu destino de mártir e morre serenamente na cruz.⁷⁰³

Diversos grupos religiosos uniram-se contra o filme, como a Igreja Ortodoxa Grega dos EUA, a sociedade Tradição, Família e Propriedade (TFP), a Conferência dos Bispos Católicos Norte-americanos e protestantes fundamentalistas que assumiram a linha de frente dessa “batalha conservadora”. Um dos líderes de uma igreja evangélica chegou a oferecer ao estúdio que produziu o filme uma indenização de 10 milhões de dólares caso fosse entregue a eles todas as cópias para que fossem queimadas de forma pública.⁷⁰⁴

702 PAIXÃO nas telas. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1041, p. 50, 17 ago. 1988.

703 Id., *ibid.*

704 Id., *ibid.*

No mesmo mês, o tema retornou às páginas com a reportagem *Tela quente demais*,⁷⁰⁵ que mostrava a ação da CNBB de forma mais moderada do que ocorrera no caso do filme *Je Vous Salue, Marie*. É bom lembrar que todo esse debate no espaço da mídia impressa ocorria quatro meses antes do filme entrar em cartaz no Brasil. É justamente essa antecipação do tema e a ligação direta com os seus reflexos junto à Igreja Católica no país que eram os fragmentos que dariam a cor do debate. De fato, **Veja** posicionava-se contra o filme: “o filme de Scorsese é mesmo blasfemo do ponto de vista de qualquer cristão e foi a qualidade de herege de sua trama que provocou manifestações ruidosas contra sua exibição.”⁷⁰⁶

Em tempos de novas leis no país, o órgão procurou distribuir uma nota que, de acordo com **Veja**, “apenas convida aos cristãos a virarem as costas à fita” e, para tanto, reproduz o documento na íntegra para que todos pudessem ler, contribuindo dessa forma para a divulgação da mesma: “Diante do filme blasfemo, intitulado *A Última tentação de Cristo*, que contraria o Evangelho e a História, conclamos os cristãos e pessoas de boa vontade a se absterem de qualquer tipo de apoio e difusão, em respeito à paz, à fé e aos sentimentos de nossa gente.”⁷⁰⁷ Essa atitude mais branda, sugeria o semanário, era devido à vigência da Nova Constituição, a qual “invalidaria qualquer tentativa de proibição do filme por parte da CNBB, mas a própria linguagem equilibrada da nota divulgada pela entidade já representa uma novidade.”⁷⁰⁸

Mesmo apoiando a circulação da nota ao invés da política de influências políticas que culminou, nas produções citadas anteriormente, em proibição, **Veja** fazia uma crítica específica à Igreja:

Ao cobrar um comportamento transparente e uma moralidade impecável das outras instituições, como faz com frequência, a CNBB age sob o melhor dos impulsos. Quando critica um filme por blasfemo e alerta os fiéis para não vê-lo, atua corretamente e cumpre a obrigação que tem para com seu rebanho. No momento em que varre para baixo do tapete incômodos que envolvem membros de sua comunidade (**padres envolvidos em casos com prostitutas, menores de idade e homossexualismo com seminarista**), porém, anda na mão oposta e oferece um mau exemplo a seus fiéis.⁷⁰⁹ [grifo meu]

705 TELA quente demais. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1043. p. 30-31, 31 ago. 1988.

706 Id., *ibid.*

707 Id., *ibid.*

708 Id., *ibid.*

709 Id., *ibid.*

Chamo a atenção para o fato de que as mudanças relativas à liberdade de imprensa podiam ser vistas nessa exposição pública dos casos de abuso sexual envolvendo padres, e que se tornaram comuns nas páginas dos jornais e nas cenas editadas pelos telejornais. É bem provável que nos tempos da ditadura tais casos já existissem. Porém, somente com os preceitos e a discussão pública dos direitos e deveres constitucionais, entre outras questões, viriam à tona. Pode-se perceber, com grande visibilidade, outras faces da Igreja por meio da imprensa. Mesmo que o silêncio sobre essas práticas ainda prevaleça, desde a Nova República foi possível trazer à superfície tais casos. Assim, o próprio tom de crítica frente à instituição tornou-se mais claro, tornando o espaço público mais predisposto ao debate.

Em “*Na prateleira*”, **Veja** ligava os dois casos já citados mostrando as diferentes formas de atuação da Igreja frente às tentativas de coibi-los. E revelava que, mesmo depois da polêmica proibição, as fitas do filme de Godard já não estavam mais no país:

Hoje, da intensa polêmica que *Je Vous Salue, Marie* provocou em 1986, ano em que foi proibido, nada resta. As únicas cópias que existem no país são as que foram copiadas em videocassete – a maioria delas apreendida pela Polícia Federal. A fita enviada por Godard para ser copiada e exibida no Brasil foi devolvida ao autor pela distribuidora Alvorada, que havia adquirido os direitos de exibição do filme.⁷¹⁰

Em setembro de 1988, a reportagem sobre o filme polêmico de Scorsese provocou a reação liberal do leitor Isnard Manso Vieira, do Rio de Janeiro/RJ:

Fantasticamente lúcida a reportagem sob o título “Tela quente demais” (31 de agosto). A Igreja Católica realmente tem o direito, como todas as outras correntes da nossa sociedade, de defender seus princípios, postulados e crenças. Como, também, todos os segmentos têm o direito de criar, produzir e submeter suas criações à avaliação do público. Quanto ao filme *A Última Tentação de Cristo*, é bom que se diga que Jesus Cristo foi um enviado dos planos superiores para em missão, viver e morrer pregando, entre outras lindas grandezas, a tolerância. Virtude que os católicos não são muito chegados a praticar.⁷¹¹

Se todo esse debate fazia-se presente bem antes da chegada do filme no Brasil, próximo à sua estréia outro episódio tornou-se notícia. No início de novembro, duas semanas antes da estréia, o grupo Severino Ribeiro, de acordo com **Veja**, a maior cadeia de

710 NA prateleira. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1043. p. 21. 31 ago. 1988.

711 VIEIRA, Isnard Manso. A última tentação. (Cartas) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1046, p. 15, 21 set. 1988.

cinemas do país, manifestou-se contrário à exibição do filme, ao declarar que suas oitenta salas de exibição de filmes, sendo que 44 delas situadas no Rio de Janeiro, não iriam mostrar o filme. A alegação foi justificada e motivada por princípios morais. Mesmo sem comentar a decisão, que foi comunicada por meio de um porta-voz, a diretoria estaria amparada “nas convicções religiosas da família proprietária do grupo.”⁷¹² Tal medida pode ser vista como uma reação imediata de cidadãos comuns, ou seja, que não faziam parte do corpo legislativo nem executivo do país, e que, frente ao fim da censura, encontraram em sua própria empresa uma forma de dificultar a sua exibição. A medida mostra, ainda, que havia uma atualização da censura, que, nesse caso, ocorria de forma horizontal. Assim, a circulação do filme de Martin Scorsese estaria restrita à dezesseis salas, que pertenciam à United International Pictures (UPI), proprietária dos direitos de exibição d'*A Última Tentação de Cristo* no Brasil. O circuito de cinema estaria restrito ao Rio de Janeiro/RJ, São Paulo/SP, Salvador/BA e Curitiba/PR.⁷¹³

O tema do fim da censura determinado pela nova Constituição era costumeiramente retomado, a meu ver, na tentativa de lembrar ao leitor de que a mudança provocou a necessidade das próprias empresas estipularem seus limites, como foi o caso da UPI, que por decisão própria liberou o filme para maiores de 18 anos.⁷¹⁴ Mesmo com a atitude tomada meses antes pela CNBB, membros da Igreja Católica não deixaram de demonstrar sua insatisfação com relação ao filme, como demonstra a reportagem que citava a nota do cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Eugênio Sales, divulgada à imprensa. Para ele, o filme foi classificado como “blasfemo, pornográfico e ofensivo.”⁷¹⁵ Tais palavras que mostram que as tentativas da Igreja eram, naquele momento, persuasivas e repetitivas, ao usar a imprensa, e não a articulação com o governo central como forma de conquistar corações e mentes sobre essa pequena batalha, de acordo com suas convicções e preceitos, os quais pareciam bater de frente, ao menos é a isto que eles se referiam, com a proposta artística de Scorsese.

712 SALAS trancadas. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1052, p. 110, 2 nov. 1988.

713 Id., *ibid.*

714 Id., *ibid.*

715 Id., *ibid.*

Em 16 de novembro de 1988, o filme foi retomado na reportagem *Fé e polêmica na tela*.⁷¹⁶ Pela primeira vez, além de citar os acontecimentos contrários a sua exibição, a revista fez uma resenha sobre o filme, lembrando ao leitor que o diretor era católico e que freqüentou uma escola preparatória para seminaristas. A revista ainda citava que o filme era baseado no livro *A Última Tentação*, do escritor grego Nikos Kazantzakis, cristão ortodoxo que foi excomungado por tê-lo publicado.⁷¹⁷ No entanto, outros acontecimentos movimentavam o cenário. Além do grupo Severino Ribeiro, outra rede de cinemas, a Alvorada, anunciou, uma semana antes da estréia, que não exibiria *A Última Tentação de Cristo* em suas salas de cinema.

Naquele momento, a estréia do filme estava ameaçada por conta de um mandato de injunção contra o filme, impetrado havia duas semanas em Brasília/DF. Porém, a autoria não era da Igreja, mas sim de Maria Cora Menna Barreto Monclaro, 62 anos, que dizia representar 83 entidades comunitárias e religiosas provenientes de todo Brasil. Para **Veja**, seu discurso era racista e delirante: “Maria Cora afirma que o filme faz parte de um complô do ‘sionismo internacional’ para denegrir os valores cristãos. ‘São as multinacionais sionistas que querem fazer propaganda de aberrações sexuais para apodrecer e dominar nossas moças’, acusa”. Caso fosse concedida a liminar pelo relator da Procuradoria Geral da República, o filme correria o risco de ficar proibido até que o Supremo fizesse o julgamento final.⁷¹⁸ Ao concluir a parte a que se referia à crítica do filme em si, **Veja** mostrava uma visão mais liberal do que a visão daqueles que só observavam no filme o que “havia” nele de nefasto. “O Cristo de Scorsese pode parecer blasfemo aos olhos de muitos. Enquanto obra de ficção, no entanto, ele é o personagem central de uma história arrebatadora.”⁷¹⁹

O debate que cercava as produções polêmicas e as tomadas de atitude frente ao fim da censura coercitiva e verticalizada são percebidos também na discussão que se fez presente junto aos meios televisivos. Assim, a percepção do erotismo e da ausência de censura tornou o debate sobre seus limites cada vez mais intenso. Em 1988, além da polêmica concentrada no filme de Scorsese, outra novela sofreu censura. Em *Vale Tudo*,⁷²⁰

716 FÉ e polêmica na tela. (Especial) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1054. p. 74-77, 16 nov. 1988.

717 Id., p. 74.

718 Id., p. 76.

719 Id., *ibid*.

720 VALE TUDO. Globo. 16 maio 1988 a 6 jan. 1989. 20h. 204 capítulos. Escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, com direção de Dennis Carvalho, Ricardo Waddington e Paulo

uma cena foi não foi ao ar no dia 16 de julho. De acordo com **Veja**, a cena cortada teria sido uma exigência da Censura Federal porque mostrava um diálogo entre três personagens “em que pela primeira vez se fazia uma alusão clara a um relacionamento homossexual entre duas mulheres.”⁷²¹ (Figura 68)

Sem conversa

Alusão a homossexualismo é vetada em Vale Tudo

O capítulo da novela *Vale Tudo*, da Rede Globo, apresentado no sábado, dia 16, foi ao ar com uma cena a menos do que havia sido previsto pelos autores Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Basseres. A cena, amputada às pressas na noite da sexta-feira anterior por exigência da Censura Federal, mostrava um diálogo entre três personagens em que pela primeira vez se fazia uma alusão clara a um relacionamento homossexual entre duas mulheres. Cecília (Lala Deheizelin) e Laís (Cristina Prochaska) se queixavam a Heleninha (Renata Sorrah) dos empecilhos e preconceitos que enfrentam para manter seu romance. “Eu acho que todo mundo tá aprendendo a conviver com as diferenças”, dizia Heleninha a certa altura. “Isso é o que você pensa”, rebate Laís. “As pessoas fingem que aceitam essa opção, mas no fundo muitos acham que é vício, que é doença e que merece castigo.”

