

UCLA

The Proceedings of the UCLA Department of Spanish and Portuguese Graduate Conference

Title

Quem dá as ordens? A Imagem Transnacional da Mulher Brasileira em Dona Flor, Gabriela e Tieta

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1bn3h62c>

Journal

The Proceedings of the UCLA Department of Spanish and Portuguese Graduate Conference, 1(1)

Author

Da Silva, Eduardo V

Publication Date

2012

Copyright Information

Copyright 2012 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Quem dá as ordens? A imagem transnacional da mulher brasileira em *Dona Flor, Gabriela e Tieta*.

Who is in Charge? The Sexualization and Power of *Dona Flor, Gabriela and Tieta*. The Transnational Image of Brazilian Women through Three Novels of Jorge Amado and their Adaptation for TV

Eduardo V. da Silva
University of California, Santa Barbara

“Verdade cada um possui a sua”
Jorge Amado

ABSTRACT: Em três livros de Jorge Amado: *Dona Flor e Seus Dois maridos*; *Gabriela, Cravo Canela*; e *Tieta*, as mulheres são caracterizadas como indivíduos responsáveis pela sua vida sexual e que sabem se beneficiar do seu poder sexual. Os livros adaptados para a televisão e para o cinema, ajudaram a criar e solidificar a imagem da mulher brasileira, em território nacional e internacional. Este artigo irá analisar a construção da identidade da mulher brasileira através da visão da sexualidade na obra de Jorge Amado. Esta imagem é baseada na raça (a mulata), na sensualidade, e no poder, com dimensões transnacionais. Também irei analisar o impacto da obra de Jorge Amado na sociedade brasileira e no exterior, dado o grandioso sucesso do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* e das novelas, *Gabriela Cravo e Canela*, e *Tieta*. O filme *Dona Flor*, se tornou o filme de maior sucesso da história cinematográfica brasileira.

In three of Jorge Amado’s novels: *Dona Flor and Her Two Husbands*; *Gabriela, Clove and Cinnamon*; and *Tieta*, women are portrayed as individuals in charge of their sexual lives and empowered by it. The

novels' adaptation for film and television helped to create and to solidify an image of Brazilian women, nationally and internationally. This paper will discuss the construction of Brazilian women's identity through Jorge Amado's approach to their sexuality. This image is ultimately based on race (the mulatto woman), sensuality, and power, with transnational dimensions. It will also analyze the impact of his work in Brazilian society and overseas, given the widespread success of the film *Dona Flor and Her Two Husbands* and the soap operas, *Gabriela Clove and Cinnamon*; and *Tieta*. The film *Dona Flor*, became the most successful film in Brazilian history.

KEYWORDS: Jorge Amado, Gabriela, *Dona Flor*, *Tieta*, sexualization, Brazilian woman, sensuality, mulatta

Qual é a imagem projetada da mulher brasileira em território nacional e internacional? Possivelmente, existe um conceito do que é ser brasileira no sub-consciente coletivo de brasileiros e estrangeiros. A influência da mídia, campanhas publicitárias do Brasil no exterior, programas de televisão brasileiros (em especial as novelas), a música, o carnaval, os comerciais de televisão e os filmes brasileiros, entre outros, contribuem com a projeção desta imagem.

Neste artigo, analiso a influência da novela e do filme *Gabriela Cravo e Canela*, *Tieta do Agreste* e do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* na formação de uma identidade transnacional da mulher brasileira. Certamente, as generalizações que faço não podem ser aplicadas a todas as brasileiras; no entanto, correspondem a uma visão da maioria da população. Nesta análise da identidade da mulher brasileira, irei considerar quatro fontes de estudo: estudos sobre as novelas brasileiras, artigos e livros sobre o cinema brasileiro, a crítica literária de Jorge Amado, e teorias sobre a sexualidade.

As personagens criadas pelo romancista Jorge Amado (1912-2001): Gabriela, *Dona Flor* e *Tieta* serão o ponto de referência deste artigo. Jorge Amado é o romancista nordestino mais popular do Brasil e com o maior número de obras traduzidas e adaptadas para a televisão e para o cinema. A partir do romance *Gabriela Cravo e Canela* (1958), Jorge Amado criou uma série de romances de costume, tendo uma mulher como protagonista: *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966) e *Tereza Batista, Cansada de Guerra* (1972) (Johnson 129). Atribui-se ao sucesso do autor a sua simplicidade no vocabulário e na

narrativa, desta maneira facilitando o acesso a uma camada maior da população (Ellison 107). Jorge Amado passou a ser conhecido como “o romancista do povo” (Almeida 259).

