JÉFFERSON LUIZ BALBINO LOURENÇO DA SILVA

As Representações das Mulheres Farroupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*

ASSIS/SP

2024

JÉFFERSON LUIZ BALBINO LOURENÇO DA SILVA

As Representações das Mulheres Farroupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*

Tese de Doutoramento apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, para o Exame de Defesa, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História (Área de Conhecimento: História e Cultura).
Orientadora: Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva.
Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

ASSIS/SP

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

S586r

Silva, Jéfferson Luiz Balbino Lourenço da
As representações das mulheres farroupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* / Jéfferson Luiz Balbino Lourenço da Silva. — Assis, 2024
280 p. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva

1. Pós-modernidade. 2. Mulheres na literatura. 3. Representação. 4. Literatura e história. 5. A Casa das Sete Mulheres (Minissérie). I. Título.

CDD 907.2

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE JÉFFERSON LUIZ BALBINO LOURENÇO DA SILVA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 12 dias do mês de dezembro do ano de 2023, às 09:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de JÉFFERSON LUIZ BALBINO LOURENÇO DA SILVA, intitulada **As Representações das Mulheres Farroupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres***. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. ZÉLIA LOPES DA SILVA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. MARTA GOUVEIA DE OLIVEIRA ROVAI (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de Alfenas - UNIFAL/MG, Profa. Dra. ANA MARIA COLLING (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal da Grande Dourados/MS, Profa. Dra. ALMUDENA GARCÍA-MANSO (Participação Virtual) do(a) Rey Juan Carlos Universidad - Faculdad de Ciencias de Comunicacion/Espanha , Profa. Dra. VALERIA DOS SANTOS GUIMARÃES (Participação Virtual) do(a) Faculdade de Ciências Humanas e Sociais / UNESP/Câmpus de Franca. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. ZÉLIA LOPES DA SILVA - Zélia Lopes da Si

Este trabalho é dedicado a todos que reconhecem a importância da teledramaturgia brasileira.

Dedico, especialmente, ao meu pai, José Luiz da Silva, (in memorian), que sempre será um exemplo de resistência, à minha mãe, Elenice Lourenço da Silva, que sempre será meu exemplo de cuidado, à minha avó materna, Maria Apparecida Lourenço (in memorian), que sempre será meu exemplo de gratidão – e de amor – Saudade!

AGRADECIMENTOS

O quão feliz é uma pessoa que depende da profundidade de sua gratidão.
(John Miller)

Como dizem os nativos digitais ao postarem textos de agradecimentos em suas respectivas redes sociais: “Atenção: Alerta de textão!”.

Não é novidade para ninguém, sobretudo, no meio acadêmico que produzir uma tese de doutoramento é sem dúvidas a atividade mais pesarosa, pois exige do discente uma maturidade intelectual que muitas vezes não dispõe em sua totalidade – se é que isso é possível, tal como imaginamos –. Mas que para obtenção do título acadêmico mais elevado que existe é quase uma exigência vital.

Os dissabores são incontáveis nessa aventura de cursar um doutorado e, principalmente, ao levarmos em consideração um longo período pandêmico, propiciado pela Covid-19, que nos isolou de tudo e de todos, inclusive, das bibliotecas e dos centros de documentação, logo assim vemos o quão foi árduo chegar até aqui. Mentalmente, posso dizer que foi enlouquecedor, pois perturbou a razão e provocou viva toda a emoção desse intenso processo...

Nessa caminhada há pessoas essenciais que me subsidiaram com os mais variados tipos de apoios que foram indubitavelmente necessários para manter-me em pé e firme na pesquisa e na caminhada da vida.

Nominalmente começo agradecendo minha exímia e assertiva orientadora, a Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva, pois sem seu precioso auxílio nem nesse lugar (de futuro Doutor em História) eu estaria. Dada a sua incomensurável importância, vou me permitir alongar e relatar minha história com a Zélia.

Conheci-a, pessoalmente, mais precisamente no dia 04 de abril de 2016, quando às 14 horas, na Sala de Reuniões da Seção de Pós-Graduação da UNESP/Campus de Assis, me reuni com ela para a entrevista (última etapa) da Seleção do Mestrado. Ela não sabia, mas estar ali – naquele momento – era um dos momentos mais tensos da minha vida, pois queria muito ingressar no curso de mestrado, porém, já havia reprovado em outras cinco seleções, em outras universidades – e nas mais variadas etapas, inclusive, na entrevista –. E a Zélia fez uma arguição rígida (como deve ser!), respondi tudo que ela me perguntou, mas deu um nó na minha garganta quando no final ela me disse que aquele projeto deveria ser direcionado para

outro curso de Pós-Graduação como, por exemplo, de Comunicação Social ou Jornalismo. Nesse momento, achei que seria mais uma reprovação para coleção. Talvez, tendo percebido a expressão de tristeza indisfarçável que se abateu sobre meu rosto, Zélia me disse (quase como uma desculpa para se livrar daquele garoto tristonho) que poderia defender meu projeto para a Comissão de Seleção, porém, não iria garantir que teria êxito, uma vez que o meu projeto estava aquém do esperado. Não criei expectativas, mesmo sendo um "desiludido cheio de ilusões" – parafraseando a poetisa portuguesa Florbela Espanca –.

Embora sempre tenha sido persistente (algo que atribuo ao zodíaco, visto que sou taurino) sabia que – pelo menos naquele momento – não teria mais forças para tentar uma nova seleção, caso a constatação da reprovação tornasse uma realidade. Eis que no dia 25/04/2016, mesmo desacreditado, acessei o site da UNESP e quase caí da cadeira ao ver – no resultado final – meu nome na lista dos aprovados. Detalhe: foi o melhor presente de aniversário (27/04) que poderia ter recebido.

Tendo a aprovação no mestrado como uma realidade inconteste, me vi numa situação de ansiedade ao extremo, pois o curso começaria em 01/08/2016 e queria acelerar o tempo para chegar logo esse momento tão aguardado. A primeira aula (da disciplina de Teoria e Método) ocorreria no dia 04/08/2016, mas tive que faltar, uma vez que minha amada avó estava gravemente internada. Ela viria a falecer no dia seguinte, em 05/08/2016, e diante dos meus olhos.

Fiquei muito mal, revoltado com a vida, pois um dos momentos visto por mim próprio como um divisor de águas na minha vida intelectual/profissional coincidiu, justamente, com um período que devastou minha felicidade e que, inclusive, fez eu me revoltar contra Deus, haja vista que fazia apenas um ano que havia perdido meu pai e dois meses e meio que havia perdido minha avó paterna, a saudosa e querida Dona Nena ou como era carinhosamente chamada por meu pai, Neninha.

Logicamente, me senti deprimido, recorri a tratamentos medicamentosos para superar a depressão, mas o mestrado também se tornou um aporte terapêutico para eu lidar com a dor do luto. E querer fazer um bom trabalho, não apenas para agradar a Zélia, mas para fazê-la ter motivos de orgulho. E, obviamente, para ela não se arrepender da chance que me deu em ser teu orientando. Tudo isso fez com que eu fizesse daquela oportunidade uma chave motriz para seguir minha caminhada pela vida.

Reconheço que pequei pelo excesso dando muito trabalho à Zélia, mas também quando me adaptei aos protocolos acadêmicos e me adequei ao metiê de pesquisador

deslanchei... Tivemos alguns embates – como é natural ocorrer em toda relação interpessoal – porém, nada que pudesse abalar o respeito, admiração e carinho que sempre nutri por ela.

Desde 2016 continuo aprendendo com a Profa. Zélia não apenas como me tornar um bom pesquisador/historiador, mas também a ser um professor mais humano, sem perder de vista o comprometimento com a exigência que resulta em qualidade. Por tudo isso, agradeço imensuravelmente todo o conhecimento partilhado ao longo desses anos comigo, MUITO OBRIGADO, Zélia!

Agradeço, ainda, minha mãe, Elenice por todo carinho, amor e atenção comigo. Se eu conquistei o mais alto título acadêmico devo isso essencialmente à minha mãe. Ela que sempre me motivava e estudar mesmo diante da preguiça. Cresci com ela me acordando para ir à escola dizendo: "Se não estudar não vai conseguir trabalho bom e ficará que nem eu que sou doméstica e que ganho pouco". Obrigado por tudo e por tanto, minha mãe...

E minha gratidão a todos os Orixás, Entidades e Guias Sagrados da Umbanda, pelo suporte espiritual. Ao conhecer e, principalmente, me reconhecer nessa vertente religiosa me reconectei com a espiritualidade de um modo transcendental que me deu motivos para (re)acreditar na vida. Axé! Larouyê, Exu!

Agradeço, também, o companheirismo e paciência de Vitor Pereira da Silva e de todos os amigos, em especial, a Profa. Dra. Mirian Ribeiro Reis que me apoiaram direta ou indiretamente ao longo dessa jornada extenuante. Agradeço, muitíssimo, minha amiga Débora Carina Zimermann pelo apoio emocional inconteste que me deu, sobretudo, nos últimos meses. E as minhas parceiras de trabalho: Lucila Torreti, Rosely Pereira e Diego Azorli que sempre me incentivaram...

Toda minha gratidão às professoras que estiveram presentes em meu Exame de Qualificação, ocorrido em 14 de dezembro de 2022: Profa. Dra. Janete Leiko Tanno, da UENP/Jacarezinho e a Profa. Dra. Joana Maria Pedro, da UFSC/Florianópolis. Sem dúvida foi muito importante à arguição feita por ambas naquele momento, uma vez que nortearam os rumos dessa pesquisa.

Continuo agradecendo – de modo infindável – as docentes que participaram da minha Banca de Defesa, a Profa. Dra. Ana Maria Colling, da UFGD; a Profa. Dra. Almudena García-Manso, da Universidad Rey Juan Carlos, a Profa. Dra. Valéria Guimarães, da UNESP/Franca e a Profa. Dra. Marta Gouveia de Oliveira Rovai, da Universidade Federal de Alfenas por aceitarem não apenas arguirem meu texto, mas partilharem o tempo e o conhecimento que dispuseram comigo. A avaliação de vocês foi o diferencial nessa minha conquista pelo título de Doutor em História.

Estendo meus agradecimentos aos professores que aceitaram generosamente serem suplentes nessa banca: a Profa. Dra. Janete Leiko Tanno, da UENP/Jacarezinho; a Profa. Tania Regina de Lucca, da UNESP/Assis e o Prof. Dr. João Paulo Rodrigues, da UFMT.

Expresso minha gratidão a UNESP/Campus de Assis, aos funcionários e professores do Departamento de História, em especial, a Profa. Dra. Lúcia Helena Oliveira Silva, por todo préstimo que foram essenciais nesse percurso, sobretudo, meu eterno agradecimento ao querido amigo José Lino Alves.

Agradeço o financiamento da CAPES que foi vital para ampliar meus conhecimentos através da participação em eventos científicos e aquisição de livros.

E, por fim, agradeço meus entrevistados, os roteiristas Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari, Lúcio Manfredi e Letícia Wierzchowski por toda receptividade que tiveram com essa pesquisa. Minha gratidão eterna!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

[...] Se o tema das mulheres for exclusivamente um tema do espaço feminino, não vai ganhar uma projeção de cunho amplo, nacional; os homens também precisam falar disso.

Lilia Moritz Schwarcz

El campo del intelectual es por definición la consciencia. Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante y el que comprendiendo no actúa tendrá un lugar en la antología del llanto pero no en la historia viva de su tierra.

Rodolfo Walsh

RESUMO

Esta pesquisa de doutoramento tem como foco a análise da representação das mulheres farroupilhas na minissérie brasileira *A Casa das Sete Mulheres*, produzida e transmitida pela TV Globo em 2003, adaptada do romance histórico homônimo de Letícia Wierzchowski. O objetivo central dessa tese é investigar o motivo subjacente à abordagem emancipada das personagens femininas na minissérie, estabelecendo um contraste com a versão literária, e, em particular, explorando a influência da pós-modernidade nesse processo. A indagação principal que direciona esta pesquisa é: Qual foi o impulso para a ênfase no protagonismo feminino na minissérie, considerando a ausência desse elemento na obra literária original? A hipótese proposta sugere que a ênfase no empoderamento das mulheres farroupilhas na minissérie pode estar relacionada à influência da pós-modernidade durante o período de produção, refletindo um esforço para incorporar representações mais alinhadas com as demandas contemporâneas da sociedade. No escopo metodológico, a pesquisa adota uma abordagem abrangente da minissérie, incluindo decupagem geral, análise da sinopse, da narrativa, das personagens, dos diálogos, das temáticas incorporadas, da trilha sonora, do figurino e do cenário. Complementarmente, serão considerados depoimentos dos criadores da minissérie e da autora do romance, proporcionando uma perspectiva multifacetada sobre o processo de produção. A fundamentação teórica dessa investigação está ancorada na perspectiva pós-moderna, que será utilizada para explorar de que maneira essa corrente de pensamento pode ter influenciado a representação das mulheres na minissérie. A análise crítica desses elementos visa contribuir para uma compreensão mais aprofundada da construção e interpretação da narrativa, considerando o contexto sociocultural da produção. Os resultados desta pesquisa se concentrarão na análise da representação emancipada das mulheres farroupilhas na minissérie, abordando elementos como diálogos substanciais, temáticas incorporadas e a influência da autoria predominantemente masculina na configuração das personagens femininas. Essa análise oferecerá *insights* valiosos sobre as dinâmicas de gênero e os reflexos da pós-modernidade na produção cultural televisiva.

Palavras-chave: Representação; A Casa das Sete Mulheres; Pós-Modernidade; Submissão; Protagonismo Feminino.