A cena, como acontece normalmente com todas as outras da novela, tramitou pelas mãos de cinco censores em Brasília — foi vetada por todos eles e acabou recebendo o corte final do diretor da Censura Federal, Raimundo Mesquita, que a considerou “uma aberração” e imprópria para o horário das 20 horas. “A abordagem natural com que o homossexualismo era tratado na cena poderia induzir a esse tipo de relação — meu interesse foi resguardar o público menor de idade”, justifica Mesquita. Leonor Basseres, que havia escrito a cena, só soube do corte ao ver a novela no ar. “Não entendi nada porque não vejo motivos para o corte, os personagens não tinham qualquer contato físico”, reclama. “*Vale Tudo* foi concebida em cima dos jornais, da nossa realidade, e tomamos todo o cuidado para não cair no sensacionalismo”, diz Gilberto Braga, outro dos autores da novela. “Além disso, que autoridade tem um censor para julgar se uma prática é sadia ou não?”

PALAVRÕES — Para cortar ou liberar cenas de uma novela, a Censura possui apenas uma coisa: autoridade. Já os seus critérios são bastante fluidos. Tanto é assim que *Vale Tudo* é o programa do horário nobre em que se falam mais palavrões: praticamente não passa um capítulo



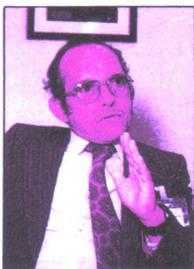
Cristina e Lala: censura da cena em que se falava contra o preconceito

sem que se diga algum, e com o beneplácito da Censura Federal. “Não permitimos palavras de baixo calão, mas existem palavras que em algumas regiões do país têm sentido de palavrão e em outras não”, diz Mesquita. Por mais que o censor argumente, dificilmente conseguirá provar que os palavrões proferidos em *Vale Tudo* são algo diferente de simples palavrões — em qualquer parte do Brasil. Enquanto instituição estatal, a Censura não funciona. Sempre ela se torna um poder arbitrário, que serve em alguns períodos para proibir a livre manifestação artística, noutros para impedir a divulgação de idéias políticas e, em outras etapas ainda, para empregar em seu quadro de funcionários amantes de generais.

Se a Censura Federal não pode ter o condão de proibir ou permitir com critérios razoavelmente compreensíveis aquilo que é mostrado na televisão, nem por isso é impossível que não existam maneiras de a sociedade chegar a um acordo acerca do que deve ser visto no vídeo. Em primeiro lugar

porque certos padrões de comportamento e costumes existem independentemente das legislações do Estado. Não há lei que obrigue os homens a andarem de camisa ou os aviões a terem banheiros indepassáveis — mas as normas de comportamento, nesses casos, são respeitadas fielmente. Na praia, o homem de peito nu é considerado normalíssimo, mas não numa reunião formal.

Em torno da televisão, igualmente, não há uma sociedade em abstrato. Há os que fazem as novelas (os autores), o que as exibe (a emissora) e os que assistem a elas (os telespectadores). Ao público, resta sempre o recurso de mudar de canal ou desligar a TV na hora de *Vale Tudo* — caso não goste de palavrões ou de discussões sobre homossexualismo. À emissora, caberia adequar-se ao que ela imagina ser o seu público. Na Globo, isso não acontece: a audiência que ela pressupõe para o edulcorado *Jornal Nacional* é completamente diferente do público pretensamente ávido de realismo de *Vale Tudo*. Nem em *TV Pirata* há tantos palavrões como em *Vale Tudo*. Quanto aos autores da novela, eles afirmam que quiseram pintar um retrato real do Brasil — com palavrões e homossexualismo. Mas tanto o calão como o homossexualismo soam sem sentido na novela, soam forçados. Foi Jorge Amado quem, com sua abundância, levou os palavrões para a literatura brasileira — mas usando-os quando necessário, com um propósito definido. Sem palavrões, ao contrário, *Vale Tudo* continuaria basicamente a mesma — e talvez até melhor, pois prescindiria dos escândalos gratuitos. ●



Mesquita: “Aberração”



Braga: “Autoridade”

VEJA, 27 DE JULHO, 1988

Figura 68 - Sem conversa. (Televisão) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1038, p. 137, 27 jul. 1988.

Ubiratan. Elenco: Adriano Reys, Ana Lúcia Monteiro, Bia Seidl, Carlos Gregório, Cláudio Corrêa e Castro, Cristina Galvão, entre outros. Ver REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 170.

721 SEM conversa. (Televisão) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1038. p. 137, 27 jul. 1988.

A cena envolvia as personagens Cecília (Lala Deheizelin) e Laís (Cristina Prochaska), que se queixavam com a personagem Heleninha (Renata Sorrah) “dos empecilhos e preconceitos que enfrentam para manter o romance.”⁷²² A cena foi transcrita pela revista: “Eu acho que todo mundo tá aprendendo a conviver com as diferenças”, dizia Heleninha a certa altura. ‘Isso é o que você pensa’, rebate Laís. ‘As pessoas fingem que aceitam essa opção, mas no fundo muitos acham que é vício, que é doença e que merece castigo.’⁷²³

Veja descreveu a forma como a censura avaliava as produções televisivas. A cena tramitou pelas mãos de cinco censores, sendo vetada por todos. No entanto, a decisão do corte final veio do diretor da Censura Federal, Raimundo Mesquita, que considerou a cena acima descrita como uma “aberração” e imprópria para o horário das 20 horas. Ele assim justificava o corte: “A abordagem natural com que o homossexualismo era tratado na cena poderia induzir a esse tipo de relação – meu interesse foi resguardar o público menor de idade.”⁷²⁴ Gilberto Braga, um dos autores da novela, mesmo sem ter escrito a cena (que foi idealizada por Leonor Basseres), questionou a autoridade da censura: “que autoridade tem um censor para julgar se uma prática é sadia ou não?”⁷²⁵

A revista mostrava que a mesma novela tinha os palavrões liberados, mas em outros casos a censura era mais radical. A reportagem afirmava que,

enquanto instituição estatal, a Censura não funciona. Sempre ela se torna um poder arbitrário, que serve em alguns períodos para proibir a livre manifestação artística, noutros para impedir a divulgação de idéias políticas e, em outras etapas ainda, para empregar em seu quadro de funcionários amantes de generais.⁷²⁶

Mesmo posicionando-se contra a ação da censura estatal, o semanário não via com bons olhos a escolha dos autores de mostrar palavrões e homossexualismo para pintar um retrato real do Brasil. De acordo com a reportagem, “tanto o [baixo] calão como o homossexualismo soam sem sentido na novela, soam forçados.”⁷²⁷ Como exemplo, a

722 SEM conversa. (Televisão) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1038. p. 137, 27 jul. 1988.

723 Id., *ibid.*

724 Id., *ibid.*

725 Id., *ibid.*

726 Id., *ibid.*

727 Id., *ibid.*

revista citava a obra de Jorge Amado, na qual o uso de palavrões serviu a um propósito definido. Já a ausência de palavrões na novela não a alteraria – e “talvez até melhor, pois prescindiria dos escândalos gratuitos.”⁷²⁸

Na semana seguinte, a leitora Sandra Prux Ayala, de Porto Alegre/RS, posicionava-se favorável à crítica de **Veja** sobre a censura em *Vale Tudo*: “o maior problema dessa ‘nossa’ Censura é ter pesos e medidas diferentes, conforme lhes convém. As pessoas que correm riscos suficientes ao sair às ruas são privadas de escolher o que assistir em suas próprias casas.”⁷²⁹ Assim, pode-se inferir que a crítica da leitora concentrou-se tão somente na questão dos direitos de ir, de vir e de ver do cidadão. Ou seja, não tocou na questão do homossexualismo de forma direta. O que mostra que, possivelmente, tais bandeiras fossem ainda deixadas à margem, mesmo na disputa pela ampliação de direitos, ou por conta de uma auto-censura da revista que não tornou públicas as cartas das lésbicas.

Nos EUA não apenas setores como a direita de política radical (contra o aborto, contra a pornografia, contra o uso de letras obscenas, entre outros temas) trabalhavam a favor da censura. Vozes feministas fizeram-se ouvir em relação à pornografia como uma reação justamente a esses grupos. Maria Filomena Gregori mostra que uma retomada moralista ocorreu nos anos 70, promovida por um movimento intitulado de *New Right*. Segundo ela, esse foi um movimento organizado

por políticos republicanos e lideranças religiosas a partir de uma agenda que priorizava questões sexuais. Entre as demandas, medidas e tentativas de alteração de leis estavam a criminalização do aborto, o impedimento de extensão de direitos aos homossexuais, propostas variadas para que as mulheres deixassem de atuar na esfera pública, dedicando-se ao lar e à prole etc.⁷³⁰

A autora afirma que a reação das feministas a esse grupo de ‘direita’ fez surgir paradoxalmente um moralismo feminista contrário à pornografia. Tais grupos identificados como feminismo radical, tinham como composição parcela da comunidade feminista

728 Id., *ibid.*

729 AYALA, Sandra Prux. Novela censurada. (Cartas) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1041, p. 12, 17 ago. 1988.

730 GREGORI, M. F. Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e SM. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio (orgs.) **Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 237.

lésbica.⁷³¹ Esse tipo de feminismo lutava, portanto, contra as instituições heterossexuais como a pornografia, a prostituição, a pedofilia e a promiscuidade sexual.⁷³² Somente no início da década de 1980, outras vozes do movimento feminista, também advindas da comunidade lésbica, posicionaram-se para o contra-ataque. O marco desse grupo ocorreu em 1985 numa conferência realizada em Nova Iorque, que reuniu feministas heterossexuais e lésbicas que “apoiavam e tomavam como objeto de reflexão as alternativas sexuais que implicam no prazer dos parceiros, inclusive, aquelas práticas que estavam sob alvo das feministas radicais.”⁷³³

Tais vozes dissonantes do movimento feminista não foram percebidas ao longo da década de 1980, época em que se organizaram de forma consistente no Brasil. No entanto, no espaço público da mídia impressa representada pela revista **Veja** seus posicionamentos sobre os temas relativos ao erotismo ou pornografia de filmes e novelas não foi ouvido. Talvez porque não estivesse nas agendas que decidiam os temas a serem debatidos e combatidos no espaço público. Esse silêncio não ocorreu em outras revistas.