Porém, são certamente as adaptações para a televisão e para o cinema que difundiram a obra de Jorge Amado no território nacional, já que a sua exibição através da TV permitiu o acesso a todas as camadas da população brasileira. Com a sua popularidade no Brasil e no exterior, Jorge Amado ajuda a solidificar a imagem da mulher brasileira através das personagens protagonistas: Gabriela, Dona Flor e Tieta. Defendo neste artigo que esta imagem é fundamentada em três princípios: a morenidade, a sensualidade e a sexualização da mulher brasileira. Irei traçar paralelos entre as características transnacionais da mulher brasileira e a imagem transmitida pelos filmes e novelas baseados na obra do autor baiano.

GABRIELA—A SENSUALIDADE DA MULHER BRASILEIRA

“O cheiro de cravo,
a cor de canela,
eu vim de longe
vim ver Gabriela”

(*Moda da Zona do Cacau*)

O romance *Gabriela Cravo e Canela* foi adaptado para a televisão em 1975 pela Rede Globo. Foi na década de 70 que a Globo começou a exibir as novelas em horário nobre 6 vezes por semana e com exportações para mais de 100 países (Schelling 187-188). A novela *Gabriela* foi escrita por Dias Gomes, baseada na obra de Jorge Amado, e atingiu um grande sucesso com o público brasileiro e também no exterior. *Gabriela* foi transmitida em Portugal e exportada para outros países na Europa, Ásia, África e nas Américas. Devido à repercussão da novela, o filme *Gabriela Cravo e Canela* foi produzido em 1983 sob a direção de Bruno Barreto. Gabriela era uma moça simples do sertão nordestino que imigra para a cidade de Ilhéus fugindo da seca. Na simplicidade de Gabriela reside a sua sensualidade. Gabriela anda descalça, com roupas sensuais e vestidos curtos, quase que em uma versão Iracema de José de Alencar. Esta imagem natural e espontânea de Gabriela é associada a sua sensualidade, da morena de pele cor de canela, como o título do livro sugere. Acredito que a personagem retrata muitas das mulheres brasileiras no que condiz a sua

morenidade. Em um país miscigenado como o Brasil, uma personagem morena é automaticamente associada com o resto da população. Esta imagem miscigenada e morena da mulher brasileira ultrapassa as fronteiras nacionais. Em Portugal, por exemplo, a novela *Gabriela Cravo e Canela* foi a primeira novela brasileira a ser exibida em 1977, com um grande sucesso. O canal RTP (Rádio e Televisão de Portugal) tornou a reapresentar a novela *Gabriela* por várias vezes. A imagem morena e alegre da personagem Gabriela passa então para as telas das televisões portuguesas, reafirmando o tropicalismo e o exotismo da sensualidade da mulher brasileira, uma mulher simples, bonita por natureza e de pele morena-canela. Esta morenidade da mulher brasileira é também constatada na mídia brasileira e portuguesa, como Luciana Pontes noticia em seu estudo sobre a imagem de brasileiras na mídia portuguesa.

Na esteira da ideologia da mestiçagem, a morenidade faz parte da concepção de Brasil e é o mito constitutivo da identidade nacional brasileira, uma imagem difundida interna e externamente, tanto nos discursos oficiais quanto na mídia portuguesa e brasileira. Um exemplo da mercantilização deste fenômeno é a publicidade dos cartões telefônicos Portugal Telecom para ligar para o Brasil, em que a figura da mulata é recorrente (250).

Talvez um dos maiores fatores na construção da imagem da mulher morena brasileira na América do Norte é a divulgação transnacional do Brasil através do Carnaval. A imagem da mulata com 'samba no pé' é divulgada nacionalmente e internacionalmente. No entanto, nos Estados Unidos, a novela *Gabriela* não chegou a atingir o público. De acordo com Lopez, a tradição das telenovelas americanas difere da brasileira. Primordialmente, as novelas americanas são destinadas ao público feminino e são exibidas durante o dia, sendo consideradas um programa de segunda categoria. Em contrapartida, as novelas brasileiras são exibidas em um horário nobre, durante a noite, e são destinadas ao público geral. Da mesma forma que Hollywood representa a ascensão dos artistas americanos, as novelas brasileiras representam a ascensão dos artistas do Brasil (258). Apesar da novela *Gabriela* não ter atingido o público americano, o

livro *Gabriela Cravo e Canela* tornou-se um *best-seller* no Brasil e nos Estados Unidos (Yeager 55).

A alta aceitação das novelas brasileiras é também um resultado da inclusão dos temas sociais, das divisões entre ricos e pobres, rural e urbano, tradição e modernidade; além de elementos da geografia brasileira, da história, da política, regionalismo, e da vida da família brasileira, freqüentemente baseando-se em obras da literatura nacional (Schelling 186-189, Lopez 262-265, Michèle e Mattelart 80-92).