ABSTRACT

This doctoral research focuses on the analysis of the representation of farroupilha women in the brazilian minisséries *The House of Seven Women* (*A Casa das Sete Mulheres*), produced and broadcasted by TV Globo in 2003, adapted from the homonymous historical novel by Letícia Wierzchowski. The central objective of this thesis is to investigate the underlying reasons for the emancipated approach to female characters in the miniseries, establishing a contrast with the literary version and, in particular, exploring the influence of postmodernity in this process. The main question guiding this research is: What drove the emphasis on female protagonism in the miniseries, considering its absence in the original literary work? The proposed hypothesis suggests that the emphasis on empowering farroupilha women in the miniseries may be related to the influence of postmodernity during the production period, reflecting an effort to incorporate representations more aligned with contemporary societal demands. Methodologically, the research adopts a comprehensive approach to the miniseries, including overall analysis, synopsis examination, narrative analysis, character scrutiny, dialogue evaluation, exploration of incorporated themes, assessment of the soundtrack, costume, and scenery. Additionally, insights from the creators of the miniseries and the author of the novel will be considered, providing a multifaceted perspective on the production process. The theoretical foundation of this investigation is grounded in the postmodern perspective, which will be employed to explore how this line of thought may have influenced the representation of women in the miniseries. The critical analysis of these elements aims to contribute to a deeper understanding of the construction and interpretation of the narrative, considering the sociocultural context of production. The results of this research will focus on the analysis of the emancipated representation of farroupilha women in the miniseries, addressing elements such as substantial dialogues, incorporated themes, and the influence of predominantly male authorship on the configuration of female characters. This analysis will provide valuable insights into gender dynamics and the reflections of postmodernity in television cultural production.

Keywords: Representation; The House of Seven Women; Post-Modernity; Submission; Female Protagonism.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: As sete mulheres da família de Bento Gonçalves..... 74

Imagem 2: Infográfico com as personagens femininas principais da minissérie..... 75

Imagem 3: Ana Joaquina Gonçalves da Silva (Bete Mendes)..... 76

Imagem 4: Maria Gonçalves da Silva Ferreira (Nívea Maria)..... 77

Imagem 5: Caetana García y Gonzáles (Eliane Giardini)..... 78

Imagem 6: Perpétua García Gonçalves da Silva (Daniela Escobar)..... 80

Imagem 7: Rosário Gonçalves da Silva Ferreira (Mariana Ximenes)..... 82

Imagem 8: Mariana Gonçalves da Silva Ferreira (Samara Felippo)..... 83

Imagem 9: Manuela de Paula Gonçalves da Silva Ferreira (Camila Morgado)..... 84

Imagem 10: O retrato de S. Mariana, Velho Ribeiro de Avellar, Viscondessa de Ubá, em que aparece seu traje..... 104

Imagem 11: Caetana (Eliane Giardini) esposa de Bento Gonçalves com um vestido verde que explora sua sensualidade..... 105

Imagem 12: Manuela e Giuseppe abraçados completamente nus..... 108

Imagem 13: Sequência da cena da noite de amor entre Manuela (Camila Morgado) e Giuseppe Garibaldi (Thiago Lacerda)..... 110

Imagem 14: Maria chora ao ser confrontada pela filha..... 143

Imagem 15: Giuseppe Garibaldi (Thiago Lacerda) ensina Manuela (Camila Morgado) a atirar..... 165

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Diferenças entre Telenovela e Minissérie..... 46
Tabela 2: Quadro geral das minisséries – Década de 1980..... 54
Tabela 3: Quadro geral das minisséries – Década de 1990..... 61
Tabela 4: Quadro geral das minisséries – Década de 2000..... 68
Tabela 5: Quadro geral das minisséries – Década de 2000 – parte 2..... 275
Tabela 6: Quadro geral das minisséries – Década de 2010..... 277
Tabela 7: Quadro geral das minisséries – Década de 2020..... 279

LISTA DE GRÁFICO

Gráfico 1: Total de minisséries produzidas pela TV Globo entre as décadas de 1980 e 2020..... 69

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Informações sobre as entrevistas produzidas.....150

Quadro 2: Recepção de Letícia Wierzchowski diante da adaptação televisiva.....156

Quadro 3: Recepção de Letícia Wierzchowski diante da adaptação televisiva – ccontinuação.....158

Quadro 4: Comparativo de respostas dos entrevistados.....161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 18

CAPÍTULO 1: A Adaptação do romance histórico *A Casa das Sete Mulheres* na teledramaturgia brasileira**.....** 44

1.1 A Produção de Minisséries na TV Globo..... 44

1.1.1 Minissérie: um produto de requinte..... 69

1.2 Um balanço da produção de minisséries pela TV Globo..... 71

1.3 *A Casa das Sete Mulheres* e a evidencia do protagonismo feminino..... 74

1.4 A representação das mulheres na minissérie a partir do contexto histórico da época..... 86

CAPÍTULO 2: O Intento de Pós-Modernidade na adaptação e representação das mulheres farroupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres***.....** 89

2.1 Elucidando os conceitos de Pós-Modernismo e Pós-Modernidade para compreendermos a ambiência temporal que *A Casa das Sete Mulheres* está circunscrita..... 90

2.2 A chamada cultura pós-moderna..... 96

2.3 A Pós-Modernidade na produção televisiva brasileira..... 98

2.4 A Pós-Modernidade em *A Casa das Sete Mulheres*..... 102

2.4.1 A Sexualidade das mulheres farroupilhas representadas na minissérie..... 106

2.4.2 Os casamentos arranjados e o (não) poder de escolha da mulher..... 113

2.4.3 A “liberdade” das mulheres pobres livres..... 115

2.4.4 As “chinas gaúchas”: a representação das prostitutas..... 116

2.4.5 As vivandeiras..... 118

2.5 Representação do Feminismo em *A Casa das Sete Mulheres*..... 123

2.5.1 Sororidade em cena..... 128

2.6 As Mulheres na lide..... 133

2.7 O Sofrimento de Rosário..... 136

2.8 Transgressão X Submissão..... 138

2.9 Obediência ao homem (pai/marido/irmão)..... 141

CAPÍTULO 3: Uma análise da representação que as mulheres tiveram na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* – 20 anos depois: memória, representações e significados**.....** 145

3.1 A Leitura que os roteiristas fazem da minissérie após duas décadas..... 152

3.2 Intento feminista ou recurso teledramatúrgico?..... 162

3.3 *A Casa das Sete Mulheres* enquanto obra cultural de ruptura..... 171

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 173

FONTES..... 177

FONTES ORAIS..... 178

REFERÊNCIAS..... 179

APÊNDICE I..... 186

Entrevista I - Vincent Villari..... 186

Entrevista II - Lúcio Manfredi..... 218

Entrevista III - Maria Adelaide Amaral..... 244

Entrevista IV - Letícia Wierzchowski..... 271

APÊNDICE II..... 275

INTRODUÇÃO

> Muitas vezes discutimos, com entusiasmo, sobre este ou aquele "efeito" da televisão ou os tipos de comportamento social, as condições culturais e psicológicas a que a televisão "levou", sem nos sentirmos obrigados a perguntar se é razoável descrever qualquer tecnologia como causa.
>
> Raymond Williams[1]

Ao longo de sua história, sobretudo, pelos segmentos artísticos e críticos especializados, a televisão brasileira foi considerada como um produto de baixo valor artístico e cultural, isto é, provocando uma suposta degradação intelectual junto a seu público. Esse ponto de vista crítico, frequentemente, apontou para a predominância de conteúdos comerciais, sensacionalistas e de entretenimento de massa, em detrimento de produções de maior profundidade e relevância cultural. Essa percepção é resultado de uma série de fatores históricos, sociais e econômicos que moldaram o desenvolvimento desse produto midiático no país.

Logo assim, durante sua existência, a televisão brasileira esteve, maiormente, voltada para o entretenimento comercial, ou seja, telenovelas, programas de auditório, *reality shows* e outras produções populares permearam nas grades de programação, inclusive, em detrimento de programas de cunho educativos e culturais. Essa orientação foi influenciada por questões econômicas, uma vez que a televisão comercial depende da audiência e, consequentemente, dos anunciantes para manter-se financeiramente. Como resultado, o foco em conteúdo de apelo massivo, por vezes superficial, tornou-se uma prática comum.

---

[1] Raymond Williams (1921-1988) foi um influente crítico cultural, escritor e teórico britânico, conhecido por suas contribuições significativas para os estudos culturais e literários. Ele desempenhou um papel fundamental na formação da crítica cultural contemporânea e suas ideias continuam a ser uma referência importante em áreas como literatura, mídia e cultura. Williams foi pioneiro na análise das relações entre cultura e sociedade. Ele argumentava que a cultura não era algo separado da vida cotidiana, mas estava intrinsecamente ligada a questões sociais, econômicas e políticas. No tocante a cultura popular, Williams também desafiou a distinção tradicional entre cultura alta e cultura popular. Ele examinou como as formas de cultura popular, como literatura de massa, televisão e música popular, desempenham um papel vital na vida cultural e como elas são moldadas por questões sociais e econômicas. [Informações obtidas em: <https://www.boitempoeditorial.com.br/autor/raymond-williams-90>. Acesso em 19/10/2023].

Contudo, a comunicação, enquanto campo de estudo, têm sido objeto de constantes reflexões e debates que ultrapassam as fronteiras conceituais tradicionais. Além das discussões clássicas sobre teorias da comunicação, emergem temas contemporâneos que desafiam as estruturas preexistentes.

Nesse sentido, a ascensão exponencial da tecnologia nas últimas décadas alterou significativamente as dinâmicas comunicacionais. A globalização da informação, impulsionada pela digitalização e pela ubiquidade da internet, reconfigurou as interações sociais e os fluxos de comunicação. Autores como Castells[2] e Jenkins[3] argumentam que a sociedade contemporânea é marcada pela convergência midiática, na qual a interação entre diferentes plataformas tecnológicas molda a forma como as mensagens são transmitidas e recebidas. Coadunado a isso, as redes sociais, por exemplo, desempenham um papel central nessa transformação, proporcionando um espaço para a disseminação de informações, construção de identidades virtuais e engajamento público. A discussão sobre o impacto das redes sociais na comunicação contemporânea é complexa e multifacetada, abordando desde a democratização do acesso à informação até os desafios relacionados à desinformação e à polarização.

No entanto, é importante considerar que essa percepção de degradação intelectual[4] não abrange toda a diversidade da produção televisiva brasileira. Ao longo das décadas, houve esforços para criar programas que educassem, informassem e promovessem discussões culturais mais aprofundadas. Programas jornalísticos, documentários, debates e séries de qualidade artística e cultural foram produzidos e transmitidos, embora muitas vezes em horários menos nobres e com menor visibilidade[5].

Além do mais, é notável que nos últimos anos, com o avanço das tecnologias e o surgimento de novas plataformas de streaming e canais especializados, a televisão brasileira tem experimentado mudanças significativas em sua paisagem, uma vez que houve um aumento na produção de séries, documentários e programas que exploram temas mais

---

[2] CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet**: Reflexões sobre a Internet, os Negócios e a Sociedade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

[3] JENKINS, Henry. **Convergence Culture**: Where Old and New Media Collide. New York: NYU Press, 2006.

[4] FREIRE FILHO, João. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In: BORGES; REIA-BAPTISTA. **Discursos e práticas de qualidade na Televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. pp. 81-96.

[5] Cabe esclarecer que a percepção de que a televisão brasileira foi por muito tempo um produto de baixo valor artístico, causando degradação intelectual em seu público, reflete uma parte da realidade histórica desse meio de comunicação. No entanto, essa visão não abrange toda a complexidade da produção televisiva no país, que inclui tanto conteúdos mais comerciais quanto esforços para promover debates culturais e intelectuais. Com as mudanças na indústria e nas preferências do público, a televisão brasileira tem a oportunidade de se reinventar e ampliar sua oferta de conteúdos de qualidade artística e cultural.

complexos e desafiam a noção de que a televisão é apenas um meio de entretenimento superficial. Essa transformação sugere uma abertura para produtos mais diversificados e, culturalmente, relevantes.

Com esse cenário firmado, os pesquisadores de produtos televisivos amparam-se em linhas teóricas europeias para justificarem seus objetos de estudos como na teoria crítica da Escola de Frankfurt.

No início da década de 1970, o teórico britânico Raymond Williams lançou as bases para o campo dos estudos culturais e do materialismo cultural, sobretudo, ao descrever a programação televisiva como um fluxo tanto homogêneo quanto hipnótico.[6] Isto é, algo necessário para a compreensão de que os pesquisadores que tinham como objeto de estudo à televisão (ou suas congêneres) deveria ter como objetivo o repudio a esse determinado tipo de fonte, algo totalmente diferente dos pesquisadores de outros campos de estudo.[7]

Contudo, esse cenário vem se modificando nos últimos anos, principalmente, quando nos deparamos com os estudos da mídia[8] do semiólogo Jesus Martín-Barbero[9] que observa – a partir dos fundamentos da Escola de Frankfurt – um "aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte". Tal observação, inclusive, fez com que Adorno, citado por Jesus Martín-Barbero, afirmasse o quão é preciso desconstruir o conceito de prazer artístico[10]. Além do que o crítico e teórico da comunicação, e especialista em indústria cultural e da mídia e de seus fenômenos, o intelectual Douglas Kellner[11] que alcunhou o conceito *cultura de mídia*[12], acredita que há toda uma cultura midiática que exerce uma

---

[6] WILLIAMS, Raymond. **Television: techonology and cultural form**. Londres e Nova York: Routledge, 2003. pp. 89-96.

[7] THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2003. p. 4.

[8] Ao longo desse estudo buscamos trazer uma abordagem da mídia no qual transita entre o reconhecimento da mídia como lugar de lucro, haja vista que trabalha com produtos mercadológicos e, conseguintemente, de sua reivindicação enquanto educadora tanto para indivíduos ligados à esquerda quanto para aqueles ligados à direita, visto que essa vertente também possui grupos que lutam pela destruição do patriarcado, do racismo, da homofobia... [Fonte: NADAI, Bruna Cardoso de. SILVA, Wallace de Gois. **A Mídia como elemento potencializador de efeitos de poder:** verdade, sujeição e resistência. *In:* Escola Superior de Gestão e Contas Públicas Conselheiro Eurípedes Sales, EGC-TCM. 2020. Disponível em: <https://escoladecontas.tcm.sp.gov.br/images/artigos/hotsite/midia-efeitos-poder-tcc.pdf>. (Artigo de Curso de Aperfeiçoamento)].

[9] MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

[10] Ibid. p. 66.