Se o movimento feminista brasileiro não se articulou sobre essas questões na imprensa nacional, o artigo de Ângela Zirolto,⁷³⁴ publicado na revista feminina **Nova** foi singular nesse sentido. Ele mostrou o posicionamento da mulher diante da pornografia no ano de 1980, ou seja, ainda em tempos de ditadura militar. Ângela Zirolto iniciava sua problemática diante de um “algo novo” no Brasil, o que ela chamou de “massificação da pornografia e do erotismo.” Massificação contida em diversos segmentos como figuras, fotografias, filmes, espetáculos, obras literárias que, segundo a autora, sempre existiram no país, mas de forma mais velada. A diferença residia no fato de que, no ano de 1980, era a “facilidade de acesso do público consumidor a este tipo de material. Hoje, em qualquer banca de revistas há material erótico e pornográfico para qualquer tipo de gosto.”⁷³⁵ A autora argumenta que esse fenômeno parecia ser dirigido para um público específico, aos homens, pois as empresas não consideravam as mulheres como “consumidoras diretas dos produtos eróticos ou pornográficos.”⁷³⁶

731 Id., *ibid.*

732 Id., p. 238.

733 Id., *ibid.*

734 ZIROLDO, Ângela. A mulher diante da pornografia. **Nova**, n. 87. p. 79-82. dez. 1980.

735 Id., p. 79.

736 Id., *ibid.*

Ângela Zirolto colheu alguns depoimentos que, em sua maioria, traziam um repúdio a essas práticas, concordando, dessa forma, com a visão das empresas. Na verdade, segundo o artigo, poucas mulheres demonstravam interesse ou ainda tinham medo de admitir (conclusão tomada pela autora). Interessante perceber a forma como foi diferente a aprovação ou não dos desejos admitidos por elas: “A maioria aprova o erotismo – como uma coisa artística, bonita, ligada ao sexo – enquanto desaprova a pornografia, tida como grosseira, antiestética, simples apelação e vulgarização sexual.”⁷³⁷

A análise da autora do artigo questiona esse quadro descrito acima ao tirar o peso do biológico e mostrar o peso do cultural: “a partir da própria programação cultural imposta à mulher para que ela rejeite a pornografia. Criada para manter uma imagem de pureza, a mulher até poucas décadas teve que negar, rejeitar a sua própria sexualidade”.⁷³⁸ Ela permanecia nesse argumento ao declarar que “a maioria das mulheres rejeita a pornografia ou o erotismo porque isso é o que se espera dela.”⁷³⁹ Citou ainda que, baseando-se em outros autores, a pornografia feminina permitida era o romance. A autora sugeria, por fim, que o sucesso desse tipo de literatura entre as mulheres ocorreu por escapar das legislações e agentes repressivos, todos homens em sua grande maioria, que o excluíram da lista negra da pornografia, possibilitando a circulação de um “produto de excitação erótica permitido, divulgado.”⁷⁴⁰

O artigo era diferente das reportagens publicadas por **Veja**, primeiramente pela temática e segundo pela argumentação da autora, muito próxima de leituras de feministas que circulavam na época. O local de onde a autora falava era seguro: como mulher para leitoras mulheres em uma revista segmentada, inclusive para uma determinada faixa etária. Ela não falava para a mãe, a dona de casa ou a senhora de idade, mas sim para a mulher jovem, possivelmente estudante ou recém-incorporada ao mercado de trabalho, e seu artigo mostra que tais questões não estavam sendo debatidas na imprensa escrita semanal, dentre leitores homens e mulheres. Entretanto, ocupava outros setores da própria imprensa, o que evidencia que a setorização de determinados temas era uma forma de silenciar sobre essas práticas e debates mais aprofundados.

737 Id., p. 80.

738 ZIROLDO, Ângela. A mulher diante da pornografia. *Nova*, n. 87. p. 80. dez. 1980.

739 Id., *ibid.*

740 Id., p. 82.

Assim, se a imprensa feminina esteve marcava pela presença de feministas como a jornalista Carmen da Silva na revista **Claudia**,⁷⁴¹ articulando o debate não apenas sobre as questões políticas, mas privadas, **Veja**, por outro lado, não dava voz a outros setores da sociedade, mesmo que a questão passasse pela condição das mulheres, como o uso do erotismo na programação da televisão brasileira. Dessa forma, os argumentos feministas não foram ouvidos ou incorporados ao debate promovido pela revista, o que poderia ter tornado a discussão para além do senso comum. As vozes ouvidas em tom sonoro foram as vozes da Igreja e das redes de televisão. Dessa forma, foram reproduzidas mas não necessariamente sempre apoiadas.

A revista **Veja** buscou, na seção “Comportamento”, mostrar o debate com opiniões semelhantes, prevalecendo a defesa de uma censura que atualizava traços de um passado atualizado frente às inovações propostas pela produção artística brasileira e internacional. Ela falava sobre o papel das emissoras em relação ao fim da censura estatal: “Agora, as emissoras podem levar ao ar o que bem entendem – sem necessidade de enviar a Brasília fitas de programas, que, até a semana passada, eram analisados e depois liberados, vetados ou cortados pela Divisão de Censura da Polícia Federal.”⁷⁴²

Em contrapartida, já informava ao leitor que as redes de televisão haviam começado a pensar “em meios de evitar que, com a liberdade, se levem ao ar cenas que possam chocar os telespectadores”.⁷⁴³ As cenas às quais a revista se referia como exemplo eram as propagandas que utilizavam de mulheres nuas para vender qualquer objeto, o uso de palavrões e as piadas contadas nos programas humorísticos que caíam no “mau gosto”. E questionava em tom alarmante: “Se com a censura a nudez, o palavrão e a malícia pesada transformaram-se em fatos corriqueiros na televisão, o que acontecerá sem ela?”⁷⁴⁴

A capa da reportagem trazia uma das cenas do caso especial *Garota da Capa*,⁷⁴⁵ produção global que ainda não havia sido veiculada, mas que estava circundada por polêmica que será analisada posteriormente em outras reportagens. (Figura 70)

741 Sobre Carmen da Silva ver o trabalho de Ana Rita F. Duarte. Ver DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmen da Silva** – o feminismo na imprensa brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.

742 NOVA ordem no vídeo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1049. p. 70, 12 out. 1988.

743 Id., *ibid.*

744 NOVA ordem no vídeo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1049. p. 70, 12 out. 1988.

745 GAROTA DA CAPA. 3 nov. 1988. Texto e direção de Walter Avancini. Jornalismo e ficção se confundem nesse especial. Elenco: Andrea Hetmanek, Andréa Veija, Edna Velho, Josi Campos, entre outras modelos, além do apresentador César Filho. Ver REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia e entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 437-438.



Nova ordem no vídeo

Figura 69 - Nova ordem no vídeo. *Veja*. São Paulo: Abril. n. 1049. p. 70, 12 out. 1988.

O debate iniciava com a divulgação da Circular do Presidente e Diretor-geral da Rede Globo, Roberto Marinho, que proibiu uma série de elementos apelativos na programação, intitulado de “Responsabilidade e sensibilidade”. E assim justificava suas proibições:

Há uma ‘euforia’ devido ao fim da censura, mas que é preciso atenção para que a busca da originalidade não leve os profissionais da Globo ‘a ultrapassar os limites que um veículo de massa como a televisão impõe’, Roberto Marinho estabelece as regras que devem orientar a emissora no período pós-censura. São três as proibições do documento, que acertam em cheio as cenas que têm chamado mais atenção na programação global. Primeiro, ficam eliminados os termos de baixo calão e a ‘linguagem vulgar’. Depois banem-se do ar ‘o erotismo vulgar e a violência exarcebada’. Por fim, Roberto Marinho estabelece que ‘a crítica eventual a personalidades conhecidas, mesmo nos programas de humor, não pode ser ofensiva.’⁷⁴⁶

746 NOVA ordem no vídeo. *Veja*. São Paulo: Abril. n. 1049. p. 70, 12 out. 1988.

O autor do documento, já antecipando as possíveis críticas veladas de que dessa maneira a emissora estaria praticando a autocensura, afirmava que, “não se pretende, em qualquer momento, cercear a criatividade, mas sim convocar todos para um exercício mais apurado de responsabilidade e sensibilidade.”⁷⁴⁷ Em contrapartida, Walter Avancini, diretor do caso especial *Garota da Capa*, que tratava dos bastidores da vida das modelos, sendo recheado de “sexo e violência”, acreditava que tal documento não traria problemas para a produção de novelas ou mini-séries globais. Para ele “o público que a Globo visa é a classe média. A estética e a linguagem da emissora jamais farão qualquer coisa que possa chocar esse público.”⁷⁴⁸ O tom conservador foi evidenciado, quando se discutiu a importância do texto de Roberto Marinho: “ele (o texto) na verdade serve de posicionamento para essa situação de incremento do erotismo, dos palavrões e comportamentos heterodoxos que têm sido expostos cada vez mais pela televisão brasileira.”⁷⁴⁹ Ao buscar elementos que corroborassem a tese, a revista utilizava a fala do diretor-geral do SBT, Sílvio Santos, o qual, assim como Roberto Marinho, tinha critérios de corte justamente sobre cenas que não gostaria de ver em sua casa:

Em alguns casos, Sílvio Santos, dono do SBT, exerce pessoalmente a tarefa de garantir que a sua rede não mostre aquilo que possa ofender sua mulher, Íris, e as filhas. Ele assiste antes a todos os filmes que são exibidos em *Cinema na Sexta*, substituindo os palavrões por um linguajar mais decente, atenuando as cenas de violência e banindo as de sexo. Em *O Ano do Dragão*, por exemplo, fez com que as expressões ‘vá se danar’ e ‘não enche’ tomassem o lugar de outras bem mais explícitas, podou uma relação sexual que não era explícita e evitou que muito sangue aparecesse no vídeo.⁷⁵⁰

Para **Veja**, a competição por audiência entre SBT e Globo abriria espaço para a vulgaridade dos programas televisivos. Sílvio Santos desacreditava que um dia isso pudesse ocorrer: “qualquer profissional de TV sabe que o problema não é a censura e sim o público. Nunca tive problemas com a censura, mas, quando inadvertidamente passei de certos limites, recebi tantos telefonemas e protestos que fui obrigado a voltar atrás.”⁷⁵¹ Diferentemente do posicionamento levantado pelos donos das duas emissoras, a Rede Bandeirantes colocava-se em oposição, pois não via “motivos para elaborar documentos

747 Id., p. 71.

748 Id., p. 72.

749 Id., p. 73.

750 NOVA ordem no vídeo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1049. p. 74, 12 out. 1988.

751 Id., p. 70.

internos ou em conjunto com outras emissoras.”⁷⁵² Eduardo Lafon, diretor executivo de programação, esclarece a questão: “Não pretendemos fazer nenhum regulamento com o fim da censura, porque isso seria censura interna. [...] Não ocorrem problemas se mantêm a ética e o bom senso.”⁷⁵³ A reportagem lembrava que, mesmo o erotismo sendo um componente da cultura brasileira, sua utilização na televisão deveria ser diferente:

Ela é uma concessão do poder público, não se paga ingresso para assisti-la e, por mais que se repita o surrado argumento de que há sempre o recurso de mudar de canal ou desligá-la, na vida real é quase impossível evitar o seu poder. Mesmo quem não tem aparelho de TV já ouviu falar que há palavrões em novelas e modelos nuas em propagandas.⁷⁵⁴

A matéria pode ser lida como aviso ao público sobre os perigos da ausência da censura no Brasil e advertia o leitor que se ele quisesse e se sentisse ofendido, poderia utilizar a própria Constituição Federal que, embora proibisse a censura, oferecia recursos para esses casos: o mandado de injunção. “Por esse instrumento jurídico, quem considerar que a TV está desrespeitando os valores éticos e morais da pessoa ou da família pode impetrar o mandado.”⁷⁵⁵

Nas semanas seguintes, várias cartas de leitores expressaram opinião favoráveis sobre essa reportagem da **Veja**. Em 2 de novembro de 1988, Celso Rossi, de Camboriú/SC, parabenizou o periódico por mostrar o poder manipulador e estimulador de comportamentos sociais da televisão.⁷⁵⁶ Paulo Roberto W. de Carvalho, de Lages/SC, exclamava: “Ainda bem que os dirigentes das emissoras perceberam que não é necessário apelação quando se tem bons profissionais.”⁷⁵⁷ Em 9 de novembro, Regina Blessa, de São Paulo/SP, manifestou-se positivamente sobre a matéria: “Há muito me preocupam as cenas novelescas, que ditam a moda das roupas, cabelos, vocabulário e até as atitudes que só perceberemos gerações mais tarde.”⁷⁵⁸ Em 16 de novembro, Maria Inês de Brito, de Caçulé/BA, fez coro com os demais leitores:

752 Id, p. 76.

753 Id., ibid.

754 Id., ibid.

755 NOVA ordem no vídeo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1049. p. 76, 12 out. 1988.

756 ROSSI, Celso. Nova censura. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1052. p. 10, 2 nov. 88.

757 CARVALHO, Paulo. R. W. de. Nova censura. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1052. p. 10, 2 nov. 1988.