Noto que as novelas contribuem para a configuração de uma identidade nacional, como Vivian Schelling observa, ao destacar que as novelas latinas contribuem também na criação de estereótipos e na exotização de elementos culturais.

thus promoting (*telenovelas*) not only national integration but also the ‘sentimental integration’ of the different Latin American countries [. . .] with the large-scale export of *telenovelas* and the need to take undifferentiated audiences provided by the global market into account, there is a market tendency to create increasingly stereotypical and ‘exoticized’ images of Latin America (189).

Acredito que esta imagem exótica da mulher brasileira foi difundida através das novelas e a personagem Gabriela teve a sua contribuição na criação da imagem da mulher sensual brasileira.

Além da sensualidade de Gabriela, a personagem também demonstra muita alegria e espontaneidade, conquistando os corações dos homens de Ilhéus com o seu jeito moleque de ser. Uma das cenas mais famosas do filme e da novela *Gabriela*, é o momento em que Gabriela sobe em um telhado para retirar uma pipa que ficou presa nas telhas. Ela age como uma menina, cheia de alegria, e que gosta de se divertir. Este ar de inocência projetado pela personagem é explorado pelos homens da cidade com malícia. No entanto, Gabriela é ciente do seu enigma com os homens e se diverte por tê-los ao seu redor, admirando-a.

A predominância da sensualidade de Gabriela no decorrer da narrativa é resultado do fato de que os homens da cidade a admiram constantemente e participam de um jogo de sedução do qual Gabriela é a executora e protagonista. A personagem trabalhava no bar Vesúvio e ajudava a servir, atraindo a atenção dos clientes “Uma

súbita animação percorria o bar, como se a presença de Gabriela o tornar-se mais acolhedor e íntimo” (*Gabriela* 202). A personagem também assume características eróticas. Entende-se por erotismo, o jogo de sedução, o mistério em torno do desejo, a sensualidade e o prazer gerado do encontro com o objeto desejado (Femenías e Oliver 205). Gabriela sente prazer em estar no bar Vesúvio, servindo os clientes e sendo o objeto de admiração e sedução. A personagem é inspirada pelos homens que a admiram. Como podemos perceber na fala de Gabriela, retirada de um trecho do livro.

Tão bom ir ao bar, passar entre os homens. A vida era boa, bastava viver. Quentar-se ao sol, tomar banho frio. Mastigar as goiabas, comer manga espada, pimenta morder. Nas ruas andar, cantigas cantar, com um moço dormir. Com outro sonhar (260).

Apesar de Gabriela ‘dormir com um moço’, o qual seria o S. Nacib, ela sente a necessidade de estar entre outros homens e ‘sonhar’ com eles, como parte do seu jogo erótico que lhe dá satisfação. Penso que Jorge Amado explora a sexualidade da mulher brasileira através da figura de Gabriela, mas ao incorporar o erotismo na personagem, o autor traz à tona uma característica não só brasileira, mas humana por natureza.

Agregado à sensualidade e ao erotismo está a feminilidade de Gabriela. Os seus cabelos compridos, o jeito de olhar, meio inocente e malicioso, mas com um ar de doçura. As falas da personagem durante a novela e filme, são delicadas, acompanhadas de uma suavidade e de um jeito cantado de falar, com muitas palavras carinhosas, como a famosa frase de Gabriela: “Moço bom, seu Nacib./ Moço bonito.” A sua feminilidade é inabalável, na qual o seu corpo constitui-se o sujeito do desejo, seguindo conceitos pré-estabelecidos de feminilidade, normalmente relacionados com a delicadeza de ser (Funck 270). Porém, a personagem Gabriela apresenta uma personalidade forte, principalmente quando diz respeito a sua liberdade.

Uma outra faceta da personagem Gabriela é a sua não-aceitação da vida em ‘sociedade’. Em nenhum momento, durante a novela/filme, Gabriela tenta adquirir um status social. Ao contrário, ela luta para manter a sua liberdade, para ter o direito de andar descalça e de viver a vida livre, sem imposições sociais. Esta liberdade ajuda a reforçar a imagem de um Brasil tropical. No entanto, trata-se também de uma

imagem ambivalente, já que o Brasil de 1925 (ano em que se passa a história) é também um Brasil patriarcal e machista, “O lar é a fortaleza da mulher virtuosa” (*Gabriela* 137). A personagem Gabriela oscila entre a mulher dona-de-casa que gosta de cozinhar, limpar e cuidar de seu parceiro; e a mulher sensual que gosta da liberdade de ir e vir, e de viver uma vida desregrada, longe dos padrões sociais de sua época. Em uma das cenas da novela, após casar-se com Seu Nacib (o dono do bar Vesúvio), Gabriela é repreendida por seu marido por querer andar descalça.