[11] KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

[12] Para Kellner, o conceito de "cultura de mídia" refere-se a uma abordagem interdisciplinar que analisa como a cultura contemporânea é moldada e influenciada pela mídia de massa, incluindo a televisão, o cinema, a internet, a publicidade, entre outros meios de comunicação. A cultura de mídia, de acordo com Kellner, desempenha um

influência durante todo o tempo sobre as pessoas. Nessa perspectiva, a cultura midiática aparece na formação de opiniões, solidificações de identidades, passando-nos, por exemplo, a ideia do que é moral ou imoral. Ou seja, a indústria cultural não é meramente uma fábrica de produtos, mas sim um arsenal cultural que os indivíduos estão inseridos.

Contudo, ainda se faz presente na teledramaturgia o estigma de *prazer artístico*[13], refutado por Adorno, isto é, aquelas concepções imorais que sobrepujam a ideia de democracia estético-cultural, ou seja, colocando em questionamento a qualidade de uma obra de arte televisual num mesmo patamar de lixo cultural. Portanto, a qualidade artística fica aquém do esperado sendo, justamente, isso que ainda coloca em descrédito, sobretudo, no meio intelectualizado, pesquisas que possuem como objetos de estudo as produções de teledramaturgia.

Em consonância com o pensamento de Adorno, na visão do crítico literário alemão Andreas Huyssen não se pode reduzir a crítica cultural, exclusivamente, a problemática da qualidade, afinal "nem toda obra de arte que não se conforma às noções canonizadas de qualidade é automaticamente uma peça Kitsch[14]". Ademais, de acordo com Huyssen, é possível transformar obras kitsch em obras de arte de alta qualidade, sobretudo, porque a pós-

---

papel fundamental na construção da identidade individual e coletiva, na formação de opiniões públicas, na produção de significados culturais e na disseminação de valores e ideologias. Ele argumenta que a mídia não apenas reflete a cultura existente, mas também a influência, desempenhando um papel ativo na construção da realidade social. Kellner enfatiza a importância de analisar criticamente a *cultura de mídia* para entender como ela afeta a sociedade e como as pessoas consomem, interpretam e respondem à mídia. Ele sugere que a cultura de mídia não é homogênea, mas sim caracterizada por uma multiplicidade de discursos, narrativas e representações que podem refletir diferentes pontos de vista, interesses e poderes na sociedade. Logo assim, o conceito de *cultura de mídia* de Douglas Kellner enfatiza a influência significativa da mídia de massa na cultura contemporânea e a importância de uma análise crítica para compreender como a mídia molda e é moldada pela sociedade. (KELLNER, 2001).

[13] O conceito de *prazer artístico* é associado à experiência estética que as pessoas têm ao apreciar obras de arte, música, literatura e outras formas de expressão criativa. No entanto, Theodor W. Adorno, um dos principais teóricos da Escola de Frankfurt, ofereceu uma crítica profunda e complexa ao conceito tradicional de *prazer artístico*. Sua visão desafia a ideia de que a arte deve proporcionar um mero prazer ou entretenimento estético e argumenta que a verdadeira arte deveria ser mais provocativa e crítica em relação à sociedade. Adorno acreditava que a cultura de massas e a indústria cultural estavam transformando a experiência artística em uma forma de entretenimento superficial. Ele argumentava que a busca pelo prazer imediato estava levando à padronização da cultura, à conformidade e à alienação. Em vez de promover a reflexão crítica e a emancipação, a cultura de massas estava sendo usada para distrair as pessoas e mantê-las passivas em relação às estruturas de poder existentes. Para esse intelectual, a verdadeira arte deveria ser desafiadora e perturbadora. Ela não deveria buscar simplesmente agradar ao público, mas sim questionar as normas sociais e culturais, revelar contradições e confrontar as complexidades da existência humana (ADORNO, 1986).

[14] O termo Kitsch foi criado no decorrer do século XIX para denominar produções artísticas consideradas inferiores e de qualidade duvidosa. Atualmente, o conceito foi ressignificado servindo como definição de manifestação cultural personalista.
[Informações obtidas em: < https://www.vivadecora.com.br/pro/kitsch/>. Acesso em 23/10/2023].

modernidade absorveu o kitsch não apenas como algo relacionado à diferenciação social, mas como uma vertente de ironia aos padrões clássicos pré-estabelecidos.[15]

Posto isso, é perceptível que o que nos move a pesquisar sobre esse determinado assunto é o nosso envolvimento afetivo com o objeto de estudo e isso não é nenhum demérito – ao contrário do que muitos pensam –, afinal isso não enviesa a pesquisa, visto que temos a ciência do comprometimento – e necessidade – do distanciamento e da criticidade que precisamos ter em relação ao objeto.

No que tange à TV brasileira há algo que se contrapõe à ideia de uma produção homogênea. Ao longo desses setenta e três anos da televisão no Brasil[16] houve diversos períodos de transformação, sobretudo, no tocante à teledramaturgia. As telenovelas, no formato tal como conhecemos hoje, surgiram no Brasil no início da década de 1950, especificamente em 1951, com a estreia da primeira telenovela brasileira, intitulada *Sua Vida Me Pertence*. E no início da década de 1980, surge pela TV Globo um novo produto de teledramaturgia: as minisséries.

Esse novo gênero televisivo se desenvolveu como uma resposta criativa ao modelo tradicional de telenovelas. No caso, as minisséries se diferenciavam das telenovelas tradicionais em vários aspectos: eram compostas por um número fixo de episódios, geralmente entre 20 e 50, em oposição às telenovelas, que eram programas de longa duração com enredos abertos e sem data de término definida; costumavam ter histórias mais densas e complexas, com um foco em narrativas mais curtas e bem definidas; abordavam temas sociais e políticos relevantes da época, contribuindo para a discussão pública dessas questões.

Com o tempo, o seu formato evoluiu para incluir histórias mais diversificadas e produções de alta qualidade cinematográfica. Até hoje, as minisséries continuam a ser produzidas e desempenham um papel importante na televisão brasileira. Elas oferecem uma alternativa criativa às telenovelas tradicionais e proporcionam uma oportunidade para contar histórias complexas e cativantes em um formato mais curto.

Deste modo, pretendemos utilizar uma minissérie como objeto de estudo para averiguar que tipo de representação houve da mulher e – de modo geral – da feminilidade numa minissérie brasileira, no caso *A Casa das Sete Mulheres*, adaptada do romance histórico homônimo que por sua vez é baseado num acontecimento do campo da história, a Revolução Farroupilha.

---

[15] HUYSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997. p. 45.

[16] A televisão chegou ao Brasil em 18 de setembro de 1950 com a inauguração da TV Tupi.

Nesse sentido, sabemos que compreender a história de nossos antepassados é muito mais que importante, é algo essencial, pois assim redescobriremos a nossa própria história. E, nessa conjuntura, é possível observar que devido o surgimento dos Annales adveio "(...) uma verdadeira dilatação do campo de trabalho do historiador, tanto no que diz respeito a atores quanto a temas ou objetos".[17] Posto isso, há espaço para a História Cultural estudar representações discursivas e imagéticas "pelas quais os homens expressam a si próprio e o mundo" como é o caso da teledramaturgia brasileira que visa ser uma representação de nossa sociedade.

Assim sendo, para fazer a análise das mulheres farroupilhas que a minissérie representou corroboraremo-nos nos preceitos do historiador Roger Chartier[18], uma vez que trabalharemos com os conceitos de *representação* e *apropriação*, pois "visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem"[19].

Partindo do ponto de vista ideológico, em sua obra, Roger Chartier[20] esclarece que "as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de um grupo que as forjam". Esse pensamento de Chartier embasa muito o fato de haver na minissérie representações distorcidas da realidade. Ainda, de acordo com o historiador francês, as percepções da realidade não trazem discursos neutros, pois "produzem estratégicas e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar indivíduos, as suas escolhas e condutas"[21]. Ou seja, há nas representações, propostas pelo nosso objeto, intencionalidades da parte de quem produziram. E a nossa missão será trazer à luz da historiografia esses significados.

Dada à temática central e histórica da minissérie supracitada, sabemos que embora o tema Revolução Farroupilha seja pautado, recorrentemente, em pesquisas no campo da História é sempre oportuno estudos relativos ao assunto, pois certamente resultarão novas abordagens, uma vez que são outros tempos com outras características e idiossincrasias. Além do que os estudos que abarcam a tônica da Revolução Farroupilha e seu 'entorno' estão restringidos, em sua maioria, nos estudos da História do Rio Grande do Sul como

---

[17] PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
[18] CHARTIER, Roger. **O Mundo como Representação**. Tradução de Andréa Daher e Zenir Campos Reis. Revista Estudos Avançados. vol. 11, 1991, pp. 173-191.
[19] Ibid. p. 179-180.
[20] CHARTIER, Roger. **A História Cultural***:* Entre Práticas e Representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988. p. 17.
[21] Ibid. p. 17.

majoritariamente à história política que, "neste caso, é uma história masculina, uma história de guerreiros ricos ou pobres, brancos ou negros", como observa Eloísa Helena Capovilla da Luz Ramos[22]. Segundo a estudiosa, há outros recortes temáticos deste período e deste tema que não foram suficientemente trabalhados.

Ainda, de acordo com a historiadora gaúcha, "os próprios textos [produzidos] sobre a Revolução são bastante econômicos quanto à presença e/ou participação feminina no seu desenvolvimento. Possivelmente quem escreveu estava abordando outros aspectos e as mulheres, nesse caso, ficaram escondidas"[23].

A despeito da escassez da participação feminina em estudos sobre a Revolução Farroupilha, vemos que há uma reflexão preocupante sobre a representação e o reconhecimento das mulheres na história e na pesquisa acadêmica, sobretudo, pelo fato da historiografia tradicional focar nas ações e nos feitos de homens, relegando as mulheres um papel secundário ou ignorando completamente suas contribuições, o que resulta em uma lacuna na pesquisa sobre as mulheres na Revolução Farroupilha.

Coadunando a isso, a pesquisa histórica depende em maior parte de documentos e registros escritos. E, muitas vezes, os feitos das mulheres não foram devidamente documentados ou reconhecidos, o que dificulta a recuperação de suas histórias. Além do que a sociedade do século XIX tinha papéis de gênero rigidamente definidos, o que limitava as oportunidades e a visibilidade das mulheres em atividades públicas, incluindo revoluções, o que certamente propiciou numa sub-representação das mulheres nos registros históricos.

Dessarte disso, é notório que nas narrativas históricas, sobretudo, de guerra o foco estão nos homens que são naturalmente inquiridos com protagonismo, isto é, invisibilizando as contribuições das mulheres que desempenharam papéis igualmente importantes, como espiãs, combatentes e lideranças em suas próprias comunidades durante a Revolução Farroupilha.

Portanto, temos uma missão desafiadora, haja vista que se trata de uma pesquisa sobre a participação feminina em eventos históricos, o que nos exige esforços adicionais para recuperar e documentar suas histórias. Logo assim, para abordar a escassez da participação feminina em estudos sobre a Revolução Farroupilha e em outros eventos históricos, é importante promover uma abordagem mais inclusiva e equitativa na pesquisa histórica.

---

[22] RAMOS, Eloísa Helena Capovilla da Luz. **As Mulheres no Cotidiano do Rio Grande do Sul Farroupilha**. *In:* Revista Justiça e História, v. 6. n. 12, 2008. p. 02.
[23] Ibid. p.04.

Assim a presente tese de doutoramento carece de novos olhares e outras explorações. Diante disso, em busca realizada junto à base de dados da UNESP, através do catálogo on-line Athena, no qual utilizamos os termos “revolução farroupilha” “mulheres farroupilhas” e “a casa das sete mulheres” observamos que o primeiro indicador apontou 14 registros, enquanto o segundo termo não apresentou registro e o terceiro termo apenas 2 registros, apenas há incidência de duas dissertações de mestrado que abordam o romance da escritora gaúcha, ambas pesquisas vinculadas à programas de pós-graduação em Letras.

No banco de dados de teses e dissertações da USP ao usarmos os termos em questão, encontramos para o primeiro, 236 pesquisas relacionadas que abordam direta e indiretamente o contexto do Decênio Histórico, para o segundo e terceiros termos não foram localizadas nenhuma pesquisa científica desenvolvida.

Na base de dados do Scielo encontramos para o primeiro indicador a presença de 4 trabalhos relacionados à temática, porém, todos circunscritos na esfera da história política. E para o segundo e terceiro indicador não foram localizadas nenhum trabalho realizado até o momento.

Em pesquisa realizada na plataforma Lume, repositório digital da UFRGS, para o termo “revolução farroupilha” encontramos 1.268 dissertações e teses nos mais variados campos de estudo, porém, nenhum evidenciando a figura da mulher tanto que para o termo “mulheres farroupilhas” não foram encontradas em nenhuma pesquisa. Entretanto, com o termo “a casa das setes mulheres” localizamos a dissertação *O Cenário como signo em minisséries históricas: a linguagem do habitar em A Casa das Sete Mulheres*, de Valesca Henzel Santini, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação no qual Santini analisa a maneira que os objetos que compõe o cenário da minissérie atuam como um sistema de signos capaz de trazer informações históricas de uma época passada.

Portanto, não há nenhuma pesquisa que abrange no contexto da Revolução Farroupilha uma ávida participação das mulheres e que tenha recorrido ao romance histórico *A Casa das Sete Mulheres* para explicar como tal fato esteve representado na ficção, o que nos leva a considerar que a respectiva tese de doutoramento é relevante do ponto de vista acadêmico, visto que trará novas perspectivas para a pesquisa histórica, sobretudo, naquelas que envolvem as mulheres num campo predominantemente masculino.

A opção por englobar nessa pesquisa a temática das mulheres demonstra o reconhecimento da importância desse sujeito histórico como também evidencia “a grande reviravolta da história nas últimas décadas, debruçando-se sobre temáticas e grupos sociais até

então excluídos do seu interesse[...]".[24] Ademais, conforme aponta a historiadora espanhola Elena Hernández Sandoica, em seu texto *História de las Mujeres y de Las Relaciones de Gênero*, a história das mulheres desse modo plural e heterogêneo como vem se construindo atualmente, isto é, visando o resgate da mulher enquanto um sujeito social é algo notadamente recente, basta ver que, inclusive, na historiografia até pouco tempo atrás a mulher era vista como "[...] um objeto subalterno, oculto e iludido, apesar do peso demográfico constante das mulheres ao longo da história e do papel indiscutível desempenhado pelas mulheres em todos os tipos de sociedades"[25].