758 BLESSA, Regina. Nova censura. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1053, 9 nov. 1988.

Excelente a reportagem ‘Nova ordem no vídeo’ (12 de outubro), que mostra o respeito das emissoras de TV para com seu público em geral. Se com a liberalização da censura coisas como o nu são permitidas, elas devem acontecer em lugares e ocasiões apropriados.⁷⁵⁹

Se aproximarmos as cartas dos leitores que diziam respeito à reportagem da **Veja**, observa-se a circularidade desse discurso e a tomada de posição do público no debate proposto de forma positivada. O tema da reportagem seria retomado quando foi veiculada a notícia de que o alvo do documento de Roberto Marinho seria um programa específico de tevê. A reportagem *Fim do impasse*⁷⁶⁰ mostrava o fim do suspense ao anunciar a data de exibição do caso especial “*Garota da capa*”, afirmando que aquela produção foi uma das mais controvertidas dos últimos tempos na Rede Globo. Reuniões foram feitas entre o diretor Walter Avancini e o vice-diretor de operações da emissora, Boni, com o objetivo de decidir sobre a liberação da obra ou não. De acordo com **Veja**, tal impasse explicava-se pelo conteúdo do programa com “cenas de nudez e violência, além de depoimentos que causam impacto pela crueza” que poderia se chocar com os princípios ditados pelo documento “Responsabilidade e sensibilidade” citado anteriormente.

Segundo Walter Avancini, o programa iria ao ar com modificações: “as cenas em que as modelos aparecem nuas serão vistas no vídeo, mas sem que nelas haja movimento, e alguns depoimentos delas serão reduzidos”⁷⁶¹. Para o diretor, mesmo com as alterações em linhas gerais o programa ficou da forma como ele havia imaginado. Diferente dos demais casos especiais, esse especificamente tinha como característica a mistura entre ficção e realidade. Assim, em meio aos depoimentos das modelos havia um “marido” que, ciumento, revoltou-se contra sua mulher, que aparecia nua na televisão.

A história contava com os depoimentos de 15 modelos que, na vida real, posaram nuas em capas de revistas e que participaram, por conta disso, de um desfile em uma casa noturna do Rio de Janeiro. Esse desfile definiria qual das modelos era a mais bonita. **Veja** reforçava o teor de documentário: “os depoimentos delas no especial são verdadeiros. Elas contam o que é ser modelo.”⁷⁶² E justamente essa característica foi vista pelo semanário como o seu ponto alto, o “realismo”.

759 BRITO, Maria. I. de. Nova censura. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1054. p. 16, 16 nov. 1988.

760 FIM do impasse. (Televisão) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1052. p. 93, 2 nov. 1988.

761 Id., *ibid.*

762 Id., *ibid.*

Mas que realismo seria esse? Seria o lado nada glamouroso da profissão de modelo, como o considerava o programa. A promessa era misturar ficção com realidade, mas uma realidade que colocou em evidência os convites de conotação sexual que envolveriam a profissão. A vontade de saber sobre essas práticas consideradas desconhecidas pelo grande público seria o gancho de apelo para a audiência na conquista de um público ainda diversificado.

Lembro ao leitor que a reduzida seara de canais disponibilizados gratuitamente leva a pensar na constituição de um público mais amplo do que segmentado, já que estamos falando de um período anterior ao advento da TV a cabo, que fragmentou não apenas o público em matéria de temática, mas também em termos de geração, entre outros.

Assim, os segredos de bastidores das moças eram cortados pelas cenas do desfile e da antecipação e conseqüências do ciúme do marido. No entanto, antes de cada entrevista, eram mostradas imagens da modelo nua, como uma apresentação, uma espécie de “cartão de visitas” que seria parte considerável de sua identidade, marcadamente possível via uma corporalidade erotizada. Após a exibição do programa, a polêmica sobre o caso especial gerou outras repercussões e reclamações entre parcela considerável de modelos. O cisma se fez na classe, já que parte defendia o programa e outra o via como uma afronta. De acordo com a empresa carioca Oficina da Moda, “as garotas do especial foram demagogas quando disseram desconhecer as más intenções dos homens que as contrataram para festas íntimas.”⁷⁶³ Uma das donas da empresa chegou a comparar as moças do especial a prostitutas e não as considerava como modelos. De acordo com **Veja**, essa empresária foi obrigada a desmentir a fala e classificá-las como “outra classe de profissão.”⁷⁶⁴ Em defesa das modelos mostradas no programa, Tânia Correa, uma das entrevistadas, rebatia as acusações: “A Globo mostrou um lado da profissão que ninguém tem coragem de assumir, e que existe em todas as categorias profissionais.”⁷⁶⁵

Marcus Pantera, modelo e dono da agência Tropical, colocou outro ponto ao questionar os interesses da Rede Globo em polemizar a profissão: “primeiro colocou o César na novela *Vale Tudo*, como modelo que só faz programas, e é na verdade um

763 TITITI real. (Comportamento). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1054. p. 71-72, 16 nov. 1988.

764 Id., *ibid.*

765 Id., *ibid.*

gigolô”.⁷⁶⁶ Depois citava uma reportagem feita pela emissora que chamava as modelos de prostitutas que “vão ao Japão participar de aventuras”.⁷⁶⁷ Tal reportagem, de acordo com o dono de agência, gerou problemas junto ao consulado japonês com relação à liberação de vistos para o país.⁷⁶⁸

Em *Baixarias no vídeo*⁷⁶⁹ o documento “Responsabilidade e sensibilidade” era citado novamente. A longa reportagem marcou o início dos trabalhos do apresentador Fausto Silva na Rede Globo, que passara a ocupar as tardes de domingo na tentativa de brigar com a audiência dos programas de Sílvio Santos e de Augusto Liberato, ambos da Rede SBT. De acordo com a reportagem, o hábito de falar palavrões do apresentador poderia ser alvo daquele documento interno, “que procura conter os excessos em cenas ou diálogos na programação, o escracho do apresentador, segundo a emissora, não feriu suscetibilidades.”⁷⁷⁰ No texto, tal uso não era visto como xingamento e sim como uma brincadeira e, para tanto, era utilizada a fala de Jô Soares que “considera que o apresentador não está usando palavrões de modo chocante.”⁷⁷¹

Em contrapartida, se os palavrões que no ano anterior chocavam na novela *Vale Tudo* agora eram vistos de maneira prosaica, outros programas da própria rede foram colocados como exemplos negativos pela reportagem. De acordo com o texto, os palavrões de Fausto, leves e ditos sem grande ênfase, eram menos chocantes do que as relações interpessoais mostradas na novela das 20 horas, *O Salvador da Pátria*,⁷⁷² novela que mostrava uma “estapafúrdia ciranda de casos de infidelidade conjugal e sedução [...]”.⁷⁷³ Eram as cenas da novela, e não os palavrões de Fausto, que tinham despertado a

766 Id., *ibid.*

767 Id., *ibid.*

768 Id., *ibid.*

769 TAVARES, Mariza. *Baixarias no vídeo*. (Televisão) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1076, p. 116-120. 19 abr. 1989.

770 Id., p. 118.

771 Id., *ibid.*

772 O SALVADOR DA PÁTRIA. Globo. 9 jan. a 12 ago. 1989. 20h30. 186 capítulos. Escrita por Lauro César Muniz, com a colaboração de Alcides Nogueira e Ana Maria Moretzsohn, direção de Paulo Ubiratan, Gonzaga Blota e José Carlos Pieri. Aldine Muller, Alexandra Marzo, Alexandre Ackerman, Ana Maria Silva, Andréa Richa, Antonio Calloni, Antonio Girassi, entre outros. Ver REDE GLOBO. **Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia e entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1. p. 172-3.

773 TAVARES, M. *op. cit.*

indignação do público e uma série de protestos.”⁷⁷⁴ Assim, “da forma como são apresentadas, as cenas são gratuitas e, por isso, chocam.”⁷⁷⁵

O fim da censura e do cargo de censor federal fez com que o critério de corte passasse a ser feito tanto pelo público quanto pela empresa televisiva ou cinematográfica. A matéria *Cinema no escuro* mostrava o uso indiscriminado da tesoura por parte das emissoras e comentava os excessos e críticas sobre o novo sistema que passou a selecionar o que mostrar:

[...] uma rotina que se instalou nas emissoras de TV – a de cortar trechos ou seqüências inteiras dos filmes que são mostrados no vídeo, às vezes transformando-os em obras diferentes daquelas concebidas pelos cineastas. ‘Muitos filmes são mutilados e têm a compreensão de seu enredo comprometida’, constata o crítico de televisão Rogério Durst. Nos tempos em que a Censura Federal manejava com desenvoltura sua tesoura, ou seja, até que a Nova Constituição lhe retirasse essa atribuição, os cortes nos filmes atingiam quase sempre **cenar consideradas imorais**, excessivamente violentas ou de forte conteúdo político. Hoje, no entanto, os cortes são feitos pelas próprias emissoras pelos motivos e critérios mais variados.⁷⁷⁶[grifo meu]

O corte da emissora tinha diferentes razões e funções: encaixar propagandas para não extrapolar o horário da programação ou manter algumas heranças do tempo da censura. “Nesses casos, as emissoras preferem não fazê-lo, mesmo que as cenas não ofendam ninguém”.⁷⁷⁷ Segundo **Veja**,

Hoje a própria Globo se encarrega de cortar as cenas de filmes que considera mais chocantes. Num dos recentes programas *Tela Quente*, o filme *Dublê de Corpo*, de Brian de Palma, perdeu a cena em que a personagem principal observa com uma luneta a vizinha do prédio em frente. No mesmo filme, segundo o relato de um funcionário da emissora, o requinte da Globo foi mais longe – **uma cenas que mostrava um casal em carícias apaixonadas foi substituída por outra cena, menos apimentada**, de um filme que nada tinha a ver com a produção de Brian de Palma. Nesse caso, a Globo não fez cortes, mas produziu um transplante cinematográfico, incluindo no meio da obra de Brian de Palma, um pedaço de um filme que nada tinha a ver com a história.⁷⁷⁸ [grifo meu]

774 Id., ibid.

775 Id., ibid.

776 CINEMA no escuro. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1088, p. 112, 19 jul. 1989.

777 Id., ibid.

778 Id., ibid.

Os cortes da emissora de Sílvio Santos eram determinados por ele pessoalmente. Entretanto, as cenas de nudez que não continham sexo explícito estavam, para ele, liberadas. O rigor do corte dava-se nas cenas que mostravam violência ou terror.⁷⁷⁹ De acordo com o semanário, a prática de reduzir filmes para exibição na TV não era exclusividade das emissoras do país. Nos EUA, tal prática ocorria, mas respeitando alguns critérios como a informação prévia ao telespectador de que assistirá uma versão condensada,⁷⁸⁰ ou seja, diferente da original. No entanto, esse tipo de aviso anterior à exibição dos programas televisivos só foi utilizada uma vez no Brasil, o que mostra a relação de propriedade privada comercial que prevalece, esquecendo que seu uso é uma concessão estatal, com compromissos ligados a sociedade. Essa matéria reforçava o lado empresarial e “familiar” das redes de grande audiência de meados dos anos 1980 e, ao mesmo tempo, mostrava que o uso de uma censura horizontal estaria em curso, mas que não escapou da visibilidade no espaço público.