- Bié...
- Seu Nacib...
- Por que “seu” Nacib? Sou seu marido, não seu patrão...
Ela sorriu, arrancou os sapatos, começou a arrumar, os pés descalços. Ele tomou-lhe da mão, repreendeu:
- Não pode mais não, Bié...
- O que?
- Andar sem sapatos. Agora você é uma senhora.
Assustou-se:
- Posso não? Andar descalça, de pé no chão?
- Pode não.
- E por que?
- Você é uma senhora, de posses, de representação.
- Sou não, seu Nacib. Sou só Gabriela..
- Vou te educar – tomou-a nos braços, levou-a pra cama.
- Moço bonito... (300-301)

Percebemos no trecho acima que a fala de Nacib implica em uma obediência por parte da protagonista. Ela supostamente estaria sendo ‘educada’ por ele para viver uma vida de dona-de-casa e de submissão sexual. Notemos, no entanto, que Gabriela é original na sua maneira de ser, assim como na letra da música *Gabriela*, escrita por Dorival Caymmi e interpretada por Gal Costa, para a abertura da novela *Gabriela* “Eu nasci assim, eu cresci assim, e vou ser sempre assim, Gabriela, sempre Gabriela”. Através desta percepção de uma essência inalterável, alguns críticos literários comparam Gabriela com a identidade brasileira. Apesar da protagonista se adaptar às circunstâncias da vida no decorrer da novela/filme, a mesma nunca perde a sua essência de uma pessoa alegre, sensual e em busca de diversão. De certa forma, traçando um paralelo com a imagem da população brasileira.

Through the imperviousness of the figure of Gabriela, Amado seems to be searching for the ineffable psychological dimension of the concept of nationality, which survives all changes, which all Brazilian with tears in their eyes recognize as uniquely Brazilian (Courteau 54).

Representando o Brasil ou não, Gabriela certamente projeta uma imagem da mulher brasileira. Imagem esta, permeada por símbolos nacionais: a alegria de viver, a sensualidade, a morenidade, a busca por prazer e a feminilidade da mulher brasileira. Um ano após a novela *Gabriela* ter sido exibida na televisão, o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* entra em cartaz, baseado no livro de Jorge Amado e novamente com uma mulher-protagonista, Dona Flor.

DONA FLOR—A SEXUALIZAÇÃO DA MULHER BRASILEIRA

Dona Flor é uma jovem esposa que sofre nas mãos de seu marido infiel, Vadinho. O cenário é Salvador, Bahia, nos anos 40. O filme retrata um relacionamento machista, com o estereótipo do homem ‘malandro’ na figura de Vadinho, e uma esposa submissa que sabe da infidelidade do marido, tem um relacionamento sexual intenso com o esposo e tratá-o com respeito e carinho. Dona Flor é representada pela atriz Sônia Braga, a mesma atriz que fez o papel de Gabriela na novela e no filme, e que se tornou um ícone brasileiro por suas interpretações em filmes e novelas baseadas na obra de Jorge Amado². Sônia Braga é morena, com traços europeus, de raça miscigenada e cabelos negros ondulados. Na opinião de Gilberto Freyre, Sônia Braga “é um exemplo perfeito da mulher brasileira³” (175). Por outro lado, Vadinho é branco, loiro e destoa da população típica de Salvador. A presença da mulher negra não é muito explorada no filme. Ao contrário, a maior parte dos atores são brancos, ou morenos. Alguns estudiosos criticam a ausência da imagem negra nas produções cinematográficas deste período. Stam afirma que, “Adaptations of novels often cast white actresses for what in the source novels were mulatta roles: Bete Faria as Rita Bahiana in *O Cortiço* (The Tenement, 1974), Sônia Braga as Gabriela in *Gabriela*” (342). No entanto, apesar da ausência de negros, o filme enfatiza a imagem da mulher morena/mulata, na figura de Dona Flor, uma imagem típica brasileira.

A mulata é também estereotipada como o símbolo sensual do Brasil como conseqüência da sua história durante o período da escravidão. De acordo com os estudos de Gilberto Freyre (1930), as mulheres brancas eram vistas como mulheres para casar, enquanto as

mulatas eram vistas como mulheres para o sexo. No Brasil colonial e do século XIX, muitos adolescentes tinham a sua iniciação sexual com uma mulata, empregada da casa, ou prostituta (Caulfield 164-165). Por esta razão, em geral, existe um ar de sedução e erotismo em torno da mulata brasileira, na brasilidade das misturas das raças. O crítico de cinema, Robert Stam, faz uma observação válida sobre a influência da figura da mulata na produção cultural brasileira:

In Brazil, the sexy mulatta figure proliferates not only in literature, for example, Vidinha in *Memórias de um Sargento de Milícias* and Rita Bahiana in *O Cortiço*, but also in many sambas, in theatrical reviews (“Oba Oba” in Rio), in advertising, and in film. . . The adoration of the mulatta as cultural icon, then, through apparently providing symbolic “compensation” for quotidian oppression, in fact forms part of that very oppression (332-333).