Não obstante, fica evidente que apesar de ter diversas pesquisas nos mais variados campos de estudos relacionados à Revolução Farroupilha ainda assim há necessidade de mais novos estudos relacionados à temática, pois, conforme afirma Hill[26], a cada nova geração, é preciso reescrever a história, "porque embora o passado não mude, o presente se modifica; cada geração formula novas perguntas ao passado e encontra novas áreas de simpatia à medida que revive distintos aspectos das experiências de suas predecessoras".[27] Portanto, apesar de ser uma temática com o maior número de pesquisas na face da História do Rio Grande do Sul devemos trazer novos olhares para esse assunto, essencialmente, porque em quase todas as pesquisas existentes sobre o respectivo tema, esse evento histórico aparece circunscrito no âmbito da história política, ou seja, uma história masculina que praticamente exclui a feminilidade de seu cerne, isto é, há uma escassez de trabalhos que vincula a participação feminina na referida revolta.

Como a Revolução Farroupilha está, intrinsecamente, arraigada no contexto narrativo da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* é essencial à compreensão desse evento histórico para analisarmos se a minissérie trouxe ou não algum avanço ao representar as mulheres farroupilhas.

No que tange o reconhecimento da mulher, ao defrontarmos com as reflexões de Michelle Perrot[28] vemos que até "o século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais". E que somente a partir do final do século XIX que as mulheres tiveram direito à educação e que,

---

[24] SOIHET, Rachel. História das Mulheres. *In:* CARDOSO, Ciro Flamarion; VAIFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História***:* ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 275.

[25] "un objeto subalterno, oculto y eludido, a pesar del constante peso demográfico de las mujeres a lo largo de la historia e del indiscutible papel desempeñado por la mujer en todo tipo de sociedades". (texto original). [SANDOICA, Elena Hernandéz. História de las Mujeres y de Las Relaciones de Gênero. *In:* **Tendencias Historiográficas Actuales***:* Escribir Historia Hoy. Madri: Akal, 2004. pp. 237-238].

[26] HILL, Christopher. **O mundo de ponta cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

[27] Ibid. p. 32.

[28] PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 11.

tardiamente, no século XX que "descobriu-se que as mulheres têm uma história (...). Também ficou claro, finalmente, que a história das mulheres podia ser escrita". Portanto, é fundamental que haja cada vez mais pesquisas como a nossa que evidencia e resgata a mulher enquanto sujeito histórico ativo socialmente.

À vista disso, é importante recuperar conceitos basilares da corrente feminista, principalmente, porque nos dará subsídios para analisar as representações das mulheres farroupilhas na minissérie que dispomos a pesquisar. Para adentrar essa seara é imprescindível historicizarmos o termo *feminismo* que "por definição, é um movimento social, político e filosófico que tem como objetivo libertar e emancipar todas as mulheres"[29].

O termo *feminismo* surgiu em meados do século XIX, mas especificamente em 1837[30] quando o filósofo Charles Fourier falava que as sufragistas também eram chamadas de "feministas". Inclusive, havia uma disputa pelo termo, basta ver que os jornais do início do século XX chamavam de vitória feminista quando alguma mulher conseguia ingressar num curso superior ou no mercado de trabalho, sobretudo, naqueles considerados masculinos ou então quando algum país aprovava leis que ampliavam os direitos das mulheres como, por exemplo, de votar e ser eleitas.

Contudo seu uso e definição [do termo feminismo] alteraram-se ao longo do tempo. Inicialmente, o termo é frequentemente associado ao movimento pelo sufrágio feminino e à luta das mulheres por direitos políticos e civis iguais. No entanto, as concepções e objetivos do feminismo se expandiram consideravelmente ao longo dos anos, abrangendo questões que vão além do sufrágio, como igualdade de gênero, direitos reprodutivos, justiça social...

No Ocidente, o termo feminismo, se populariza nos anos 1960, quando diversos movimentos sociais passaram a lutar pelos direitos civis às minorias. Nessa conjuntura, nos Estados Unidos, em paralelo à luta dos afroamericanos contra a segregação racial houve uma nova onda do movimento de mulheres que – diferentemente da primeira fase, ocorrida no final do século XIX e início do século XX, quando tinha como objetivo a luta pelo direito ao voto – se firmava a partir dos ideais propostos pela escritora francesa Simone de Beavouir, em sua célebre obra *O Segundo Sexo* (1949).[31] A inspiração em Simone de Beauvoir é necessária a esse novo movimento, haja vista que ela desenvolveu um prolífico estudo acerca do "desenvolvimento psicológico da mulher e os condicionamentos de sua socialização que a

[29] BRUM, Daniela Moraes. **Feminismo pra quem?** Para todas as mulheres, inclusive, para aquelas que julgam não precisar dele. Bauru/SP: Astral Cultural, 2020. p. 12.
[30] FOURIER, Charles. Théorie des Quatre Mouvements et des Destinées Générales - Tome I. Paris: Createspace Independent Publishing Platform, 2015.
[31] SCHUMAHER, Schuma. BRAZIL, Érico Vital (org.). **Dicionário Mulheres do Brasil:** de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 229.

tornam alienada e submissa ao homem"[32]. Outrossim, a pensadora francesa é a principal referência, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, para a compreensão do feminismo.

Cabe destacar que Simone de Beauvoir segue a linhagem filosófica do existencialismo[33] que – tal como Sartre – apregoa que o homem é livre para criar, isto é, sem nada pré-determinado o que ocasionava a chamada *angústia da liberdade* (o homem angustiado por não saber criar e nem escolher o caminho ideal que deveria seguir...)[34]. A partir dessa reflexão do filósofo francês fica evidente que a consciência do homem é feita a partir da materialização de suas escolhas.

É, justamente, dentro dessa ótica sartreana que se estabelecem as escritas de Simone de Beauvoir, principalmente na obra *O Segundo Sexo*, publicada originalmente em 1949, em dois volumes (sendo eles: *Fatos e Mitos*[35] e *A Experiência Vivida*[36]), nos quais Beauvoir discute os mitos que pairam em torno da figura da mulher, além de refutar teorias a respeito da feminilidade. A referida obra é considerada um marco do movimento feminista, inclusive, de modo intencional, para essa obra a autora deixou a linguagem rígida, comumente, utilizada em seus primeiros escritos e de maneira deliberada passa a utilizar uma linguagem mais simples, justamente, para chegar às leitoras que não possuíam o mesmo traquejo acadêmico da escritora e assim passar a estas os seus conhecimentos sobre a experiência de *ser mulher*.

A obra *O Segundo Sexo*, em específico, inova por trazer um imensurável avanço no campo de estudos da feminilidade, sobretudo, porque Beauvoir traz rigorosas pesquisas interdisciplinares. Além de discutir os mitos que pairam em torno do feminino, a autora também rebate "teorias sobre a feminilidade elaboradas por nomes importantes, de Aristóteles

---

[32] Ibid. p. 229.

[33] Na tradição filosófica grega mais precisamente na visão de Platão, o mundo é compreendido através da essência. Isto é, há uma verdade circunscrita no campo das ideias e os indivíduos devem buscar essa verdade que nada mais é que a "essência" e o mundo se consolida através desse ideal algo que, aliás, prevalece tanto na Antiguidade Clássica como também na Idade Média. Com o advento do Cristianismo esse ideal de essência é amplamente desenvolvido acarretando a essencialidade a partir da criação divina. Contudo, no Renascimento ocorre uma nova configuração de mundo trazendo consigo novas esferas (social, econômica, cientifica e filosófica) e com isso o ideal de essência vai perdendo força tanto que no século XIX a Biologia admite que os processos biológicos estão em constante mutação com o Darwin e com isso o existencialismo se insere, ou seja, trazendo a ideia de que não existe uma essência pra nada, visto que as coisas estão num constante devir/constante transformação/movimento. E é, justamente, o existencialismo que compreende o mundo como um processo, afinal conforme enfatiza o filósofo francês Jean-Paul Sartre: "A existência precede a essência". Portanto, primeiramente é preciso produzir a existência para formar a essência, diferentemente do conceito platônico de existência pré-determinada. (OUTHWAITE & BOTTOMORE, 1993, pp. 291-293).

[34] SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada** – ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 6 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p. 545.

[35] BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo** – fatos e mitos; tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

[36] BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo** – a experiência vivida; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

(384-322 a.C.) a Sigmund Freud (1856-1939), passando por Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895).[37] Para dimensionarmos ainda mais o quão importante – e temida? – é a principal obra da filósofa francesa, "o livro vendeu na primeira semana de lançamento 22 mil exemplares, mas foi proibido no Vaticano e criticado de forma veemente por movimentos políticos à esquerda e à direita".[38]

Não foi apenas com *O Segundo Sexo* que Beauvoir rompeu paradigmas, basta ver que a autora foi uma mulher transgressora para sua época, afinal nunca se casou e nem teve filhos, residia sozinha, manteve relacionamentos homoafetivos, se dedicou integralmente à escrita e ao magistério superior ao invés de trilhar o caminho padrão imposto secularmente pela sociedade, visto que não optou em ter sido a mulher de Sarte (1905-1980), com quem manteve duradouro relacionamento, ou seja, "optou por ser lembrada como a escritora feminista e filósofa existencialista[39].

Retornando à obra *O Segundo Sexo* e configurando sua importância para o movimento feminista vemos que isso ocorre dada a sua densidade acerca da temática. Beauvoir busca desmistificar os pressupostos fatos que estão relacionados à vivência da mulher e sua essência feminina. Ou seja, a autora busca trazer diversos aspectos que corroboram certa essência para as mulheres, porém, que elas não conseguem justificar o motivo de se encontrarem numa posição de subordinação aos homens, visto que estão acossadas por vários tabus.

A referida obra ainda se faz necessária, sobretudo, em nossas análises acerca das representações que as mulheres farroupilhas tiveram na minissérie, visto que a autora traz uma problematização acerca do pensamento masculino e de um modo singelo: a partir da epígrafe com pensamento de dois (homens) intelectuais que se contrapõe sobre a mulher. O primeiro pensador é Aristóteles que diz: "Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e há um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher", tal frase representa um reflexo do pensamento grego da época, ou seja, pensamento misógino que, inclusive, via a mulher como "um homem incompleto", um não-homem, sendo algo negativo. O segundo é um pensador renascentista que, aliás, é o contraponto de Aristóteles, chamado François Poullain de la Barre, que diz: "Tudo o que os homens escreveram até hoje sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a um só tempo, juiz e parte". A partir dessa polêmica que a

[37] GZH LIVROS. **Marco do Feminismo, "O Segundo Sexo", de Simone de Beauvoir, completa sete décadas**. n/p. 2019. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2019/06/marco-do-feminismo-o-segundo-sexo-de-simone-de-beauvoir-completa-sete-decadas-cjx9g784a01zu01o9jff0akxz.html. Acesso em 21/07/2022.
[38] Ibid, n/p.
[39] Ibid. n/p.

filósofa adentra questionando alguns tipos de pensamento como a biologia, a psicanálise e o materialismo.

Ao questionar a biologia, a filósofa não nega que exista uma natureza feminina diferente de uma natureza masculina, porém, não vê isso como algo suficiente que justifique a subordinação das mulheres nas sociedades. Isto é, para Simone de Beauvoir a biologia não consegue explicar o fato de as mulheres serem colocadas num posicionamento inferior aos homens ou então serem realmente inferiores aos homens.

Por fim, essa clássica obra de Simone de Beauvoir torna-se crucial para substanciar nossas análises dado ao fato de a autora elucidar sobre o que é ser mulher, colocando a mulher como uma *categoria* que existe socialmente, tal como o homem.[40]

A partir de Beauvoir surgiram outros intelectuais que se dispuseram a estudar o feminino e assim instigar os movimentos femininos. De acordo com Schumaher & Brazil, nos Estados Unidos, a nova etapa do feminismo surge com a ativista Betty Friedan que com sua obra *A Mística Feminina* traz novas formulações para reorganizar o movimento de mulheres[41]. Através dos estudos de Friednan foi possível perceber o perfil imposto à mulher: a de sedutora e submissa.

Cabe lembrar que foi nas décadas de 1960 e 1970 que houve a Segunda Onda do Feminismo, sendo um movimento social e político de importância que trouxe à tona questões de igualdade de gênero e direitos das mulheres. A Segunda Onda do Feminismo foi um período de ativismo e conscientização em massa em relação aos direitos das mulheres. Vários fatores sociais, econômicos e culturais, incluindo a urbanização e o desenvolvimento de métodos contraceptivos mais eficientes, contribuíram para o empoderamento das mulheres e para as mudanças significativas na dinâmica de gênero na sociedade.

Portanto, a Segunda Onda do Feminismo foi um período de mudanças profundas na sociedade, e a urbanização e o acesso a métodos contraceptivos eficientes desempenharam um papel crucial nesse processo. Esses fatores contribuíram para o empoderamento das mulheres e para a transformação da dinâmica de gênero, abrindo caminho para conquistas significativas em relação aos direitos das mulheres e à igualdade de gênero. O legado desse período continua a influenciar as lutas feministas e a busca por igualdade nos dias de hoje.

---

[40] Contudo, não são duas categorias díspares, mas sim como uma categoria masculina como algo socialmente positivo e uma categoria feminina como algo socialmente nocivo. Ou seja, ser mulher é como ser um "não-homem". Inclusive, na própria língua portuguesa usa-se o termo homem/homens para se referir a espécie humana e mulher apenas para se referir a uma singularidade da espécie do homo sapiens.

[41] SCHUMAHER, Schuma. BRAZIL, Érico Vital (org.). **Op. Cit.**, 2000. p. 229.

Com a propagação do novo pensamento feminista que permeava o mundo ocidental, despertando "inquietude social", as mulheres ocidentais passaram a reivindicar sua própria autonomia colocando tal reivindicação no âmbito da esfera pública constituindo "uma crítica radical, simultaneamente teórica e prática, ao modelo tradicional do que é *ser mulher*".[42] Tal mobilização surtiu efeito, pois ocasionou, em 1975, uma Conferência Internacional, na Cidade do México, com delegações de diversos países, inclusive, do Brasil. Devido a isso, a ONU (Organização das Nações Unidas) institui: o ano de 1975 como o Ano Internacional das Mulheres e os anos de 1975 a 1985 como a Década da Mulher[43].