* * *

Neste capítulo foi possível acompanhar dois processos que estão ligados entre si. Um deles direcionado a uma vontade coletiva pela ampliação dos direitos coletivos e individuais, dentre eles o fim da censura. E o outro, à constituição de novas práticas para estabelecer uma censura horizontal, por parte de grupos sociais e também de pessoas comuns, e não somente advinda das decisões dos órgãos públicos. Nesse sentido, o advento de um “novo tempo”, das expectativas frente ao fim da ditadura eram percebidos, como pôde-se observar nas reportagens e entrevistas da revista **Veja** com freios cautelosos, em relação ao que a própria redemocratização representava, recaindo justamente sobre o que estava por vir.

Assim, ao mesmo tempo em que se buscavam os direitos roubados pela ditadura, algumas atualizações da censura permaneceram, entre outras coisas, expressas nas cartas e telefonemas às emissoras. O fim da verticalização da censura, em 1988, não extinguiu a censura como vontade de poder; outras condutas, modos de agir perante a veiculação televisiva ou cinematográfica foram utilizados nos discursos veiculados na revista **Veja**. O

779 Id., *ibid.*

780 CINEMA no escuro. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1088, p. 113, 19 jul. 1989.

fato é que ao propor essa imposição discursiva parecia se ignorar a capacidade da sociedade de gerir suas próprias vontades.

As marcas da ditadura ficaram presentes na forma como alguns leitores (e/ou telespectadores) expressaram-se, pois acreditavam que somente a intercessão governamental seria capaz de “controlar” os discutíveis abusos. Outras questões foram mais claras na definição de posicionamento da própria revista. Nesse sentido, pode-se citar a adesão positiva pelos leitores sobre a crítica feita por **Veja** em relação à ação do então presidente José Sarney ao proibir *Je Vous Salue, Marie*. Ou seja, só determinadas ações verticalizadas foram alvo de crítica por parte dessa revista, enquanto outros atos de censura já foram percebidos de forma mais positiva pela revista.

A censura agiu como forma de estabelecer um controle sobre os indivíduos, característica particular da sociedade moderna. De acordo com Michel Foucault, a implantação das perversões atuou tanto como efeito quanto instrumento: “é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas.”⁷⁸¹ Assim, nesse avanço dos poderes, “fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática.”⁷⁸² Para o autor, tal proliferação de sexualidades é entendida como uma forma majorada de poder,

Ao qual cada uma dessas sexualidades regionais dá um campo de intervenção: essa conexão, sobretudo a partir do século XIX, é garantida e relançada pelos inúmeros lucros econômicos que, por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vincularam-se ao mesmo tempo a essa concentração analítica do prazer e a essa majoração do poder que o controla. Prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro, seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de incitação.⁷⁸³

Os discursos produzidos sobre o erotismo, sob a égide da censura, apontavam para a sua desqualificação, quando então, em grande parte, estavam ameaçados a heterossexualidade normativa e os conceitos idealizados de feminilidade e masculinidade.

781 FOUCAULT, M. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. 12.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997. p. 48.

782 Id., *ibid.*

783 Id., *ibid.*

O que leva a pensar que o travestismo masculino e o lesbianismo chocavam tais “verdades” sobre o campo do gênero. No entanto, como vimos no terceiro capítulo, o erotismo de Gabriela não sofreu recriminações, nem tampouco Dona Beija, talvez por conta de exercerem os “papéis” idealizados para as mulheres. Ambos os exemplos não se anulam, pois correspondem à manutenção de um *status quo* mesmo diante das mudanças prometidas pela redemocratização. Tais exemplos mostram que a vontade de estabelecer o controle sobre as práticas e condutas dos indivíduos por meio da censura prevaleceu sobre a ampliação dos atributos ligados a democracia. Este capítulo buscou mostrar justamente essa contradição.

Por meio das vozes colocadas em evidência por **Veja**, pode-se observar não o objeto em si, no caso em questão o erotismo, mas a forma como foi argumentada a sua recusa ou a sua defesa em uma disputa discursiva sobre a manutenção da censura mesmo diante do fim da ditadura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além dos corpos que valem mais do que outros...

Nesta tese, procurei analisar, por meio da revista **Veja**, a atualização da censura frente ao processo de redemocratização no Brasil. Assim, mesmo com a efetivação do término da censura por meio da Constituição de 1988, ela não se mostrou ausente no cenário nacional. No mapeamento das fontes, as vozes que encontrei dizem, principalmente, do uso que se fez do espaço ocupado por **Veja** como uma das arenas da imprensa escrita nacional. Importante lembrar que a revista tinha grande vendagem e número de assinantes durante a década de 1980, diferente das demais revistas que circulavam no país, e que tinham uma tiragem consideravelmente menor.⁷⁸⁴ Não excluo aqui a importância dos jornais locais na ampliação do debate e na constituição de uma opinião pública participante, que atuou, possivelmente, de forma até mais incisiva do que a **Veja**. Sua vantagem resume-se à circulação nacional que possibilitou que as questões levantadas por esta tese pudessem ser percebidas.

Por certo, a revista não alcançava a grande massa da população, que se alimentava dos noticiários televisivos como fonte de informação e entretenimento. Com o avanço da tecnologia, o alcance da televisão parece ter acessado um número maior de telespectadores

⁷⁸⁴ Em 1985, **Veja** tinha uma tiragem semanal de 516.511 exemplares; a segunda maior tiragem ficava com a revista **Claudia** com uma tiragem mensal de 198.426 exemplares. A revista **Visão**, com formato e tiragem semanal semelhante à **Veja**, tinha uma tiragem de 138.105 exemplares. Cf. BARREIROS, E.; SÓ, p. 1985: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 121.

atraídos não apenas pelos programas de entretenimento como as novelas, mas também pelo setor do jornalismo televisivo presente nos noticiários locais e nacionais. De acordo com João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, os valores mostrados pela televisão têm sido utilitários. Os autores apontam que a idéia de liberdade é costumeiramente reduzida à “escolha realizada sem obstáculos externos à vontade, isto é, liberdade negativa.”⁷⁸⁵ Em comparação com a publicidade, que usa a terminologia de convite ao consumidor, nas novelas (e aqui podemos estender aos demais segmentos televisivos), a “complexidade da vida social é reduzida a escolhas estruturadas e binárias, que validam sempre a realidade existente e impedem que se imagine ou se pense em outras formas possíveis de organização da sociedade”⁷⁸⁶. E, nos telejornais, as direções das notícias “são transmitidas com uma pretensa objetividade, sem que espectador possa estabelecer conexões entre os fatos e os processos sociais mais gerais.”⁷⁸⁷ Por conta dessas características binárias e dicotômicas, pode-se inferir que o público televisivo, ao buscar reagir a determinados temas ou cenas apresentados na TV, utilizou-se também, além das cartas e telefonemas às emissoras, do espaço cedido pela imprensa, local ou nacional, para expressar seu apoio ou sua indignação.

Mas as questões apresentadas pelos leitores, em grande parte obedecendo a lógica mostrada por João M. C. de Mello e Fernando A. Novais, respondem seguindo, muitas vezes, a opinião trazida pela própria revista, contra ou a favor. Em outros termos, sem pensar além, apelando muitas vezes para o senso comum. Os argumentos levantados por diversos setores mostrados nas reportagens, e por parte dos leitores que tiveram suas cartas publicadas em **Veja**, lembram da alteração do sentido do termo pornografia, mostrado por Lynn Hunt no início do século XIX. Para esta autora, o fato da pornografia ser associada à imoralidade, e, por conseguinte, à necessidade de que se protegesse a sociedade dela, era a forma moderna na qual ainda a reconhecemos⁷⁸⁸. Foi o dicionário de Etienne-Gabriel Peignot, publicado em 1806, que utilizou o termo na forma moderna pela primeira vez. Na tentativa de catalogar os livros censurados, preocupou-se em expor no livro as razões que os condenavam, estabelecendo três justificativas: religiosa, política e moral⁷⁸⁹. A idéia não

785 MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.) **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. v. 4. p. 641.

786 Id., p. 642.

787 Id., *ibid.*

788 HUNT, L. *op. cit.* p. 14.

789 Id., *ibid.*

era apenas contemplar os setores religiosos e políticos, mas como uma transgressão da ordem social. Argumentos semelhantes aos encontrados nos artigos da **Veja**.

Michel Foucault revolucionou a história, entre outros tantos aspectos, ao chamar a atenção para as relações e não para os objetos. Pois em seu entendimento, os pretensos objetos naturais precisam ser lidos em relação às “práticas datadas e raras que os objetivizam, e em explicar essas práticas não a partir de uma causa única, mas a partir de todas as práticas vizinhas nas quais se ancoram.”⁷⁹⁰ Esse método ensaiado por Michel Foucault, chamado por Veyne de pictórico, ajuda a pensar sobre a emergência do erotismo como uma constante polêmica na cultura dos anos 1980. O erotismo desse período foi colocado como objeto de interesse, por meio das disputas discursivas, como argumentação para uma vontade de poder que buscava atualizar a censura diante do processo de redemocratização. Ou seja, as práticas entendidas como eróticas foram utilizadas como munição na defesa de um passado que parecia estar ameaçado pelos ventos democráticos postulados com o fim da ditadura. Nesse embate, o erotismo foi constituído como limite discursivo na disputa pelo controle das práticas amorosas e afetivas de homens e mulheres.

Nesse sentido, não é só a constatação das tensões advindas dessas polêmicas, mas sim o fato de que a sua colocação no discurso da imprensa tenha sido objeto de interesse. O tornar-se notícia e a maneira como ela se deu é que lhe confere importância histórica. Inspiro-me aqui na perspectiva de Michel Foucault, em sua negação em estudar as sucessivas concepções do desejo, mas sim “analisar as práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção eles próprios, a se decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo.”⁷⁹¹

Assim como esse autor refutou a teoria repressiva que pairava sobre o sexo, pude observar que a participação da imprensa no reforço de aspectos da censura em nome de uma “moral” partilhada por parcela da população atuou, na maioria dos casos, como sua divulgadora. A imprensa não reproduz esse discurso de forma unilateral, ele está disseminado em diferentes setores como a moda, a publicidade, a televisão e o público leitor ou telespectador, que tornou pública a sua reação frente às produções erotizadas.

790 VEYNE, P. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4.ed. Brasília: Ed. da UNB, 1998. p. 280.

791 FOUCAULT, M. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. 10.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003. p. 11.

As práticas foram o alvo do meu interesse, fossem elas privadas, políticas, artísticas ou discursivas. Práticas não isentas de desejos contrastantes e inseridos em lutas de poder, como, por exemplo, a prática que acompanhei com relação à moda proposta nos anos de 1980, onde coexistiam setores progressistas que indicavam uma androginia visível e outros setores da sociedade e da própria indústria da moda em direção oposta, retomando os mitos femininos dos anos 1950 com curvas e seios fartos. Já no caso da televisão e a da publicidade, são os índices de audiência e de pesquisa de opinião que forneciam os caminhos a serem seguidos. Em tal relação o público foi constituído como consumidor de produtos, de novidades, de práticas e de histórias. Pode-se dizer que se firmaram, tanto a televisão quanto a publicidade, em uma disputa discursiva desigual, comparando-se a outros setores, por conta do alcance promovido pelo uso das imagens como forma de constituir discursos de verdades.