Chamo a atenção para o fato de que Dona Flor parece ser mais morena nas cenas de ‘amor’ com Vadinho no filme, onde podemos perceber a sua pele bronzeada e escura. Dá a impressão, acredito que propositadamente, de que as cenas de sexo entre Vadinho e Dona Flor evidenciam a cor morena, enfatizando a sensualidade da mulata. Já nas cenas de ‘amor’ entre Dona Flor e o seu segundo esposo, o seu corpo é coberto por um lençol, e sua morenidade é ofuscada. Sendo assim, fica claro que a mulata é *sexy*, sensual, enquanto a vida comportada do segundo casamento embranquece a vida sexual de Dona Flor, já que o relacionamento sexual com o seu segundo marido não é especial.

O filme produzido por Bruno Barreto, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, entrou em cartaz em 1976 e é considerado o filme de maior sucesso de bilheteria da história cinematográfica brasileira (até os dias atuais). A produção do filme foi somente possível graças ao patrocínio da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), fundada em 1969. A Embrafilme era uma empresa estatal que produzia e divulgava filmes brasileiros. Sugiro a leitura do livro *The Film Industry in Brazil* (1987) para uma visão mais abrangente da história do cinema brasileiro até a década de 80. Em fevereiro de 1978, o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* estreou no Paris Theater em Nova Iorque e se tornou um dos filmes brasileiros mais divulgados e comercializados nos Estados

Unidos (Johnson 1). As produções patrocinadas pela Embrafilme contavam com a participação de famosos atores de novelas, como Sônia Braga e José Wilker, e a audiência tinha a expectativa de cenas com nudez. Na opinião de David Cardoso, a *pornochanchada*, período anterior à produção de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, foi responsável pela formação de uma audiência que colocou o filme de Bruno Barreto no estilo “Luz, cama, ação!”⁴. E de fato as cenas de nudez estão presentes do princípio ao fim do filme, com a constante sexualização da mulher.

Acredito que a imagem sexualizada da mulher brasileira foi amplamente difundida através do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. O relacionamento sexual entre Vadinho e Dona Flor é cercado por erotismo. Já ao início do filme, há uma cena de sexo, com a janela entreaberta, onde as pessoas que passam pela calçada podem escutar os gemidos de Dona Flor. O linguajar utilizado por Vadinho ao se referir a Dona Flor é insinuante e ‘brincalhão’, referindo-se constantemente aos órgãos genitais de Dona Flor, com palavras como ‘peladinha’, ‘bichocho’, e ‘quiririnha’, em cenas de sexo, onde Dona Flor parece gostar da maneira como é tratada. A personagem protagonista tem uma vida sexual intensa com Vadinho, e sente a sua falta após o seu falecimento. Dona Flor busca pela sua satisfação sexual ao se casar novamente, porém sente-se incompleta. O novo marido, um farmacêutico tradicional e ‘homem de família’ não a satisfaz sexualmente. Jorge Amado abre um discurso sobre a satisfação sexual da mulher, um tema que era um tabu no Brasil no ano em que o livro foi escrito, 1966. Na busca pela sua realização sexual, Dona Flor pede a uma amiga praticante de *Candomblé* pelo retorno do falecido Vadinho. Nesta cena do filme, Vadinho (Filho de Exú) retorna nu ao mundo dos vivos, mas é somente visto por Dona Flor. Exú é filho de orixá africano, significando o filho da comunicação. Também é popularmente conhecido como astuto, brincalhão, provocador, indecente, e sensual; assim como a personalidade de Vadinho.

A questão da fidelidade e da busca por uma realização sexual tornam-se o pivô do filme a partir do retorno de Vadinho. Dona Flor duela entre a decisão de aceitar Vadinho como seu amante ou expulsá-lo de vez de sua vida. Ao final, por decisão própria, Vadinho é aceito por Dona Flor, e desta maneira ela alcança a sua realização sexual. Apesar do sexismo da narrativa, permeada de situações onde Dona Flor é tratada como um mero objeto sexual, ao final é ela,