Embora, nessa conjuntura, o Brasil atravessasse um período marcado por uma grave crise democrática, devido ao regime militar, ainda assim houve algumas organizações de eventos nos quais as mulheres tiveram espaços para discutir os problemas que pairavam sobre o feminino. De acordo com Schumaher & Brazil, foi nesse período marcado por ruína da democracia brasileira que se construiu – aqui no país – novos modelos sociais, uma vez que emergiu o feminismo organizado dos anos 1970: "A nova *onda feminista*, se por um lado empenhou-se contra a ditadura militar, por outro empenhou-se também contra a supremacia masculina, a violência sexual e pelo direito ao prazer[44].

Logo assim, vemos que o primeiro grupo de feministas no país foi organizado em São Paulo, em 1972, sendo composto por professoras universitárias, recém-chegadas da Europa e dos Estados Unidos. Esse pioneiro grupo era composto pelas seguintes mulheres: Maria Odila Silva Dias, Maria Malta Campos, Betty Mindlin e Célia Sampaio e Walnice Nogueira Galvão que foram as idealizadoras do grupo. E, posteriormente, a psicanalista Marta Suplicy. Após diversas conquistas nesse campo, mais tarde, "esse grupo pioneiro dissolveu-se [...] e suas integrantes incorporaram, cada uma à sua maneira, a temática de gênero"[45].

Percebemo-nos o quanto o movimento feminista foi crucial para ampliar o espectro social no Brasil ainda que sob o cerceamento da Ditadura Cível-Militar existente.

A partir da abertura política, os movimentos feministas tinham aliados em alguns partidos políticos. Contudo, não havia uma tendência política unânime, visto que existiam nas organizações feministas mulheres com inclinações políticas diversas. Conquanto, defendessem a ampliação dos direitos às mulheres e demais minorias. A despeito disso, nota-se que a partir da década de 1980 "o movimento feminista foi ganhando novos contornos e incorporando outros segmentos com realidades específicas, como os grupos de mulheres

[42] Ibid. p. 229.
[43] Ibid. p. 229.
[44] Ibid. pp. 229-233.
[45] Ibid. p. 233.

negras, lésbicas, trabalhadoras urbanas e rurais, prostitutas, empresárias, produtoras culturais".[46] Isto é, o movimento feminista foi cada vez mais se solidificando na sociedade brasileira construindo lutas conjuntas. Contudo, de acordo com a militante feminista brasileira Schuma Schumaher[47] o feminismo brasileiro "ainda é relativamente desconhecido"[48].

A partir das reflexões acima, vemos que durante algum tempo o movimento feminista, inclusive, no Brasil trabalhou com a categoria de modo universal, isto é, sem considerar que existiam os mais variados tipos de mulheres: mulheres negras, mulheres pobres, mulheres indígenas, mulheres asiáticas, mulheres lésbicas, mulheres trans, mulheres católicas, mulheres protestantes, etc. Ou seja, colocavam a categoria *mulher* de modo universal, o que acarretava uma série de problemas dentro do próprio movimento, pois não fazia as mulheres brancas perceberem que tinham privilégios em detrimento de outras mulheres, inclusive, que elas poderiam reproduzir opressões contra outras mulheres, mesmo antes tendo sido oprimidas.

Aliás, sob esse aspecto a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* traz variados tipos de representações das mulheres, pois ali na obra é possível, por exemplo, identificar a mulher branca oprimindo a mulher negra e a mulher indígena, a mulher que reproduz machismo, entre outras tipificações...

Por essa razão houve a necessidade em difundir o chamado *feminismo interseccional*, conceito fomentado e articulado pelas renomadas feministas negras Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Kimberlé Crenshaw[49].

Dado ao fato de a presente tese de doutoramento trazer em seu cerne a discussão e, consequentemente, a problemática de gênero e mulheres e, inclusive, estar alicerçada no debate da pós-modernidade será também fundamental o uso dos estudos das intelectuais: Joan Scott[50], Linda Nicholson[51] e Judith Butler[52], haja vista que às intelectuais intensificaram o debate acerca do campo de estudos feministas, sobretudo, quando se propuseram a enfrentar as incoerências das produções existentes que insistiam em imprimir aos estudos feministas a

---

[46] Ibid. p. 234.
[47] Maria Aparecida (Schuma) Schumaher é escritora, pesquisadora, pedagoga e militante feminista. Coordenadora da ONG Rede de Desenvolvimento Humano (REDEH). Organizadora da obra *Dicionário Mulheres do Brasil* (Zahar) e autora dos livros *Mulheres negras do Brasil* (Senac) e *Mulheres no Poder – trajetórias na política a partir da luta das sufragistas* (Edições de Janeiro).
[48] HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão Feminista** – arte, cultura, política e universidade. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 472.
[49] Ibid. p. 254.
[50] SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *In*: **Revista Educação e Realidade**. Porto Alegre, 1990. v 16, n.2: p 5-22.
[51] NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *In*: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 2000. vol. 8, n.2: p. 09-41.
[52] BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

binaridade (masculino/feminino). Com isso às pesquisadoras produziram o chamado feminismo diferencialista, isto é, a terceira fase/onda dos estudos feministas que também recebe a denominação de "feminismo pós-moderno"[53].

Em consonância a isso, vemos que "as 'diferencialistas' eram acusadas de 'essencialistas' – ou melhor, de que negaria a temporalidade ao atribuir uma ontologia primordial e imutável aos produtos históricos da ação humana", ou seja, "seria o sexo – no caso do genital – que portavam o que promoveria a diferença em relação aos homens, e que lhes dava a identidade para as lutas contra a subordinação"[54].

Segundo a historiadora brasileira e especialista em estudos feministas Joana Maria Pedro, em seu texto *Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica*[55], as diferencialistas "diziam que o fato de portarem um mesmo corpo que tem menstruação, que engravida, amamenta e é considerado menos forte, fazia com que fossem alvos das mesmas violências e submissão"[56]. E "as igualitaristas reivindicavam que as mulheres participassem em igualdade de condições com os homens na esfera pública"[57].

A partir do texto de Joana Maria Pedro é possível compreender que, na França, as diferencialistas e as igualitaristas tanto conviveram juntas quanto se posicionaram, afinal havia um campo a ser disputado.

Outro texto considerável para corroborar nossas análises e reflexões é o ensaio *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, de autoria de Joan Scott, basta ver que é uma peça seminal na teoria e análise de gênero e tem sido influente em diversas disciplinas, incluindo a história e os estudos sociais. A análise desse estudo é fundamental para entender a perspectiva de Scott sobre o gênero como uma categoria de análise histórica.

A autora argumenta que o gênero deve ser visto como uma categoria analítica central para a compreensão das relações sociais e políticas ao longo da história e defende que o gênero não é apenas uma característica individual, mas uma construção social que molda as experiências e as identidades das pessoas.

O estudo de Scott é ainda relevante, pois destaca a diferença entre a "história das mulheres" e a "história de gênero". Enquanto a primeira se concentra apenas nas experiências das mulheres, a segunda considera o gênero como uma categoria que afeta todas as pessoas,

---

[53] SCAVONE, Lucila. Estudos de Gênero: uma sociologia femininta?. *In:* **Estudos Feministas**. vol. 16. n.1: p.173-185, 2008. jan-abr. p. 177.
[54] PEDRO, Joana Maria. (2005). Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa. *In*: **História** [online]. vol 24, n 1: p. 81.
[55] Texto basilar para compreender a historicização das categorias *mulher*, *mulheres*, *gênero* e *sexo*, a partir do diálogo com os movimentos sociais. A historiadora traduz o debate quanto o devido uso da categoria gênero.
[56] Ibid. p. 81.
[57] Ibid. p. 81.

isto é, a história de gênero oferece uma perspectiva mais ampla e complexa das relações de poder e das normas sociais.

Logo assim, o gênero não é apenas uma característica pessoal, mas uma forma fundamental de organizar as relações de poder na sociedade, uma vez que o gênero está intrinsecamente ligado às hierarquias sociais e políticas e deve ser analisado em conjunto com outras categorias, como classe e raça, por exemplo.

Posto isso, é possível escrever uma história das mulheres sobre a abordagem de gênero, mas não necessariamente essa narrativa histórica terá uma abordagem de gênero, afinal quando escrevemos sobre mulheres não estamos necessariamente utilizando a categoria *gênero*. Do mesmo modo, é possível escrever uma discussão usando a categoria gênero sem falar das mulheres.

Scott também critica a ideia de que a história e a política são neutras em relação ao gênero. Ela argumenta que a neutralidade de gênero muitas vezes encobre as desigualdades existentes. Sendo assim, a autora incentiva os historiadores e pesquisadores a serem conscientes das formas pelas quais o gênero está implícito nas narrativas históricas e políticas. E embora Scott não utilize o termo "interseccionalidade" da forma como é usado atualmente, suas análises antecipam a importância de considerar como o gênero se interliga com outras categorias de identidade.

A autora problematiza os principais avanços teóricos (noção de poder e historicidade) nas pesquisas que envolvem gênero. Aliás, Scott esclarece *gênero* enquanto temática que substitui a categoria *mulheres*. A autora também analisa três enfoques teóricos: patriarcado, marxismo e psicanálise.

De acordo com Scott para analisar gênero o pesquisador não deve se atear somente em sua origem para a compreensão da oposição binária masculino/feminino, mas em todo o processo histórico, isto é, tudo que envolve a produção/reprodução que se opõe a binaridade. Scott, ainda, faz uma análise do campo político na qual evidencia o símbolo e a linguagem nas relações sociais.

A respeito das representações de gênero no campo político, a autora ressalta que “ele se refere à oposição: masculino-feminino e fundamenta ao mesmo tempo seu sentido”.[58] Portanto, para que haja proteção do poder político deve haver um referente “fora de toda construção humana [...] e o processo social das relações de gênero tornam-se parte do próprio significado de poder; pôr em questão ou alterar qualquer de seus aspectos ameaça o sistema

[58] SCOTT, Joan Wallach. **op. cit.** 1990, p. 18.

inteiro".[59] Assim, fica evidente que Scott contempla os diversos campos no tocante à representação masculino/feminino.

Outro texto que nos dará subsídios para analisar a representação das mulheres farroupilhas a partir da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* será: *Interpretando o Gênero*, de Linda Nicholson, justamente, por ser um importante trabalho na teoria de gênero e na história das ideias feministas.

Nicholson questiona a ideia de que a história, a filosofia e outras disciplinas acadêmicas são neutras em relação ao gênero. Ela argumenta que o gênero está profundamente enraizado em todas as áreas do conhecimento e influencia como vemos o mundo. A autora enfatiza que a visão de que o gênero é uma construção social, ou seja, uma categoria criada pela sociedade para classificar e controlar as pessoas com base em suas identidades de gênero.

Nessa pesquisa, o estudo de Nicholson é necessário, uma vez que destaca que o gênero pode ser interpretado de diferentes maneiras em diferentes contextos e períodos históricos. Ela argumenta que a definição de gênero está em constante mudança e é moldada por fatores culturais, políticos e sociais. Em seu estudo, também, é abordado o avanço das ideias feministas ao longo do tempo e como as teorias de gênero têm se desenvolvido em resposta às mudanças sociais e políticas.

Nicholson critica também o essencialismo de gênero, que é a ideia de que as diferenças de gênero são inatas e biológicas. Ela argumenta que o essencialismo reforça estereótipos de gênero prejudiciais. O texto torna-se ainda essencial como ferramenta para nossa análise das mulheres farroupilhas, visto que enfatiza a importância da teoria de gênero como uma ferramenta crítica para analisar e desafiar as normas de gênero e as estruturas de poder que perpetuam a desigualdade.

Em seu estudo, Nicholson faz uma provocação às feministas diferencialistas e argumenta sobre a definição que distingue gênero e sexo como algo pertencente às feministas. A partir da análise de Nicholson também fica possível compreender o corpo biológico como algo que está arraigado socialmente numa cultura.

Segundo a autora, não foi à biologia o elemento decisivo para a construção do gênero, pois a ideia do relacionamento entre a biologia e a socialização é algo que pode ser visto como "uma espécie de noção 'porta casacos' da identidade: o corpo é visto como um tipo de cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais especificamente os relativos à

[59] Ibid, p. 18.

personalidade e comportamento"[60]. Nicholson rotula "essa noção de relacionamento entre corpo, personalidade e comportamento de 'fundacionalismo biológico"[61].

Na definição da autora, é preciso abandonar tanto o determinismo biológico quanto o fundacionalismo biológico, ela nos diz o seguinte: "Defendo que a população humana difere, dentro de si mesma, não só em termos das expectativas sociais sobre como pensamos, sentimos e agimos; há também diferenças nos modos como entendemos o corpo"[62]. Nicholson faz uma problematização do corpo biológico e a maneira que ele é compreendido historicamente e provoca o pensamento do corpo como uma variante. Ao analisar os argumentos das feministas diferencialistas, a autora nos mostra – assim como Joan Scott – como é arriscada fazer uma generalização das mulheres a partir de teorias, isto é, sem levar em consideração os contextos sociais e pensar no corpo biológico fora da cultura como se fosse algo sem história. Posto isso, não podemos pensar o gênero como algo dependente do sexo biológico.

Como dito anteriormente, a filósofa Judith Butler também será primordial na presente pesquisa, visto que ela – tal como Linda Nicholson – evidencia o quão problemático é trazer definições prontas sobre mulheres e gêneros, o que na visão da autora soa como algo extremamente autoritário e que reforça a questão binária, algo que ela aponta como algo de matriz heterossexual.

Para Judith Butler[63], o feminismo é um movimento que sempre se transforma. Uma das contribuições mais conhecidas de Butler é a noção de que o gênero não é uma identidade fixa, mas sim uma performance. Ela argumenta que as identidades de gênero são construídas por meio de ações repetidas e rituais culturais, e não são inerentemente ligadas ao corpo. E não há como definir apenas uma base (ou uma base universal) sobre a categoria *mulheres*[64].