Em 1985, pela revista **Veja** pôde-se acompanhar a euforia que representava o fim da ditadura por meio dos anúncios publicados que demonstravam a crença de que com o fim do regime militar “tudo seria diferente”. A frase “Muda Brasil” é emblemática em sua utilização nos meses iniciais de 1985. É bom lembrar que essa frase esteve relacionada à campanha governamental dos ‘*novos tempos, novos ventos*’. As imagens, para além das frases esperançosas no futuro que estava por vir, mostram-nos o avanço de conceitos como liberdade, autonomia e democracia, entre outros. No entanto, o desaparecimento de tais anúncios e das frases propagandistas é também sintomático, quase uma anunciação da onda crescente de censura que estava sendo constituída nos mais variados locais e discursos.

Além de promover uma atualização da censura, as fontes sugeriram também um interesse em definir costumes e comportamentos, principalmente em relação à juventude. Um discurso nítido que buscou desmobilizar essa faixa etária, colocando-a em oposição à atividade engajada e mais liberal das gerações anteriores, tanto nas questões políticas quanto nas questões privadas. Além de distanciar os jovens dos exemplos de seus pais, o discurso mostrou o surgimento dos *yuppies*, que preconizavam a individualidade baseada no consumo de tudo aquilo que se poderia comprar, num estilo de vida norte-americano presente também no Brasil.

No caso da moda, a desqualificação dos modelos masculinizados ou andróginos evidenciou a positivação de um discurso no qual se retomaram os modelos ditos “femininos”, modelos que reforçavam uma erotização ao exhibir o corpo feminino de forma reveladora, um reforço na manutenção de fronteiras bem definidas de gênero. Nesse reforço foram retomadas as figuras encarnadas pelas atrizes Marilyn Monroe e Jane Mansfield, de uma corporalidade frágil, sedutora e feminina. Ao eleger esse retorno, a cultura discursivamente distanciou-se dos modelos de vestuário mais igualitários e soltos, como as roupas unissex nos anos 1960 e 1970.

Os traços “femininos” destacados pela moda e pela publicidade ganharam maior visibilidade nas personagens de novela que foram constituídas como eróticas. A existência de alguns personagens que se destacam como erotizáveis parte de uma vontade de estabelecer relações entre seus corpos e audiência, seguindo a lógica da publicidade. E no caso das novelas brasileiras percebe-se um ponto que chama atenção: além de estarem reproduzindo corpos em desejo, estavam contribuindo também para a atualização de uma “herança” colonial de uma sexualidade imanente.

Nesse sentido, ao reconhecer e postular determinados comportamentos como eróticos ou pornográficos, o discurso que se viu nas páginas semanais de **Veja** foi um discurso de vozes que argumentavam muitas vezes sob o manto de um grande senso comum, tornando-o uma repetição terminológica que associa as cenas “ditas” censuráveis como obras nefastas ou que atentassem contra o “equilíbrio” da sociedade. Vozes, portanto, que impunham uma desigualdade que pouco tem a ver com o foro democrático, processo mostrado por Jürgen Habermas⁷⁹² na constituição da imprensa como espaço de discussão e debate público acerca das questões que dizem respeito a todos. A função da imprensa, nesse sentido, seria promover, informar e mediar o debate, trazendo o enfoque das mais variadas correntes de pensamento e ação. A desigualdade presente em **Veja** reflete uma opção política determinada ao lidar com as questões íntimas, principalmente ligadas à expressão das sexualidades de homens e de mulheres.

A linha tênue do direito de ver e de ser mediante os debates sobre a ampliação dos direitos democráticos no Brasil da Nova República mostra uma atuação cautelosa muitas vezes de uma revista que detinha grande circulação nacional e, que por conta disso

792 Cf. HABERMAS, J. op. cit.

constituía um grande número de leitores. Reforço que tal cautela dava-se principalmente em relação ao erotismo ou em relação a traços de um passado idealizadamente moral e recatado no comportamento de homens e mulheres. Isso ocorria justamente quando as decisões e escolhas editoriais já não sofriam com a intervenção da censura verticalizada governamental, seja qual o tipo através do qual era exercida no tempo da ditadura.

A publicação de cartas que corroboravam com a visão da revista nos leva a pensar na existência de pessoas comuns, que nem sempre estavam ligadas a movimentos sociais, que concordavam com a existência da censura como forma (às vezes) única de reger a sociedade, contraditória a meu ver com os “*novos tempos e novos ventos*” que sopravam de liberdade e democracia. Uma reação contrária e viva (inclusive nos dias atuais) que teve sua voz de forma mais ampliada do que outras.

Nesse sentido, o debate sobre o corpo feminino erotizado, foi posto em evidência na argumentação recriminatória, em virtude de algumas práticas reconhecidas como transgressões. Em sua grande maioria é festejada a constituição de determinada atriz como sedutora. Uma característica positivada em grande medida. Assim, dentro de uma sexualidade obrigatória – a heterossexualidade – poucas são as críticas ouvidas na opinião pública.

Assim, a colocação do erotismo como objeto de debate tornou possível o agenciamento da censura horizontal como forma de contenção aos “excessos” ligados não só ao erotismo das cenas, mas sobretudo na tentativa de estabelecer o controle sobre a constituição dos desejos dos sujeitos e sobre as práticas relativas à sexualidade. Nesta aparente negação do sexo, outras formas de erotismo foram postas de maneira positiva, como o reforço a imagem sensual da mulher brasileira, brejeira, encarada como “a mulher do Brasil”, frase título da reportagem sobre *Gabriela*.

Essa incorporação encarnada no corpo da atriz não foi recriminada. As formas físicas de Gabriela/Sônia Braga, cristalizadas pela ação da imagem tanto televisiva quanto cinematográfica e repetida diversas vezes (incontáveis se pensarmos nos usos das fitas de videocassetes que, além de reproduzir filmes, possibilitava ao telespectador gravar as cenas das novelas como bem quisesse), transformaram-se, justamente por conta desta reiteração, em um modelo – uma representação da mulher brasileira – positivado e festejado como erótico. No entanto, quando outras formas de erotismo foram mostradas nas cenas de

novela geraram cartas de leitores, telefonemas e abaixo-assinados. O erotismo que tentava ser evitado era aquele que se distancia de uma heterossexualidade normativa, ou, ainda, nos exemplos em que os “papéis” de gênero eram fluídos. Se o erotismo de Gabriela era bem-vindo, o amor de lésbicas não poderia ser mostrado, nem o beijo de travestis. Tais exemplos mostram que, apesar da grande expectativa de mudança por conta da redemocratização, por outro lado houve uma onda de censura que atualizava traços de um passado idealizado em que o erotismo era aplaudido em determinadas relações e entre determinados sexos. O processo de redemocratização foi mais cauteloso do que libertário, principalmente em relação às questões íntimas de homens e mulheres.

É bom lembrar que, além do Brasil, outros países latino-americanos passaram de forma semelhante pelo fim de regimes militares de exceção onde prevaleceram formas de censura e coação à população. Na Europa, algo similar ocorreu como percebeu Justina Franchi Gallina⁷⁹³ ao estudar o cinema de Pedro Almodóvar. Esta autora afirma que o fim da ditadura de Franco provocou um *destap*, como se tudo que estava anteriormente proibido saísse literalmente para o âmbito da cultura. Assim, o uso do erotismo foi uma das formas de expressão censuradas pelo governo espanhol que emergiram discursivamente incorporadas inclusive nos filmes de Pedro Almodóvar que foram analisados por Justina F. Gallina. Interessante perceber, em um trabalho futuro, tendo o Brasil como parâmetro, se existiu uma erotização mais intensificada no campo cultural e se nesses países mesmo com o fim do regime (e em conseqüência o término da censura) uma onda de censura também foi exigida por parcela da população.

Hoje pode-se perceber a permanência de alguns desses discursos, de algumas das práticas citadas e analisadas nesta tese. Mesmo com vinte e poucos anos de distância algumas imagens ou falas ainda permanecem no campo das transgressões, principalmente quando a pessoa em questão é uma mulher, como a que falou sobre sua sexualidade num depoimento gravado em uma novela, *Páginas da Vida*,⁷⁹⁴ de autoria de Manoel Carlos, com isso chocando parte da população. Os argumentos da polêmica giravam em torno da forma

793 Ver GALLINA, Justina Franchi. **Instigando o olhar:** as identificações *Queers* nos filmes de Pedro Almodóvar (1999-2004). 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

794 PÁGINAS DA VIDA. Globo. 20 jul. 2006 a 2 mar. 2007. Novela de Manuel Carlos, direção de Jayme Monjardim e Fabrício Mamberti. Elenco: Regina Duarte, Lília Cabral, Tarcísio Meira, Fernanda Vasconcellos, Marcos Caruso, Ana Paula Arósio, Natália do Vale, José Mayer, Danielle Winits, entre outros. REDE GLOBO. Páginas da Vida. Disponível em: <<http://paginasdavid.globo.com>> Acesso em: 3 jan. 2008.

como a mulher se expressou, já que possuía certa idade, e que, por isso mesmo, talvez tivesse que “resguardar-se”. Ser mais velha e falar de sexo, ou melhor, da sua própria intimidade no sexo, em rede nacional, não poderia acontecer. Outro argumento levantado pelas pessoas contrárias à exibição na novela das 21 horas foi a linguagem “vulgar” utilizada pela mulher em questão.

De acordo com Joana Maria Pedro, o depoimento citado acima é muito semelhante aos que eram produzidos nos grupos de consciência que ocorreram durante a vigência do regime militar e principalmente no período de redemocratização.⁷⁹⁵ Dessa forma, nas décadas de 1960, 1970 e 1980 a confissão pública de intimidades, principalmente entre mulheres de camadas médias urbanas, foi comum. Segundo a autora, o fato do público ter-se escandalizado diante deste tipo de narrativa, outrora tão comum, e agora exposto na televisão, sugere “pensar que os tais grupos não se expandiram o suficiente para esvaziar o impacto deste tipo de confissão.”⁷⁹⁶

A meu ver, a reação do público mostra a vitória de um discurso que valoriza determinados corpos em sua profusão de sentidos. Eleva-se ao máximo a necessidade de “turbinar” o corpo para deixá-lo potente, sexy, vigoroso, jovem, bronzeado, e magro, numa equação perigosa que se estabelece quando a este corpo se relacionam modelos, ou ainda, estilos de vida baseados na cultura da sociedade atual, que tudo consome. Nessa perspectiva, a majoração do poder mostra-se justamente por meio dessa busca discursiva em que a intimidade valorizada pela mídia, e aplaudida por milhares de leitores, é aquela, na grande parte das vezes, dos portadores dos corpos que congregam boa parte das características positivadas.

A questão, portanto, vai em direção a uma vontade de que, ao evidenciar tal corporalidade como algo produtivo, o erotismo assumia assim um papel de *performance*. Nessa relação, a improdutividade é lida como a ausência de prazer, ou seja, talvez o que chocou a população não tenha sido o discurso em si, mas quem o emitiu, baseando-se na expressão da sua corporalidade.

795 PEDRO, J. M. Uma nova imagem de si: identidades em construção. In: RAMOS, Alcides Freira; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Imagens na História: objetos de História Cultural**. Campinas: Hucitec. p. 1. (no prelo)

796 Id., *ibid.*

A erotização dos corpos debatida pela imprensa dos anos 1980 é específica; trata de uma vontade de saber sobre as práticas e relações de homens e mulheres, mas sob um foco ampliado a alguns traços que lhe dão esse *status*. O discurso produzido não se remetia a todos os indivíduos. Ele esteve destinado “a poucos”. Contudo, foram difundidos para o grande público na produção de subjetividades das práticas de si, em relação ao erotismo produzido pelos mesmos dispositivos. Mesmo entendendo que no processo de subjetivação as imagens são percebidas e apreendidas de diferentes maneiras, é inegável que a proliferação dos mesmos argumentos estão produzindo corpos que importam mais do que outros.