por decisão própria, quem escolhe manter o seu marido-fantasma para materializar os seus desejos na cama, e o seu marido da vida real para a vida em sociedade. Neste poder de decisão, encontra-se a mensagem feminista da obra, é a mulher quem decide com quem vai ficar no final da história. A possibilidade de uma leitura feminista na obra de Jorge Amado é também considerada por Joelson Santiago Santos. O estudioso conclui que as mulheres protagonistas de Jorge Amado transgridem o sistema social imposto, colocando em questão as relações de gênero da sociedade daquela época (12). Até certo ponto, os dois maridos de D. Flor passam a ser os objetos sexuais da protagonista ao final da narrativa. Pelo contrário, Flor “moves beyond her sex-object status and claims the victory of the chooser over the chosen” (Lowe 128). Dona Flor agride a hierarquia de valores brasileiros (especialmente dos anos 40) ao ser a mulher que decide o seu destino sexual. O homem brasileiro é tradicionalmente aquele que tem a liberdade sexual e o direito de escolha, enquanto a mulher tem a sua liberdade sexual limitada. Além disto, Dona Flor contradiz a conduta sexual das mulheres de sua época, ao praticar o adultério (poligamia) e não possuir filhos (Parker 64-65, 72-73). Concordo com a visão de Daphne Patai, em seu artigo ‘Jorge Amado: Champion of Women’s Sexual Freedom’, no qual a autora afirma que Jorge Amado, antes de mais nada, está interessado em estabelecer a sensualidade e a sexualidade da mulher brasileira, a sua necessidade de reciprocidade no prazer sexual, apesar da aceitação da dominância social do homem.

Conforme Elizabeth Lowe, uma tentativa americana de transformar o filme brasileiro em uma comédia para a massa estadunidense, sob o título *Kiss Me Goodbye* (1982), falhou ao não retratar o tema da ambigüidade e da escolha de Dona Flor pelos dois maridos, que faz a narrativa do filme brasileiro interessante e única. Na versão americana, Dona Flor, representada por Sally Field, expõe a situação para o seu futuro esposo (o segundo esposo) e pede a sua ajuda para se livrar do seu primeiro marido-fantasma. O filme americano não consegue transmitir a questão racial e a questão cultural da escolha de Dona Flor pelos dois maridos.

No aspecto da identidade cultural brasileira, alguns críticos literários (Dennison e Shaw) acreditam que os personagens do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* representam a hibridação de culturas no Brasil. A miscigenação de raças é representada pela união de duas culturas, a européia (Vadinho) e a africana (Dona Flor). Dentro desta

miscigenação, a mulher morena vive em um ambiente branco e burguês na Bahia dos anos 40, mas não sacrifica a sua espontaneidade e a sua paixão. Por sua vez, o personagem branco, Vadinho, que apesar dos traços europeus e da cor da pele, é filho de Exú e segue um estilo de vida ‘brasileiro’ através do estereótipo do malandro (178). Nas mesmas linhas da exploração da sexualidade da mulher brasileira, Jorge Amado escreveu o livro *Tieta do Agreste*, o qual foi também adaptado para a televisão e para o cinema.

A SEXUALIZAÇÃO DE TIETA

A livro *Tieta* (1977) foi adaptado para a televisão, sendo transformado em novela pela Rede Globo em 1989. O público brasileiro, já familiarizado com as personagens mulheres de Jorge Amado, novamente prestigiou a narrativa criada pelo autor baiano. A novela *Tieta* teve um grande índice de audiência no Brasil e no exterior. Em 1996, *Tieta* entrou em cartaz como filme dirigido por Cacá Diegues.

Tieta do Agreste narra a história de uma jovem expulsa de sua terra natal, Santana do Agreste, pelo seu próprio pai, em retaliação à sua conduta sexual com os homens da cidade. Já no começo de sua adolescência Tieta tem as suas primeiras experiências sexuais com diversos parceiros nas dunas de Mangue Seco. A adolescente tem uma vida sexual desregrada e em busca de sua satisfação pessoal. Após ser expulsa do Agreste, Tieta constrói sua fortuna em São Paulo, como prostituta e cafetina e retorna depois de mais de 20 anos à Santana do Agreste para rever sua família e a sua praia dos sonhos e dos primeiros amores, Mangue Seco. A narrativa é permeada pela sexualização de Tieta, que já ao início do livro descreve o seu relacionamento sexual libertino “Dei a quem quis, por querer, antes de ser mulher dama, para satisfazer o fogo me queimando o rabo, nunca por dinheiro” (180).

Tieta é ‘a pastora de cabras’, em uma analogia ao seu domínio sexual com os homens. Em repetidas partes do livro, o autor refere-se à Tieta, como um cabrita, livre, dona de seu destino e de sua vida sexual “até hoje há em mim uma cabra solta que ninguém domina” (119). A sua liberdade sexual está acima de tudo. Tieta vive a vida como dona de si. Até mesmo como prostituta, a personagem escolhe com quem vai para a cama e tem um relacionamento longo com um dos clientes, para com o qual ela possui muito afeto e carinho.

Uma boa parte do livro descreve o relacionamento sexual de Tieta com o seu sobrinho na praia de Mangue Seco. Jorge Amado ultrapassa

os valores familiares e morais, ao retratar uma mulher madura, com 44 anos de idade que seduz e tira a virgindade de um rapaz de 17 anos, que além da diferença de idade, possui também laços de sangue com Tieta. As descrições de sexo de Tieta e a imagem da praia de Mangue Seco criam um cenário poético e pitoresco, banhado à luz do luar. Tieta é aquela que agride, que tira a virgindade de seu sobrinho seminarista. Desta forma a personagem protagonista assume o papel da predadora, daquela que apresenta desvios de condutas de acordo com a sociedade em que vivia.