---

[60] NICHOLSON, Linda. *op. cit.* 2000, p. 12.
[61] Ibid. p. 12.
[62] Ibid. p. 14.
[63] Judith Butler é uma teórica de gênero e feminismo amplamente reconhecida por suas contribuições à teoria queer e aos estudos de gênero. Butler também é associada à teoria queer, que desafia as categorias tradicionais de identidade de gênero e sexualidade. Ela argumenta que a norma heterossexual é imposta pela sociedade e que a diversidade de experiências de gênero e sexualidade deve ser reconhecida e respeitada. Seu trabalho tem influenciado significativamente o campo do feminismo. As ideias de Butler têm tido um impacto significativo no ativismo e na política LGBTQ+ e feminista. Sua teoria fornece uma base intelectual para a luta pelos direitos das pessoas não conformes com o gênero e pela igualdade de gênero. Pode-se dizer que desafiou e redefiniu muitas das concepções tradicionais sobre gênero e identidade, influenciando o feminismo contemporâneo e os estudos de gênero. Suas ideias enfatizam a importância da desconstrução das normas de gênero, da inclusão de diversas experiências e da resistência contra formas de opressão de gênero.
[Informações obtidas em: < https://projetocolabora.com.br/ods5/razoes-para-entender-judith-butler/>. Acesso em 19/10/2023.
[64] BUTLER, Judith. **op. cit**. 2003, p. 21.

Butler critica as normas de gênero tradicionais, questionando a ideia de que existe apenas uma maneira "certa" de ser homem ou mulher. Ela promove a desconstrução das categorias binárias de gênero, abrindo espaço para a diversidade de identidades de gênero. Na concepção de Butler[65] o uso da categoria (polissêmica) *mulher* é mais adequado quando está inserido numa reivindicação política. E a categoria *gênero* é histórica, uma vez que perpassa por ressignificações contestáveis.

A autora também é fundamental em nosso estudo, pois examina profundamente as questões de poder e subjugação no que diz respeito ao gênero. Ela argumenta que as normas de gênero são usadas para manter hierarquias de poder e que a desconstrução dessas normas é uma forma de resistência.

Além das autoras mencionadas acima, faremos uso de outras intelectuais como, por exemplo, Bell Hooks para trabalhar com a perspectiva pós-moderna[66] e assim situarmos a problemática da tese. Bell Hooks[67] é uma das vozes proeminentes na teoria feminista negra, que se concentra nas experiências únicas das mulheres negras e em como o racismo e o sexismo se entrelaçam em suas vidas. Ela defende uma abordagem interseccional que reconhece que as identidades e experiências das mulheres são moldadas por uma combinação complexa de fatores, incluindo gênero, raça, classe social, sexualidade e outros.

Posto isso, os estudos de Hooks será fundamental para nossa análise, pois a autora desempenhou um papel vital na expansão da teoria feminista para incluir uma perspectiva interseccional que reconhece as complexidades das identidades de gênero, raça e classe. Seu trabalho tem sido essencial para promover uma compreensão mais abrangente das experiências das mulheres e para construir um feminismo mais inclusivo e socialmente consciente.

As estudiosas, supracitadas, serão fundamentais para elucidar as questões contemporâneas que perpassam imbuídas no enredo da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*,

---

[65] BUTLER, Judith. O feminismo e a questão da Pós-modernidade. *In*: **Cadernos Pagu**. 1998. n.11: p.11- 42.

[66] HOOKS, Bell. **Teoria Feminista:** da margem ao centro. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Palavras Negras, 2019.

[67] Hooks critica a teoria feminista tradicional por ser frequentemente centrada em mulheres brancas de classe média, negligenciando as experiências e perspectivas das mulheres de cor e das classes sociais menos privilegiadas. A ativista também é conhecida por seu trabalho na área da educação. Ela destaca a importância da educação como um meio de capacitar as pessoas e de questionar as estruturas de poder. Uma característica distintiva do trabalho de Bell Hooks é sua linguagem acessível. Ela escreve de maneira acessível ao público em geral, buscando tornar as questões feministas e interseccionais compreensíveis e relevantes para um público amplo. Hooks enfatiza a importância do diálogo construtivo e da compreensão entre diferentes grupos, especialmente entre feministas negras e brancas. Ela acredita que o diálogo é essencial para a construção de uma coalizão feminista eficaz. Além de sua contribuição teórica, Bell Hooks também está envolvida em ativismo social, usando sua teoria para informar a ação social e política. (HOOKS, 2019).

haja vista que os roteiristas da minissérie não têm nenhum compromisso com a produção historiográfica. Além de outros estudiosos que serão incorporados à pesquisa na medida em que se tornarem necessários.

Dentro da contribuição da historiografia, sabemos que *"*para escrever a história são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade [ainda maior] quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos*"*[68]. Entretanto, a presente pesquisa assume tal empreitada, especialmente, porque, embora, "o historiador só pode trabalhar com documentos que existem: não pode inventá-los, mas pode re-inventá-los, lê-los com novos olhos"[69].

Por se tratar de uma fonte audiovisual, em nosso caso a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, é também plausível para essa pesquisa os estudos de Marcos Napolitano[70] que, talvez, por ter sido um dos precursores no campo historiográfico em utilizar fontes audiovisuais – garante que toda obra audiovisual, sobretudo, as que acarretam representação, como, no caso da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* – pode ser utilizada de documento histórico da época que foi produzida. Isto é, nos primeiros anos do século XXI.

Devemos considerar ainda que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* até o presente momento não esteve como objeto principal em pesquisas desenvolvidas por historiadores embora já tenha ocorrido pesquisa semelhante na área envolvendo a relação minissérie e fatos históricos como, por exemplo, a dissertação de mestrado *O Processo de Produção em Minisséries Históricas: o passado romantizado*[71], de Maria Ângela Raus, desenvolvida, em 2006, no Programa de Pós-Graduação em História Social, da USP, que se deteve no uso das minisséries *A Muralha* e *Um Só Coração* como fontes.

Ademais, como já foi dito anteriormente, as pesquisas sobre a minissérie ou o livro[72] de Letícia Wierchowski estão alocadas nos programas de Literatura, Linguística e

---

[68] PERROT, *op. cit.* 2007, p. 21.

[69] SOUZA, Laura de Mello e. **Os Desclassificados do Ouro**. Rio de Janeiro: Graal, 1982. pp. 15-16.

[70] NAPOLITANO, Marcos. ***Fontes audiovisuais: a história depois do papel.*** *In:* PINSKY, Carla B. (org). *Fontes Históricas.* São Paulo: Contexto, 2007. p. 67.

[71] Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06072007-112619/publico/TESE_MARIA_ANGELA_RAUS.pdf. Acesso em 15/10/2022.

[72] *A Casa das Sete Mulheres* é um romance histórico brasileiro escrito por Letícia Wierzchowski e publicado em 2002, pela Editora Record. A história é baseada em eventos reais e é ambientada no século XIX, durante a Revolução Farroupilha no sul do Brasil. A trama gira em torno da família de Bento Gonçalves, que vive em uma fazenda no Rio Grande do Sul, a Estância da Barra. Quando o conflito da Revolução Farroupilha começa, sete mulheres da família são deixadas para trás enquanto os homens da família se juntam à luta. As mulheres se veem em uma situação desafiadora, tendo que lidar com a ausência dos homens e a necessidade de administrar a fazenda e proteger suas vidas em um ambiente de guerra. Cada uma das sete mulheres tem personalidades distintas e enfrenta desafios próprios durante o conflito. O romance explora temas como a força feminina, a resiliência, a luta pela sobrevivência e os laços familiares. Além disso, o livro também apresenta personagens históricos e figuras notáveis da Revolução Farroupilha, misturando elementos de ficção e história.

Comunicação e dentre essas pesquisas nenhuma acopla o protagonismo das mulheres durante a Revolução Farroupilha. Portanto, embora se trate de uma pesquisa que seja desenvolvida no campo da história, o objeto em si, inscreve-se numa dimensão interdisciplinar, basta ver que dialoga com diversas áreas, dentre elas, a literatura brasileira, a comunicação, a sociologia e a antropologia, o que significa demarcar escolhas teóricas e historiográficas que permitam – de modo geral – avançar os estudos do feminino.

Além disso, essa tese traz novos dados que serão incorporados às informações já existentes sobre o tema e que poderão ser analisados sob outra ótica e servir como ferramenta para futuros estudos acerca da temática em questão.

Dentro da contribuição das obras específicas sobre minisséries brasileiras, temos, em especial, a obra *Livros e Televisão: correlações*, de Sandra Reimão[73] que dedica suas pesquisas ao estudo da intrínseca relação entre livros e televisão. Essa obra nos possibilitará um melhor aprofundamento de aspectos da nossa análise, uma vez que Reimão traz em seus estudos uma análise profícua sobre as adaptações das minisséries brasileiras. A partir dessa obra é possível compreender o motivo pelo qual as minisséries são os produtos preferidos dos autores e ideais do ponto de vista dos produtores para ganharem adaptações de textos literários. Não obstante, nessa obra fica esclarecido que as minisséries advindas de adaptações literárias como *A Casa das Sete Mulheres* possuem a função "de atuarem como forma de legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio".[74]

A autora em questão será importante para esta pesquisa também por trazer outros estudos circunscritos dentro dessa temática como, por exemplo, um painel das adaptações literárias na história da teledramaturgia brasileira; o aumento do número de vendas de exemplares de livros que tiveram adaptações televisivas; a representação do livro nos meios de comunicação e as diferenças que o texto literário passa quando é adaptado para a televisão.

Como trabalharemos com adaptação se fará necessário o uso dos preceitos da pesquisadora canadense Linda Hutcheon que possui diversos estudos sobre a teoria da adaptação e sua relação com o pós-modernismo[75]. A partir da obra de Hutcheon é possível compreender os meandros da adaptação, principalmente, quando está atrelada a um meio complexo como a televisão. Além do que a autora nos mostra como ocorre o coletivo

[73] REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão***:* correlações. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
[74] Ibid. p. 29-30.
[75] Corrente de pensamento que surgiu nas últimas décadas do século XX e que teve impacto significativo nas áreas da literatura, filosofia, arte e cultura em geral.

processo da adaptação, haja vista a inclusão de autores, roteirista, atores, diretores, entre outros profissionais.

Também, iremos recorrer aos estudos[76] de Andreas Huyssen para pensarmos a questão da pós-modernidade, visto que a minissérie foi produzida em 2003, isto é, num contexto pós-modernista que também teve reflexo na programação televisiva, visto que nesse período foram realizadas várias minisséries que buscavam abordar o passado heroico/histórico da História do Brasil. Além do que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* demonstra ser um produto de arte-crítica e conforme afirma Huyssen: "A noção de obra de arte como crítica realmente constitui uma das mais inteligentes condenações do pós-modernismo, acusado de ter abandonado a postura crítica caracterizada do modernismo"[77]. Inclusive, para Andreas Huyssen essa função crítica do modernismo é uma das condenações do pós-modernismo. Além do que a minissérie é um produto pós-modernista, visto que é mais uma dominante cultural do que um estilo de época ou artístico, o que a torna mais híbrida e plural.

Deve-se levar em consideração que, neste estudo, estamos lidando com a complexidade da multitemporalidade[78], seguindo a abordagem de Koselleck (2003). O autor conceitua a multitemporalidade como a habilidade de analisar informações, eventos ou dados de diferentes épocas ou períodos simultaneamente, o que é uma ferramenta crucial em várias disciplinas para a análise de séries temporais, entre outras aplicações.

Nesse contexto, as obras *Futuro Passado: Contribuições à Semântica dos Tempos Históricos* e *Estratos do Tempo: Estudos sobre História*[79] de Reinhart Koselleck, um historiador alemão, desempenham um papel fundamental. Elas nos auxiliam a explorar as múltiplas temporalidades que permeiam nossa pesquisa e a adotar uma perspectiva que nos permite analisar o passado com as lentes do presente.

Esse conceito ajuda a entender que temos tempos distintos nessa pesquisa: a) O tempo do acontecimento (quando ocorreu a Revolução Farroupilha): 1835-1845; b) O tempo da obra literária: 2002[80]; c) O tempo da adaptação televisiva: 2003; d) O tempo da análise do produto: 2023.

---

[76] HUYSSEN, Andreas. Mapeando o Pós-Moderno. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Pós-Modernismo e Política**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

[77] Ibid. p. 21.

[78] A ideia fundamental da multitemporalidade é a de que os fenômenos e os dados podem variar ao longo do tempo e que essa variação temporal é uma dimensão importante a ser considerada para uma compreensão completa e precisa. Cf. KOSELLECK, 2003.

[79] KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**. Estudos sobre História. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

[80] Embora tenha sido publicada em 2002 não quer dizer que a autora do romance histórico escreveu naquele ano sua narrativa, afinal o tempo da escrita independe do tempo da publicação.

Ou seja, há temporalidades diversas e isso fica perceptível, posteriormente, nas entrevistas com os entrevistados, sobretudo, quando alegam que não se lembram, porque já se passaram duas décadas do trabalho televisivo, ou seja, os narradores apresentam consciência desse tempo passado.

Posto isso, sabemos que uma minissérie não tem a responsabilidade de se tornar um protótipo da realidade de uma determinada época. Contudo, esse instrumento artístico pode se tornar perfeitamente uma forma documental para entendermos uma determinada época ou contexto histórico, tal como aponta os estudos de Howard S. Becker, no ensaio denominado *Falando da Sociedade* em que o sociólogo americano aponta que não podemos dizer que tudo que essas obras artísticas – e seus autores – trazem são puramente "análise social" ou que esses produtos culturais é apenas sociologia envolta em um disfarce artístico, afinal seus autores – ao conceberem tais produtos – possuem objetivos que vão além da análise social, afinal essas obras de arte trazem conteúdos sociológicos que ao serem confrontados com as crenças do público trazem verdades sobre as sociedades[81].

Na medida em que foi necessário, recorremo-nos a outros intelectuais que apresentam estudos colaborativos sob essa temática, justamente, para obtermos uma melhor compreensão de como os produtos midiáticos vão além da alcunha de lixo televisivo[82], ou seja, mas como produtos que atribua valores de qualidade à televisão[83].

Cabe informar ainda que tivemos como fonte de pesquisa, a sinopse original da minissérie em questão, isto é, aquela produzida pelos roteiristas antes do projeto começar a ser executado pela TV Globo. O documento em questão foi essencial para analisarmos a construção e os diálogos entre as personagens ao lado de todas as cenas que caracterizam as expressões e ações que possuem elementos sociais significativos no processo de representação da problemática da representação emancipada da feminilidade no contexto da Revolução Farroupilha.