REFERÊNCIAS

INTERNET

ALLMOVIE. Disponível em: <<http://www.allmovie.com>> Acesso em: 10 jan. 2008.

ARQUIVO VIRTUAL DA REVISTA VEJA. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br>> Acesso em: 4 abr. 2006.

_____. Rebeliões na Galáxia vermelha. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/numero1/p_086.html> Acesso em: 15 maio 2006.

_____. Romênia prepara-se para a luta. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/numero1/p_095.html> Acesso em: 15 maio 2006.

_____. Dubcek procura uma saída. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/numero1/p_101.html> Acesso em: 15 maio 2006.

_____. A culpa da violência. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/numero1/p_22.html> Acesso em: 15 maio 2006.

_____. A culpa da violência. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/numero1/p_22.html> Acesso em: 15 maio 2006.

FREITAS, M. de A. **Pornochanchada**: capítulo estilizado e estigmatizado da História do Cinema Nacional. 10 maio 2004, p. 2. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/pornochanchada.htm>> Acesso em 20 de agosto de 2005.

KLANOVICZ, Luciana R. F. Corpos erotizados: entre a loira norte-americana e a morena brasileira. **Revista Artemis**. Fortaleza, n. 4, jul. 2006. Disponível em: <http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis/numero4/artigos/artigo_10.pdf> Acesso em: 10 jan. 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE OPINIÃO PÚBLICA E ESTATÍSTICA. **Histórico e metodologias**. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br>> Acesso em: 30 maio 2006.

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. Páginas da Vida. Disponível em: <<http://paginasdavid.globo.com>> Acesso em: 3 jan. 2008.

REDE MANCHETE. Disponível em <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=206>>> Acesso em: 15 jan. 2007.

_____. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=178>> Acesso em: 15 jan. 2007.

_____. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos>> Acesso em: 10 jan. 2007.

_____. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=34>> Acesso em: 10 jan. 2007.

_____. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=181>> Acesso em: 15 Jan. 2007.

_____. Pantanal: o velho do rio. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=141>> Acesso em: 10 jan. 2007.

_____. Pantanal – Desafios a liderança da Rede Globo. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=125>> Acesso em: 10 jan. 2007.

THE INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <<http://www.imdb.com>> Acesso em: 15 maio 2005.

VALLE, Enio Marcio. Carmem marcou a estréia de Lucélia Santos na Rede Manchete. REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=128>> 23/12/2005> Acesso em: abr. 2007.

VEJA. São Paulo, 9 maio 1990. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_090590.html> Acesso em: 10 jan. 2007.

VEJA. Tiroteio no vídeo. **Veja**. São Paulo, 9 maio 1990. Cf. VEJA ON-LINE: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_090590.html> Acesso em: 10 jan. 2007.

VEJA. Dona Beija: A Feiticeira do Araxá que conquistou o Brasil. **Veja**, abr. 1986. REDE MANCHETE. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=95>> Clipping de Ricardo Santos de Almeida, 20 nov. 2005. Acesso em: 10 abr. 2007.

YOUTUBE. Disponível em: <<http://www.youtube.com>> Acesso em: 10 jan. 2007.

VIDEOS

REDE GLOBO. Domingão do Faustão. 2008. Port. Programa dominical exibido em canal aberto. 10 de fevereiro de 2008.

REDMOND, Ann-Marie. **Sexo, drogas e meia-idade**. CBS Documentary. Exibido no Brasil pelo canal GNT. 2005.

MÚSICAS

BONI; PAULO DEBÉTIO. (1989) **Tieta**. 4'40.

CAYMMI, Dorival. (1975) **Modinha para Gabriela**. 4 min.

PAULINHO DA VIOLA. (1975). **Argumento**.

ENTREVISTAS

ABREU, Sérgio. R. **Entrevista concedida a Luciana Rosar Fornazari Klanovicz**. Florianópolis/SC, 29 nov. 2007.

LÉO JAIME. **Entrevista concedida a Luciana Rosar Fornazari Klanovicz**. Florianópolis/SC, 31 jan. 2008.

FONTES DE REFERÊNCIA

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. **Jornal Nacional**: a notícia faz história. Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

REVISTAS

40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. p. 16, dezembro de 2003.

82 anos de solidão acabarão no dia 8 de fevereiro (Anúncio da Embratel). **Veja.** São Paulo: Abril. n. 852, p. 42-3, 2 jan. 1985.

A Carta dos poderes de um povo. **Veja.** São Paulo: Abril. n. 1044. p. 32, 7 set. 1988.

A carta pronta. Retrospectiva de 88. **Veja.** São Paulo: Abril. n. 1060. 28 dez. 1988.

A janela do futuro. **Veja.** São Paulo: Abril. n. 858, p. 68-71, 13 fev. 1985.

A Ninon de Roque Santeiro fica nua. **Veja.** São Paulo: Abril. n. 889, p. 157, 18 set. 1985.

AGORA você vai ver o que a novela nunca vai mostrar. A gloriosa nudez de Yoná Magalhães, a Matilde de Roque Santeiro. **Veja.** São Paulo: Abril. n. 909, p. 85-87, 5 fev. 1986.

À sombra de Maria. (Cultura) **Veja.** São Paulo: Abril. n. 900, p. 142, 4 dez. 1985.

ALMANAQUE Abril 85. **Veja.** São Paulo: Abril, n. 865, p. 97, 3 abr. 1985.

ANÚNCIO da revista Claudia. **Veja.** São Paulo: Abril. n. 909. p. 90, 5 fev. 1986.

ASTROS de berço. **Veja.** São Paulo: Abril. n. 1033. p. 124. 22 jun. 1988.

AUDIÊNCIA ao vivo. (Televisão) **Veja,** São Paulo: Abril. n. 900, p. 158, 4 dez. 1985.

AYALA, Sandra Prux. Novela censurada. (Cartas) **Veja.** São Paulo: Abril. n. 1041, p. 12, 17 ago. 1988.

AZIZE, Beth. A Constituinte é machista. (Ponto de Vista) **Veja.** São Paulo: Abril. n. 998, p. 142. 21 out. 1987.

A vitória da greve. **Veja.** São Paulo: Abril. n. 1042. p. 36, 24 ago. 1988.

BEIRÃO, Nirlando. À espera da mudança. **Veja.** São Paulo: Abril, p. 146, 13 mar. 1985.

BLESSA, Regina. Nova censura. (Cartas). **Veja.** São Paulo: Abril. n. 1053, 9 nov. 1988.

BRITO, Maria. I. de. Nova censura. (Cartas). **Veja.** São Paulo: Abril. n. 1054. p. 16, 16 nov. 1988.

BYE, bye, anos 80. **Veja.** São Paulo: Abril, n. 1009. p. 36, 6 jan. 1988.

CAMPANHA publicitária da Benetton – United Superstars of Benetton. **Veja.** São Paulo, n. 1066. p. 80-1, 8 fev. 1989.

- CAMPANHA publicitária da Calvin Klein Jeans. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 923, p. 86-7, 14 maio 1986.
- CARVALHO, Paulo. R. W. de. Nova censura. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1052. p. 10, 2 nov. 1988.
- CIGANA enganada. Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 997. p. 120. 14 out. 1987.
- CINEMA no escuro. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1088, p. 112, 19 jul. 1989.
- CIVITA, Victor. Carta do Editor. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 1, s/p. 11 set. 1968.
- CIVITA, V. Carta do Editor. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 852, p. 17, 2 jan. 1985.
- CLÁUDIA. Edição comemorativa 40 anos. São Paulo, n. 481, 2001.
- COLUNA “Gente”. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 938, p. 89, 27 ago. 1986.
- COLUNA Gente. **Veja**, São Paulo: Abril. n. 892, p. 86. 9 out. 1985.
- COLUNA Gente. **Veja**, São Paulo, n. 909, p. 64. 5 fev. 1986.
- COLUNA Gente. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 996, p. 78, 7 out. 1987.
- COLUNA Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 857, p. 106, 6 fev. 1985.
- COLUNA Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 861, p. 99, 6 mar. 1985.
- CONTI, M. S. A novela deve inquietar. Entrevista com Walter Avancini. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 916, p. 5-8, 26 mar. 1986.
- CORES do sol. **Veja**. São Paulo, n. 902. p. 93, 18 dez. 1985.
- CRUSIUS, Tarsila Rorato. Oscar Dias Corrêa. (Cartas) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1070, 8 mar. 1989.
- DADOS velozes. (Televisão). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 995, s/p, 30 set. 1987.
- DE peito aberto. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1014, p. 88 10 ago. 1988.
- DONA Beija, a feiticeira do Araxá de Thomas Leonardos – Record (Livros) **Veja**. São Paulo, n. 930, p. 92, 2 jul. 1986.
- ELLUS. **Veja**. São Paulo, n. 863, p. 2-3, 20 mar. 1985.
- EXPEDITO FILHO. Entrevista com Oscar Dias Corrêa. Uma voz conservadora. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1065, p. 6, 1º fev. 1989.
- FÉ e polêmica na tela. (Especial) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1054. p. 74-77, 16 nov. 1988.

- FIM do impasse. (Televisão) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1052. p. 93, 2 nov. 1988.
- GUIMARÃES, Sônia B. de V. Televisão. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 878, p. 13, 3 jul. 1985.
- HOMEM na linha. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1040, p. 86, 10 ago. 1988.
- HOMENS coloridos. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 886. p. 75, 28 ago. 1985.
- INVERNO a quente. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1015, p. 38, 17 fev. 1988.
- ISTOÉ. São Paulo: Editora Três, n. 1440, 7 maio 1997.
- KUCK, C. A censura está errada. Entrevista com Coriolano Fagundes. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 903, p. 3-5, 25 dez. 1985.
- LEITE, P. M. A mulher do Brasil. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 759, p. 86. 23 mar. 1983.
- LEITE, P. M. Um caso de falha nossa. (Ponto de Vista) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 974, 6 maio 1987.
- LUCÉLIA e o pacto com a pomba-gira: dividida entre a Espanha e o bairro da Saúde. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 997, p. 120, 14 out. 1987.
- LUCIENE Adami. Retrospectiva de 1990. **Veja**. São Paulo: Abril. p. 87, 26 dez. 1990.
- MACHADO, Cândido. Televisão. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 878, p. 13, 3 jul. 1985.
- MAGO do click sedutor. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1009, p. 44, 6 jan. 1988.
- MORAL das 7. (Televisão). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 876, p. 113, 19 jun. 1985.
- NA prateleira. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1043. p. 21. 31 ago. 1988.
- NINFETA a bordo. (Anúncio da Playboy) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1041, s/p 17 ago. 1988.
- NORTE Shopping. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 864, p. 88-89, 27 mar. 1985.
- NOVA ordem no vídeo. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1049. p. 70, 12 out. 1988.
- O Brasil que melhora. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1081, p. 116, 31 maio 1989.
- O filão do erotismo. (Comportamento) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 900. p. 105-6, 4 dez. 1985.
- O fotógrafo das estrelas. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1009, capa. 6 jan. 1988.