O tema da virgindade é uma constante na narrativa do livro *Tieta*. Não somente, a virgindade de homens, tendo a primeira experiência sexual com mulheres mais velhas e normalmente prostitutas, mas também a virgindade das mulheres moças. Neste caso, existe uma disputa entre o desejo sexual e os valores da sociedade. A valor da virgindade é colocado à prova quando uma das personagens, D. Milu, descreve a defesa da virgindade como um valor arbitrário, contra a natureza humana, como na sua fala abaixo.

Se ela está dando, dá o que é dela, e eu nunca soube que se deitasse com homem por dinheiro, é o corpo que pede. Que pede a ela e a todas, não é mesmo Roberta? As outras não dão, trancam com sete chaves mas só a caixa da periquita. O resto não faz mal, não é isso Gesilda? Do sovaco, ao fiofó, tudo vasculhado (48).

Creio que Jorge Amado cria um discurso sobre a virgindade de um ponto de vista feminista, e de certa forma, apresentando uma visão liberal da sexualidade através das falas de suas personagens. Não é somente o homem que tem desejos sexuais, mas a mulher também. Existe uma vasta aceitação na sociedade brasileira da época (especialmente em cidades menores) de que a mulher tem que ser virgem e pura para se casar. Historicamente, a virgindade nas sociedades lusófonas era a garantia de um casamento, especialmente entre as classes sociais mais elevadas, nas quais as posses de terra eram asseguradas através do controle de alianças (Joaquim 411). Outra característica marcante da personagem Tieta é a sua brasilidade associada à sua imagem exuberante e sensual, como podemos observar abaixo na descrição da protagonista já ao início do livro.

Deslumbrante, alta, fornida de carnes, a longa cabeleira loira sobrando o turbante vermelho. Vermelho, sim, vermelho igual à blusa esporte, simples e elegante, marcando a firmeza dos seios volumosos dos quais se vê apreciável amostra através da gola de botões abertos (92).

Os cabelos loiros certamente representam a exotização de Tieta ao chegar à cidade de Santana do Agreste vinda de São Paulo. No entanto, não é um traço físico natural e abasileirado por si, já que Tieta é descendente de negros, uma baiana legítima “minha bisã foi negra escrava” (179). Em repetidas partes do livro, Tieta é descrita como uma morena, com a cor da pele bronzeada pelo sol e com as características físicas de uma mulher baiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gabriela, Dona Flor e Tieta representam o exotismo e tropicalismo da mulher brasileira. As três personagens da obra de Jorge Amado foram extensamente retratadas nos livros, e principalmente através da novela *Gabriela* (1975), do filme *Gabriela Cravo e Canela* (1983), do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), e da novela *Tieta do Agreste* (1989). O sucesso das adaptações para a televisão e cinema promoveu a imagem da mulher brasileira nacionalmente e internacionalmente. Esta imagem é associada à raça e a cor morena da pele. Nos três casos, Gabriela, Dona Flor e Tieta foram interpretadas pela atriz Sônia Braga, a qual se tornou um ícone da identidade brasileira no exterior através de novelas e do cinema. A morena, ou mulata, é um símbolo brasileiro associado ao Carnaval e às imagens do país em território nacional e no estrangeiro.

Além da associação à cor da pele, Gabriela, Dona Flor e Tieta buscam a satisfação sexual. Gabriela não segue os modelos sociais de sua época e mantém a imagem de uma mulher descomplicada, sensual e sexualizada. Dona Flor, apesar de seguir os códigos de conduta da sociedade de Salvador dos anos 40, não abre mão de sua satisfação sexual e opta por manter um relacionamento poligâmico, o qual lhe garante tal satisfação. Tieta, por sua vez, segue uma vida dada aos prazeres sexuais, e explora a sua sexualidade com os homens que a atraem, transpassando até mesmo os limites de idade e relações familiares. Os textos de Jorge Amado são considerados sexistas por muitos críticos literários, e de fato são, já que existe uma fixação nos

atributos sexuais das personagens femininas. No entanto, o autor dá voz às suas protagonistas e faz com que as mesmas decidam os seus destinos com relação à sua sexualidade, mesmo vivendo em um ambiente machista e patriarcal. Existe então uma justaposição de valores, de um lado a sexualização exagerada das mulheres brasileiras e por outro lado a liberdade sexual das mesmas.

Em suma, acredito que os filmes (*Gabriela Cravo e Canela*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, e *Tieta*) e as novelas (*Gabriela e Tieta*) construíram, remodelaram ou reafirmaram a imagem da mulher brasileira no Brasil e no exterior. A identidade transnacional da mulher brasileira apresenta processos de sexualização e exotização, com referências marcantes à cor morena da pele, à sensualidade, feminilidade, liberdade e satisfação sexual.