A partir dessa análise, foi possível identificar e registrar os significados remetidos pelos autores a esse respeito. Nessa mesma direção, também foram utilizados como fonte os roteiros dos capítulos da minissérie que assim como a sinopse estão alocados no Centro de Documentação da TV Globo, o CEDOC. Esses roteiros revelam informações sobre a dinâmica operacional da emissora.

---

[81] BECKER, Howard S. Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 21.
[82] MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2001.
[83] BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vítor. (Orgs.). **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

Especialmente, para essa investigação, produzimos fontes orais. Usamos a metodologia da História Oral Temática fizemos entrevistas[84] com os autores-roteiristas da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, tais, a saber: Maria Adelaide Amaral[85], Vincent Villari[86] e Lúcio Manfredi[87]; além da romancista da obra literária, a autora Letícia Wierzchowski[88]. O relato desses sujeitos é essencial, haja vista que recupera não apenas o produto (a minissérie como um todo) como ainda traz o que seus produtores pensam que fizeram a partir do resultado da obra.

Os critérios utilizados para chegar a esse grupo de entrevistados é o fato deles serem peças fundamentais para a criação dessa minissérie, afinal são os roteiristas [e a escritora da obra original] os idealizadores (e criadores) desses personagens ficcionais, inclusive, também são esses profissionais que atribuem às significações essenciais do que é representado na obra. Intencionamos, ainda, entrevistar a pesquisadora de texto[89] Carmem Righetto[90], porém, não foi possível dado o atual estágio de saúde[91] da profissional.

Essa diversidade de narradores que, aliás, estiveram intrinsecamente envolvidos na escrita da minissérie proporcionou a observação de múltiplas visões sobre um determinado ponto: a representação do feminino n' *A Casa das Sete Mulheres.* Em geral, os colaboradores trouxeram inúmeras contribuições à investigação. Expuseram de maneira solidária suas histórias de vida, compartilharam suas trajetórias profissionais revelando seus anseios, suas

[84] As entrevistas foram realizadas em São Paulo (SP) entre os dias 30/08/2022 e 03/09/2022. Nelas, os três roteiristas rememoraram as leituras e interpretações que tiveram da minissérie a partir do tempo presente. Foi agendado também uma entrevista com o autor Walther Negrão (co-autor na minissérie) que, prontamente, aceitou. Contudo, no dia da gravação alegou indisposição, marcamos por mais duas vezes e, novamente, não obtivemos sucesso.

[85] Maria Adelaide Almeida Santos do Amaral é natural do Porto, em Portugal. Tem 80 anos. É uma autora, escritora, dramaturga e roteirista luso-brasileira. Chegou ao Brasil em 1954, aos 12 anos, e desde então vive em São Paulo.

[86]Vincent Christian Villari é natural de São Paulo. Tem 44 anos. Formado em Comunicação Social pela Cásper Líbero, é escritor de diversos livros e, também, autor de telenovelas e minisséries. Ingressou na TV Globo, aos 16 anos, através da Oficina de Autores promovida pela emissora.

[87] Lúcio Jorge Pina Manfredi é natural de São Paulo. Tem 52 anos. É escritor desde os 9 anos. Cursou Filosofia pela USP, mas não chegou a concluir o curso, pois ingressou na Oficina de Autores da TV Globo.

[88] Nascida em Porto Alegre, Letícia Wierzchowski é escritora, palestrante e roteirista. Começou a escrever aos 25 anos, após desistir de cursar Arquitetura. Autora do romance histórico *A Casa das Sete Mulheres*, publicado em 2002, pela Editora Record. Também, publicou os romances *O Anjo e o resto de nós* e *O Pintor que escrevia*..

[89] É o profissional – dentro da equipe de roteiristas – que fica encarregado em fazer as pesquisas históricas para embasar os roteiristas na escrita dos diálogos e cenas.

[90] Foi jornalista na Editora Abril e pesquisadora de texto na Globo. Como pesquisadora integrou as equipes de roteiristas das minisséries *A Casa das Sete Mulheres* (2003) e *Queridos Amigos* (2008); da série *Tudo Novo de Novo* (2009) e da telenovela *Sangue Bom* (2013).

[91] Em contato com o filho da pesquisadora, o ator e escritor Juliano Righetto, foi dito que a profissional está com problemas de memória e por isso impossibilitada de atender nosso pedido de entrevista. Ao ser questionado como Carmen desenvolvia seu trabalho de pesquisa, Juliano nos disse o seguinte: "Quanto ao método de pesquisa da minha mãe, ela é da "velha guarda", fazia tudo por telefone ou pessoalmente. Sei que ela conversou muito com a autora do livro "A Casa das Sete Mulheres" e com alguns historiadores. Mas infelizmente não tenho outras informações". [Declaração concedida via e-mail em 28/10/2020].

dificuldades e dilemas diante da escrita de um produto mercadológico dessa envergadura. Por conseguinte, ainda explanaram suas respectivas visões sobre a representação das mulheres nessa minissérie brasileira.

Assim sendo, é possível compreender a minissérie como uma maneira de decifrar a sociedade. Logo assim, para as representações que *A Casa das Sete Mulheres* trouxe das mulheres farroupilhas foi necessário refletir além da obra em específico, isto é, o que veio antes: a teledramaturgia brasileira com todas as suas transformações e o contexto histórico em que a obra foi exibida pela televisão.

Isso posto, o resultado deste estudo está materializado em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado *A adaptação do romance histórico A Casa das Sete Mulheres na teledramaturgia brasileira* é feito uma explicitação acerca do surgimento do gênero televisivo *minissérie* e como esse formato se desenvolveu e se solidificou na televisão brasileira, afinal faz mais de 40 anos que a TV Globo produz esse formato. Ainda, salientamos a diferenciação desse tipo de produto, afinal – diferentemente da telenovela – a minissérie traz consigo uma estética mais delineada, o que resulta num produto audiovisual de melhor acabamento e que causa mais engajamento dentro da própria TV Globo. E, ainda, é feita uma análise da representação do feminino que a minissérie que investigamos trouxe em seu cerne.

No segundo capítulo, denominado *O Intento de Pós-Modernidade na adaptação e representação das mulheres farroupilhas na minissérie A Casa das Sete Mulheres* é problematizada as imagens da minissérie e, conseguintemente, é analisado o modo que a minissérie em questão – e outras produções de teledramaturgia – estão demarcadas na esfera da pós-modernidade.

Ademais, nesse capítulo, ainda é tratado o debate denso que paira sobre o período histórico da pós-modernidade, ocorrido a partir da década de 1990. E como isso reverberou nas produções da teledramaturgia brasileira, em especial, na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*.

O capítulo seguinte, denominado *As Mulheres na narrativa oral dos produtores da minissérie 'A Casa das Sete Mulheres' 20 anos depois: memória, representações e significados* analisa o conteúdo da minissérie propriamente dito, isto é, os contrapontos identificados a partir do que foi feito na minissérie, enquanto objeto final e problematiza as concepções de seus criadores diante da obra, isso numa temporalidade que perpassa duas décadas.

CAPÍTULO 1
A ADAPTAÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO *A CASA DAS SETE MULHERES* NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

> *Sim, sempre os homens se vão, para as suas guerras, para as suas lides, para conquistar novas terras, para abrir os túmulos e enterrar os mortos. As mulheres é que ficam, é que aguardam. Nove meses, uma vida inteira. Arrastando os dias feito móveis velhos, as mulheres aguardam... Como um muro, é assim que uma mulher do pampa espera pelo seu homem. Que nenhuma tempestade a derrube, que nenhum vento a vergue, o seu homem haverá de necessitar de uma sombra quando voltar para a casa, se voltar para a casa...*
>
> *Letícia Wierchowski*[92]

Esse primeiro capítulo da tese de doutoramento se constitui na explanação da teledramaturgia brasileira, especificamente, no tocante a produção das minisséries brasileiras pela TV Globo, uma vez que nosso objeto predominante de estudo é a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, produzida e exibida pela emissora, em 2003.

Posto isso, ainda perscrutaremos no que diz respeito às adaptações literárias transcorridas na televisão na face da teledramaturgia, haja vista que a referida minissérie é uma adaptação do romance homônimo escrito por Letícia Wierzchowski, em 2002.

E ainda examinaremos a promoção dos produtos televisivos; a estrutura comercial televisiva; a popularidade e o consumo da teledramaturgia e a qualificação e prestígio das minisséries brasileiras produzidas pela TV Globo.

E, por fim, verificaremos como se constituiu a adaptação da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* para a televisão.

1.1 A Produção de Minisséries na TV Globo

As minisséries surgiram com o intuito de serem um produto teleficcional mais apurado que a telenovela, isto é, aprimorado, com um menor número de capítulos, com enredos menos populares e com um linguajar mais específico, justamente, para atender um público com

[92] Nascida em Porto Alegre, Letícia Wierzchowski é escritora, palestrante e roteirista. Começou a escrever aos 25 anos, após desistir de cursar Arquitetura. Autora do romance histórico *A Casa das Sete Mulheres*, publicado em 2002, pela Editora Record. Também, publicou os romances *O Anjo e o resto de nós*, *O Pintor que escrevia* e *Um Farol no Pampa: A Casa das Sete Mulheres – parte 2*.

maior poder aquisitivo que, aliás, pouco consumia produtos ficcionais veiculados na televisão. Ou seja, como muito bem sintetizou Sadek[93], "a minissérie é uma história fechada, dividida em capítulos previamente definidos, com desenvolvimento e final decididos antes da produção".

A despeito das características elementares do formato minissérie, Pallottini nos traz uma gama de informações ao esclarecer que:

> A minissérie é uma espécie de telenovela curta, cujo texto está totalmente fechado, comumente, quando começam as gravações. É uma obra já então definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se inicia. Não comporta, em geral, modificações a serem feitas no decurso do processo e do trabalho, como a telenovela de modelo brasileiro. Historicamente, no Brasil, programa já foi chamado de **telerromance**, sempre que fosse o resultado de adaptação da obra literária correspondente. Tratava-se de programa com duração de dez capítulos ou pouco mais, em que se apresentava, usando a linguagem da TV, um romance consagrado da literatura mundial, de preferência brasileira. A expressão foi lançada em São Paulo, pela TV Cultura, emissora pública que programou e levou ao ar uma longa série de telerromances e, também, de telecontos. (grifo no original).[94]

A autora afirma, portanto, que a minissérie, geralmente, tem entre cinco a vinte capítulos e que "não pode, de maneira nenhuma, aproximar-se da duração de uma novela, que tem, em média duzentos capítulos"[95]. Pallottini, ainda, esclarece que "a minissérie nada mais é que uma telenovela pequena"[96]. Todavia, no tocante à técnica de escrita assemelha-se a um filme. E o que a distingue da telenovela é que a minissérie não possui muitas tramas paralela sendo a minissérie uma trama básica, à qual se acrescentam incidentes menores, "[...] a minissérie procura conter num **plot**, num conflito básico, numa linha central de ação bem definida, não comportando a diversidade de linhas de ação da telenovela, às vezes só consolidadas depois que ela já está em andamento".[97]

A estudiosa constata que:

> [...] a minissérie é, na verdade, uma mininovela – história curta – mostrada em episódios, em sequência, cujo conhecimento total é necessário à apreensão do conjunto, de tal forma que, muitas vezes, os capítulos são precedidos de resumos dos acontecimentos anteriores. A minissérie é uma ficção televisiva que se fecha, clausurando totalmente a história[98].

---

[93] SADEK, José Roberto. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008. p. 33.
[94] PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 28.
[95] Ibid. p. 28.
[96] Ibid. p. 28.
[97] Ibid. p. 28-29.
[98] Ibid. p. 48.

Posto isso, Pallottini alega o quão difícil é classificar a minissérie, uma vez que em Cuba, por exemplo, há telenovelas com sessenta capítulos, totalmente escritos e, às vezes, até gravados tal como a minissérie brasileira. Por isso, é recomendável – na visão de Pallottini – examinar cada caso, cada produção de teledramaturgia.

Além disso, quando esse gênero começou a ser produzido, sobretudo, pela TV Globo ao se colocar como uma obra de arte superior à telenovela conseguiria, inclusive, recrutar em seu elenco os atores que tinham aversão à televisão, sobretudo, por julgá-la inferior ao teatro.

Outro fator preponderante ao surgimento desse novo formato de ficção televisiva se dá para impressionar os críticos televisivos (os jornalistas) que devido ao fato de escreverem para a burguesia em suas colunas, nos principais jornais do país, sentiam-se numa necessidade de vangloriar as representações teatrais e estigmatizar as produções televisivas, em especial, a telenovela. Assim, como alternativa para agradar essa faixa de público e, também, arrebatar os críticos e artistas – até então resistentes à televisão – que a TV Globo lança, em 1982, as minisséries, esse "novo" formato de teledramaturgia, com nova nomenclatura.

Com o objetivo de sintetizar as principais diferenças entre os dois formatos (telenovela e minissérie) segue, abaixo, uma tabela explicativa tomando como exemplo a teledramaturgia da TV Globo, visto que a emissora é a pioneira na implantação desse estilo televisivo/teledramatúrgico no Brasil:

Tabela 1: Diferenças entre Telenovela e Minissérie

TELENOVELA	MINISSÉRIE
Obra aberta (Público e audiência interferem nos rumos da estória[99]).	Obra fechada (A obra vai ao ar totalmente escrita e, em muitas vezes, inteiramente gravada).
Tem uma duração média de 200 capítulos. É exibida de segunda a sábado É transmitida nos horários das 18, 19 e 21 horas.	Tem uma duração média de 20 capítulos. É exibida de terça a sexta É transmitida no horário das 23 horas.
Apresenta diversos enredos. Toda trama tem ao menos um núcleo cômico.	Possui enredos densos. O humor é limitado em poucas cenas e/ou situações e aparecem de maneira irônica e nunca escrachada.

Continua...

[99] Ao longo dessa tese utilizaremos o neologismo *estória* para designar narrativa popular e/ou ficcional. E assim não confundir com o termo *História* empregado para designar a ciência que estuda o ser humano e sua ação no decorrer do tempo e espaço.