- O governo dedica o Brasilsat a todos os brasileiros que não têm televisão, não têm telefone, não têm médicos, não têm professores e não tinham futuro. (Anúncio da Embratel). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 852, p. 42-3, 2 jan. 1985.
- O povo não é bobo. Prefere a Rede Globo. (Anúncio). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1036, p. 95-7, 13 jul. 1988.
- O retorno do mito. Televisão. **Veja**, São Paulo: Abril. n. 880, p. 108. 17 jul. 1985.
- ONDA de fatura. **Veja**. São Paulo: Abril. p. 77, maio 1988.
- OS portugueses não verão Dona Beija. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 938, p. 51. 28 ago. 1986.
- PAIXÃO nas telas. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1041, p. 50, 17 ago. 1988.
- PAPEL principal. (Publicidade) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 882, p. 107, 31 jul. 1985.
- PENA, Abreu. O maiô de 1951. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, p. 109, 23 dez. 1950.
- PEREIRA, C.; VITÓRIA, G. Ser erótico. **IstoÉ**, São Paulo, n. 1440, p. 144. 7 maio 1997.
- PRIMAVERA no corpo. **Veja**. São Paulo, n. 885. p. 61, 21 ago. 1985.
- RETRATOS urbanos. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 883, p. 76, 7 ago. 1985.
- RETROSPECTIVA. **Veja**. São Paulo: Abril. p. 84. 26 dez. 1990.
- REVISTAS sexuais proibidas. **A Gazeta**. Florianópolis, n. 4599, p. 1, 23 jan. 1954.
- REVISTAS eróticas ganham espaços que a abertura lhes dá. **O Estado**. Florianópolis, n. 20248, p. 19, 17 mar. 1982.
- ROCK explícito. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 886, p. 65, 28 ago. 1985.
- ROSSI, Celso. Nova censura. (Cartas). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1052. p. 10, 2 nov. 88.
- SAIAS curtas ou saias compridas. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, p. 82-84, 15 nov. 1947.
- SALAS trancadas. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1052, p. 110, 2 nov. 1988.
- SEM Freud nem Lênin. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 885, p. 70-76, 21 ago. 1985.
- SEM conversa. (Televisão) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1038. p. 137, 27 jul. 1988.
- SEM cortes. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1084. p. 29, 21 jun. 1989.
- SHOW extravagante. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1045, p. 94, 14 set. 1988.
- SÔNIA Braga. **IstoÉ Gente Semanal**. Especial: 100 mulheres do século XX. São Paulo: Editora Três, p. 49, maio 2000. Edição extra.

TAVARES, Mariza. Baixarias no vídeo. (Televisão) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1076, p. 116-120. 19 abr. 1989.

TELA quente demais. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1043. p. 30-31, 31 ago. 1988.

TIMÓTEO R. NETO, José. Oscar Dias Corrêa. (Cartas) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1068, p. 11. 22 fev. 1989.

TITITI real. (Comportamento). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1054. p. 71-72, 16 nov. 1988.

UM dia em Asa Branca. Televisão. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 891, p. 132-122, 2 out. 1985.

UM sopro sensual. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 895, p. 77, 30 out. 1985.

VEJA. São Paulo: Abril, n. 852, 2 jan. 1985.

VEJA. São Paulo: Abril, n. 935, 6 ago. 1986.

VEJA. São Paulo: Abril, n. 863, p. 25. 20 mar. 1985.

VEJA. São Paulo: Abril. n. 759. capa. 23 mar. 1983.

VETO difícil. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 913. p. 106. 5 mar. 1986.

VISÃO ampliada. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 894, p. 71, 23 out. 1985.

VIDA moderna. **Veja**. São Paulo, n. 1014, p. 102, 10 ago. 1988.

VIDAL, Eduardo. Censura. (Cartas) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 913, p. 13, 5 mar. 1986.

VIEIRA, Isnard Manso. A última tentação. (Cartas) **Veja**. São Paulo: Abril. n. 1046, p. 15, 21 set. 1988.

ZIROLDO, Ângela. A mulher diante da pornografia. **Nova**. n. 87. p. 79-82. dez. 1980.

JORNAIS

REVISTAS sexuais proibidas. **A Gazeta**. Florianópolis, 23 jan. 1954. n. 4599. p. 1.

NEM piadas pornográficas nem girls desnudas. **A Gazeta**. Florianópolis, 24 dez. 1951. p. 8

DOM Jaime proíbe os ombros, braços, colo de fora na Igreja. **O Estado**. Florianópolis, 30 dez. 1952. p. 1.

NÃO pode entrar na Igreja – quem não esteja decentemente trajado. **A Gazeta**. Florianópolis, 27 dez. 1952. p. 6.

MILLEN, Manya. A tesoura do agreste. **Globo**. 8 de março de 1990.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero**: “muitas mais coisas”. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. **Senhores de si**: uma interpretação antropológica da masculinidade. Lisboa: Fim de século, 1995.
- ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. **Almanaque dos anos 80** – lembranças e curiosidades de uma década muito divertida. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ÁVILA, Jânio Tomé Matias de. **Veja, nos anos oitenta em revista**: literatura e memória cultural. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.
- BARREIROS, Edmundo.; SÓ, Pedro. **1985**: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: ARX, 2004.
- BELTRÃO, Hélio. **Avaliação dos quatro primeiros anos da Grande Revolução de 1964**: aula magna do primeiro semestre de 1969, da Escola Superior de Guerra (ESG), Rio de Janeiro: Editora da ESG, 1969.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BIRMAN, Joel. Erotismo, desamparo e feminilidade: uma leitura psicanalítica sobre a sexualidade. In: LOYOLA, Maria Andrea (org.) **A sexualidade nas ciências humanas**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- _____. **Cartografias do Feminino**. São Paulo: Ed. 34. 1999.
- BIROLI, Flavia. Liberdade de Imprensa: margens e definições para a democracia durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). **Revista Brasileira de História** – Brasil: do ensaio ao golpe (1954-1964). São Paulo, v. 24, n. 47, p. 213-240, 2004.
- BOCAYUVA, Helena. **Erotismo à brasileira** – o excesso sexual na obra de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- BORGES, Dulcina Tereza Bonati. **A cultura “psi” das revistas femininas (1970-90)**. 1998. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.
- BUTLER, J. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BUTLER, J. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

_____. Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade**. Rosa dos Tempos, 1987.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e história do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

_____. **Multidões em cena:** propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____ (org.) **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CÔRREA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**. Campinas/SP, p. 35-50, 1996.

COURTINE, Jean-Jacques. Os Stakhanovistas do Narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT'ANNA, D. B. de (org.) **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (orgs.) **Ernesto Geisel**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1997.

DANIEL FILHO. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. **O circo eletrônico:** fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

de CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

De LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmen da Silva** – o feminismo na imprensa brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.

DUARTE, Regina Horta. **História e natureza**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980. In: THÉBAUD, Françoise. (org.) **História das mulheres**. O século XX. Lisboa: Afrontamentos, 1991. v. 5. p. 583-612.

EUGÊNIO, M. F. N. de. Representações políticas no Movimento Diretas-Já. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

FARO, José Salvador. **Revista Realidade, 1966-1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira.** Canoas: Ulbra/AGE, 1999.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. **Revista Brasileira de História.** v. 24 n. 47, p. 30-33. 2004.

FORNAZARI, Luciana Rosar. **Gênero em revista: imagens modernas de homens e mulheres na revista *O Cruzeiro* do segundo pós-guerra.** 2001. 141p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres.** 10.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. **Microfísica do poder.** 10.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala.** 2.ed. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1936.

FUNCK, Susana Bornéo; WILDHOLZER, Nara. **Gênero em discursos da mídia.** Santa Cruz do Sul/Florianópolis: Edunisc/Editora das Mulheres, 2005.

GALLINA, Justina Franchi. **Instigando o olhar: as identificações *Queers* nos filmes de Pedro Almodóvar (1999-2004).** 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. **100 anos de solidão.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. **Cadernos Pagu.** Campinas/SP, n. 20. p. 87-120, jan./jul. 2003.

GREGORI, M. F. Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e SM. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio (orgs.) **Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUILLEBAUD, Jean-Claude. **A tirania do prazer.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública.** 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz.(org). **História da vida privada no Brasil – contrastes da intimidade contemporânea.** São Paulo: Cia das Letras, 1998. v. 4. p. 441-442.

HAMBURGER, E.; ALMEIDA, H. B. de. Sociologia, pesquisa de mercado e sexualidade na mídia: audiências X imagens. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio (orgs.) **Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HÉBRARD, Jean. O autodidatismo exemplar. Como Valentin Jameray-Duval aprendeu a ler. In: CHARTIER, R. (org.) **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

HUNT, Lynn (org.) **A invenção da pornografia**. Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999.

KELLNER, Douglas. **A cultura na mídia**: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo. 2004.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify: 2001.

MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.) **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 1998. v. 4.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

MIRA, Maria Celeste. O deslocamento do olhar. **Cadernos Pagu**. Campinas/SP, n. 21, 2003.

MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. Dona Beja: racismo e preconceito na concepção estética do mito. **Artcultura**. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 112-120. jan.-jun. 2005.

MONTINHO, Laura. **Razão, ‘Cor’ e desejo**: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-racionais” no Brasil e na África do Sul. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

NASCIMENTO, Patrícia Ceolin. **Jornalismo em revistas no Brasil**: um estudo das construções discursivas em *Veja* e *Manchete*. São Paulo: Annablume, 2002.

NECKEL, Roselane. **Pública vida íntima**: a sexualidade nas revistas femininas e masculinas (1969-1979). 2004. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 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.

PARKER, Richard Guy. **Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo**. 3. ed. São Paulo: Best Seller, 1999.

PASSERINI, Luisa. Mulheres, consumo e cultura de massas. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente: o século XX**. Porto: Edições Afrontamentos/São Paulo: Ebradil, 1995.

_____. A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 50. In: LEVI, Giovanni.; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **História dos Jovens**. São Paulo: Cia das Letras, 1996. v. 2.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**. Franca, v. 24, n. 01, p. 77-98. 2005.

_____. Uma nova imagem de si: identidades em construção. In: RAMOS, Alcides Freira; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Imagens na História: objetos de História Cultural**. Campinas: Hucitec. p. 1. (no prelo)

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.

PRADO, Paulo. **Retratos do Brasil: ensaios sobre a tristeza brasileira**. 8.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

PRADO Jr., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1942.

PROST, Antoine. Transições e interferências. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. **História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Cia das Letras, 1992. v. 5.

RAGO, M. **Prazeres da Noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia e entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.

RODRIGUES, A. T. **Diretas já: o grito preso na garganta**. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

SABINO, César. Musculação: expansão e manutenção da masculinidade. In: GOLDENBERG, Miriam (org.) **Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANT'ANNA, D. B. de. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. Descobertas do corpo. **Cadernos Pagu**. Campinas/SP, n. 14. p. 204, 2000.

- SANT'ANNA, D. B. de. Propaganda e História: antigos problemas, novas questões. **Projeto História**, São Paulo, (14), p. 103. fev. 1997.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. (org.) **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Feliz 1958: o ano que não devia terminar**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- SCOTT, J. **Cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem**. Florianópolis: Mulheres, 2002.
- _____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 14, jul./dez. 1990.
- _____. História das Mulheres. In: BURKE, P. **A escrita da história**. São Paulo: Unesp, 1992.
- SENRA, Stella. **O último jornalista: imagens de cinema**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- SMITH, Anne-Marie. **Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2000.
- SOUZA, Laura de Mello e. O padre e as feiticeiras – notas sobre sexualidade no Brasil Colonial. In: VAINFAS, Ronaldo (org.) **História e Sexualidade no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- SOUZA, Mauro Wilton de (org.) **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos Pecados**. Moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4.ed. Brasília: Ed. da UNB, 1998.
- WALKOWITZ, Judith. R. Sexualidades perigosas. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (orgs.) **História das mulheres. Século XIX**. Lisboa: Afrontamentos, 1991.
- WILSON, Elisabeth. **Enfeitada de sonhos**. Moda e modernidade. Lisboa: Edições 70.