Notas

1. O malandro, assim como ‘o jeitinho’ são dois traços da cultura popular brasileira. É uma figura pública que gosta de se divertir e viver a vida, com muitas mulheres, música, boa comida e não muito trabalho. O ‘jeitinho’ por sua vez é uma maneira amigável de se encontrar soluções não-oficiais para problemas (Hess e Da Matta 46).

2. Além dos filmes *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) e *Gabriela* (1983); existem ainda outros dois filmes baseados na obra de Jorge Amado: *Tenda dos Milagres* (1977) e *Tieta* (1996).

3. Citação traduzida do inglês por mim e retirada do livro *Popular Cinema in Brazil* (página 175) de Dennison e Shaw. Manchester, EUA: Manchester U. P, 2004.

4. Retirado da *Revista domingo do Jornal do Brasil*, 3 de maio de 1998.

Obras Citadas

Almeida, Alfredo W. B. de. *Jorge Amado: Política e Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1979. Print.

Amado, Jorge. *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. (1ª Edição) São Paulo: Livrarias Martins Editora, 1966. Print.

———. *Gabriela Cravo e Canela*. (16ª Edição) São Paulo: Livrarias Martins Editora, 1958. Print.

———. *Tieta do Agreste*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977. Print.

- Caulfield, Sueann. *In Defense of Honor: Sexual Morality, Modernity, and Nation in Early-Twentieth-Century Brazil*. Durham: Duke U P, 2000. Print.
- Courteau, Joana. “Gabriela, Clove and Cinnamon. Rewriting the Discourse of the Native”. *Jorge Amado, New Critical Essays*. Nova Iorque: Routledge, 2001. Print.
- Dennison, Stephanie e Shaw, Lisa. *Popular Cinema in Brazil*. Manchester and Nova Iorque: Manchester U P, 2004. Print.
- Ellison, Fred P. *Brazil's New Novel, Four Northeastern Masters*. Berkeley e Los Angeles: U of California P, 1954. Print.
- Funck, Susana. “A Sexualidade nas utopias Feministas dos Anos 70 na Literatura Norte-Americana”. *Novos Olhares: Mulheres e Relações de Gênero no Brasil*. Cristina Bruschini e Bila Sorj (Eds.) São Paulo: Ed. Marco Zero, 1994.
- Fermenías, Maria Luisa e Oliver, Amy A., eds. *Feminist Philosophy in Latin America and Spain*. Nova Iorque: Rodopi, 2007. Print.
- Joaquim, Teresa. *Menina e Moça. A Construção Social da Feminilidade*. Lisboa: Fim de Século, 1997. Print.
- Johnson, Randal. *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*. Austin: U of Texas P, 1984. Print.
- . *The Film Industry in Brazil, Culture and the State*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1987. Print.
- Johnson, Randal and Stam, Robert. *Brazilian Cinema (expanded edition)*. Nova Iorque: Columbia U P, 1995. Print.
- Lopez, Ana M. “Our Welcomed Guests, Telenovelas in Latin America”. *To Be Continued. . . Soap Operas Around the World*. Robert C. Allen (Ed.). Nova Iorque: Routledge, 1995. Print.
- Lowe, Elizabeth. “A Character in Spite of Her Author, Dona Flor Liberates Herself from Jorge Amado”. *Jorge Amado, New Critical Essays*. Keith Brower et al. (Eds.) Nova Iorque: Routledge, 2001. Print.
- Mattelart, Michèle e Armand. *The Carnival of Images: Brazilian Television Fiction*. Trad. David Buxton. Nova Iorque: Bergin and Garvey, 1990. Print.
- Parker, Richard G. *Bodies, Pleasures and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*. Boston: Beacon, 1991. Print.
- Patai, Daphne. “Jorge Amado: Champion of Women’s Sexual Freedom”. *Confronting Change, Challenging Tradition: Women in Latin America History*. Gertrude M. Yeager (Ed.) Wilmington, Delaware: Scholarly Resources Inc., 1994. Print.
- Pontes, Luciana. *Mulheres Brasileiras na Mídia Portuguesa*. Campinas, São Paulo: Cadernos Pagu, 2004. Web. 15 Mar 2010.

- Santos, Joelson Santiago. “Imagens Femininas em *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado: Um Estudo de Gênero”. Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santa. Web. 11 Fev 2011.
- Shelling, Vivian. “Popular Culture in Latin America”. *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*. John King (Ed.) Cambridge: Cambridge UP, 2004. Print.
- Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke U P. Print.
- Yeager, Gertrude M. (Editora) *Confronting Change, Challenging Tradition: Women in Latin America History*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources Inc., 1994. Print.