Tabela 1: Diferenças entre Telenovela e Minissérie (continuação)

Contém cenas longas, prolixas que são descartáveis para o foco da narrativa.	Contém cenas curtas, mais apuradas e objetivas.
Elenco numeroso com média de 45 atores. Vários núcleos de personagens. Cerca de 60 cenas gravadas em 1 dia.	Elenco curto com média de 20 atores. Poucos núcleos de personagens. Cerca de 20 cenas gravadas em 1 dia.
Os autores entregam à emissora 1 capítulo por dia.	Os autores entregam à emissora 1 capítulo a cada 3 dias.
O valor gasto por capítulo chega a custar aproximadamente R$ 1 milhão de reais.	O valor gasto por capítulo chega a custar aproximadamente R$ 1,2 milhões de reais.

Fonte: Tabela elaborada pelo autor

Como podemos perceber a minissérie tem um alto investimento artístico e, principalmente, financeiro que a própria exibição não é capaz de pagar diferentemente da telenovela que por ser exibida durante vários meses tem seu custo de produção diluído, sobretudo, devido à inserção de merchandising (ações publicitárias).

Ademais, cabe esclarecer – do ponto de vista histórico-social – que esse gênero televisivo, sobretudo, no que tange as minisséries com temáticas históricas surgiu das discussões dos autores da Casa de Criação Janete Clair[100] que, segundo a estudiosa Mônica Almeida Kornis, esses roteiristas foram movidos pelo clima de efervescência da Nova República:

> [...] a conjuntura de final do regime militar e de instauração de uma nova ordem tem sua expressão na produção ficcional da emissora, e a reconstrução da história recente se configura como um dos campos no qual se afirma a possibilidade de imprimir um diagnóstico do país, com vistas a um projeto de reinstauração democrática, no qual o universo da moral – privilegiado pela narrativa melodramática – e da política assumem um papel fundamental[101].

A fim de sintetizarmos a explanação do percurso desse gênero televisivo na TV Globo, desde o seu surgimento em 1982 até o nosso objeto, em 2003, produzimos três tabelas que apresenta um quadro geral com as informações mais importantes de cada minissérie produzida e exibida nas décadas de 1980, 1990 e 2000, na TV Globo e que serão inseridas ao término da apresentação das minisséries, no contexto de sua produção, aqui examinadas.

Voltando a falar sobre a inserção desse gênero televisivo, sabe-se que a primeira produção desse novo formato televisivo ocorre na TV Globo com a obra *Lampião e Maria*

[100] A Casa de Criação Janete Clair foi criada em 1984, pelo autor Dias Gomes, era um projeto mantido pela TV Globo que tinha como objetivo recrutar novos roteiristas e, conseguintemente, desenvolver sinopses de telenovelas e outros produtos de teledramaturgia para serem produzidos pela emissora.
[101] KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 5.

Bonita, escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, exibida entre 26 de abril a 05 de maio de 1982, em 8 capítulos, no horário das 22h15.

A minissérie em questão narrava à vida do famoso cangaceiro brasileiro Lampião e sua mulher, a Maria Bonita[102]. Os pontos altos desse novo produto foi conter um compromisso histórico, embora se trate de uma obra de ficção. A produção da minissérie realizou uma intensa pesquisa "em que autores, diretores e produtores percorreram a região do cangaço, visitaram o Museu Antropológico do Ceará[103] e realizaram inúmeras entrevistas".[104]

Ainda, com o objetivo de dar maior veracidade à representação a equipe da minissérie buscou selecionar atores com características físicas com o povo que habita o sertão nordestino. Segundo o *Dicionário da TV Globo*[105] a minissérie em questão foi premiada com a medalha de ouro do Festival de Filmes e Televisão de Nova York[106], além de ser comercializada para diversos países como, por exemplo, Uruguai, Peru e Portugal. Vemos, portanto, que houve – por parte da emissora – um esforço em trazer uma representação condizente sobre o cangaço[107] que, aliás, é um dos movimentos sociais que pouco foi representado na teledramaturgia brasileira.

---

[102] **DICIONÁRIO DA TV GLOBO**. v. 1: Programas de Dramaturgia & Entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 307.

[103] O Museu Antropológico do Ceará é uma instituição cultural localizada na cidade de Fortaleza, no estado do Ceará. Também é conhecido como "Museu do Ceará" e tem como objetivo preservar, pesquisar e divulgar o patrimônio cultural, histórico e antropológico do estado do Ceará. O referido Museu foi fundado em 1932 e é um dos mais antigos do estado. Ele está localizado em um prédio histórico que já abrigou o Palácio do Governo do Ceará no passado. O museu possui um rico acervo composto por objetos, documentos, fotografias e artefatos relacionados à história, cultura e sociedade cearense. Isso inclui peças arqueológicas, etnográficas, históricas e artísticas que ajudam a contar a história do estado. O museu abriga exposições permanentes e temporárias que exploram diversos aspectos da cultura cearense, incluindo sua história, tradições, religião, arte popular e muito mais. As exposições oferecem aos visitantes a oportunidade de mergulhar na rica diversidade cultural do Ceará. Além de suas atividades museológicas, o Museu Antropológico do Ceará também realiza pesquisas acadêmicas e promove atividades educacionais, como palestras, cursos e oficinas, para o público interessado em aprender mais sobre a cultura e a história do estado. Tal Instituição desempenha um papel importante na preservação e promoção da cultura cearense. Ele oferece uma visão abrangente da história e da diversidade cultural do estado, contribuindo para o enriquecimento cultural e educacional da região. [Informações obtidas em: < https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/03/museu-do-ceara/>. Acesso em 20/10/2023.

[104] DICIONÁRIO DA TV GLOBO. **Op. Cit.** p. 307.

[105] Ibid, p. 307.

[106] O Festival de Filmes e Televisão de Nova York, também conhecido como New York Film Festival (NYFF), é um dos eventos cinematográficos mais prestigiados e antigos dos Estados Unidos. O festival é realizado anualmente na cidade de Nova York e é organizado pelo Film Society of Lincoln Center. O NYFF foi inaugurado em 1963 e é um dos mais antigos festivais de cinema dos Estados Unidos. Desde então, tornou-se um evento importante no mundo do cinema, atraindo diretores, produtores, atores e amantes da sétima arte de todo o mundo. O NYFF é conhecido por sua programação seletiva e rigorosa. O festival exibe uma seleção limitada de filmes cuidadosamente escolhidos de diferentes gêneros, incluindo longas-metragens, curtas-metragens e documentários. Esses filmes são frequentemente considerados obras-primas ou têm grande potencial artístico. O festival é conhecido por dar destaque ao cinema de autor, promovendo filmes independentes e obras de diretores renomados. Muitos filmes exibidos no NYFF são posteriormente indicados a prêmios importantes, como o Oscar.

[107] Em 2024, a Globo irá produzir e exibir a telenovela *Guerreiros do Sol*, escrita por George Moura e Sergio Goldenberg e terá como cerne o cangaço. As gravações já estão ocorrendo na Paraíba, em Pernambuco, em Sergipe, em Alagoas. A telenovela será exibida na plataforma de streaming GloboPlay. Informações obtidas em: <https://globoplay.globo.com/v/11426332/>. Acesso em 09/09/2023.

Devido à minissérie ter agradado o público e a crítica, a emissora levou ainda, no longínquo ano de 1982, outras produções, tais, a saber: *Avenida Paulista*, em 15 capítulos e *Quem Ama não Mata*, em 20 capítulos[108]. Ou seja, minisséries com narrativas alicerçadas na ambiência histórica da época. Inclusive, o título da segunda "aludia à frase que feministas pichavam nos muros de Belo Horizonte (MG) em protesto pelo assassinato da socialite Ângela Diniz[109], morta a tiros por seu companheiro Doca Street, em 30 de dezembro de 1976"[110].

Em 1983 outras quatro produções do mesmo estilo tiveram suas exibições garantidas na tela da TV Globo, sendo elas: *Moinhos de Vento*, em 5 capítulos; *Bandidos da Falange*, em 20 capítulos; *Fernando da Gata*, em apenas 2 capítulos e *Parabéns pra Você*, em 13 capítulos[111]. As obras audiovisuais em questão têm como ponto em comum trazer representações existencialistas, a partir de enredos melodramáticos e intimistas.

Ao longo do ano de 1984, a programação da TV Globo esteve repleta de minisséries, sendo as seguintes: *Padre Cícero*, em 20 capítulos; *Anarquistas, graças a Deus*, em 9 capítulos; *Meu Destino é pecar*, em 45 capítulos; *A Máfia no Brasil*, em 10 capítulos e *Rabo de Saia*, em 20 capítulos[112].

O ponto central que perpassa a narrativa das referidas obras se dá numa espécie de recuperação da cultura brasileira seja com respaldo na realidade do cidadão brasileiro ou baseado em obras ficcionais como no livro de memórias homônimo da escritora Zélia Gattai que representava os imigrantes italianos que chegaram ao Brasil no início do século XX. No entanto, cabe esclarecer que a minissérie *Anarquistas, graças a Deus*, foi concebida originalmente como

---

[108] DICIONÁRIO DA TV GLOBO. **Op. Cit.** p. 309.

[109] Ângela Diniz foi uma figura brasileira amplamente conhecida devido ao seu envolvimento em um caso de assassinato que teve grande repercussão no Brasil na década de 1970. Ela nasceu em 1952 e faleceu em 1976. Ângela Diniz ganhou destaque nacional devido ao seu relacionamento com Doca Street, um empresário, e ao subsequente assassinato de Ângela por Doca Street em dezembro de 1976. O caso foi amplamente coberto pela mídia brasileira e se tornou emblemático devido às discussões sobre violência contra a mulher e às questões de gênero na sociedade brasileira da época. O julgamento de Doca Street pelo assassinato de Ângela Diniz foi um marco na história legal do Brasil, pois gerou debates sobre a legítima defesa da honra e as normas de gênero. Na época, o assassinato foi justificado por Doca Street como "legítima defesa da honra", alegando que matou Ângela Diniz devido à sua suposta infidelidade. O julgamento resultou em uma condenação inicial de Doca Street, mas essa sentença foi posteriormente anulada em um recurso, e ele foi julgado novamente e absolvido. A absolvição provocou indignação pública e debates sobre a impunidade em casos de violência contra mulheres. O caso Ângela Diniz teve um impacto significativo nas discussões sobre os direitos das mulheres e a violência de gênero no Brasil. Muitas ativistas e grupos de mulheres passaram a usar o caso como um símbolo das lutas por justiça e igualdade de gênero. O episódio também contribuiu para mudanças na legislação brasileira relacionada à violência doméstica e à defesa da honra. Ângela Diniz tornou-se uma figura icônica na luta pelos direitos das mulheres no Brasil e continua sendo lembrada como um símbolo de resistência contra a violência de gênero. Seu caso desencadeou conversas importantes sobre a necessidade de reformas legais e sociais para proteger as mulheres contra a violência e promover a igualdade de gênero. [Informações obtidas em: < https://www.otempo.com.br/entretenimento/quem-foi-angela-diniz-mineira-que-inspirou-podcast-e-vai-virar-filme-e-serie-1.2737240>. Acesso em 20/10/2023].

[110] DICIONÁRIO DA TV GLOBO. **Op. Cit.** p. 250.

[111] Ibid. pp.310-311.

[112] Ibid. p. 312-315.

uma telenovela a ser exibida no horário das 18 horas e, posteriormente, com o final antecipado da trama *Sol de Verão*, a TV Globo cogitou transformar o projeto numa telenovela das 20 horas. Inclusive, "a equipe chegou a gravar como novela, mas o programa só foi exibido um ano depois e em formato de minissérie"[113].

A partir de 1985, a TV Globo voltou a produzir as minisséries com temáticas históricas. Em comemoração aos seus 20 anos de existência, a emissora produziu uma adaptação da obra *O Tempo e o Vento*, em 25 capítulos, baseada na primeira parte da trilogia homônima de Érico Verissimo. A trama central da minissérie é a formação do estado do Rio Grande do Sul. O alto investimento financeiro que a emissora atribui para esse tipo de produção explica-se através dessa minissérie, haja vista que:

> Para a realização dos 25 capítulos de *O Tempo e o Vento* foi necessária a construção de uma cidade cenográfica numa área de 40.000 m² em Pedra de Guaratiba. A cidade foi projetada por Mário Monteiro, exatamente como Érico Veríssimo a descreve no livro, com as mesmas ruas largas, as mesmas quadras, o sol marcando a passagem do tempo sobre as casas etc[114].

Aqui, fica perceptível que o tratamento atribuído a uma produção de apenas 25 capítulos era o mesmo – senão até mesmo superior – ao que é ofertado a uma telenovela com duração maior (em torno de 200 capítulos).

Ainda, no ano de 1985 foi ao ar, em 30 capítulos, a minissérie *Tenda dos Milagres*, escrita por Aguinaldo Silva e Regina Braga. A trama era baseada na obra homônima do escritor baiano Jorge Amado e tinha como problemática a luta pela preservação e difusão da cultura africana.

Naquele ano, a última produção do gênero minissérie a ser exibida, na grade de programação da TV Globo, foi a aclamada obra *Grande Sertão: Veredas*. Escrita por George Walter Durst[115], a minissérie foi uma adaptação da obra homônima de João Guimarães Rosa, exibida em 25 capítulos. O que demonstra a produção arrojada que a série teve vem descrito no livro de memórias da emissora, o *Dicionário da TV Globo*. Sobre a minissérie *Grande Sertão: Veredas*, a TV Globo salienta que:

---

[113] PROJETO MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo:** novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. p. 254.
[114] PROJETO MEMÓRIA GLOBO. **Op. Cit.** 2010. p. 316.
[115] Foi um autor de telenovelas, cineasta e escritor. Na teledramaturgia escreveu diversas obras importantes como *Gabriela* (1975), *Nina* (1977), *Anarquistas, graças a Deus* (1984), *Tocaia Grande* (1995), dentre outras. [Informações obtidas em: < https://www.museudatv.com.br/biografia/walter-george-durst/>. Acesso em 20/10/2023].

> Os 25 capítulos de *Grande Sertão: Veredas* foram gravados ao longo de 90 dias, durante os quais até duas mil pessoas embrenharam-se no sertão, num grande esforço para traduzir a obra de Guimarães Rosa para a linguagem televisiva. A equipe de produção, formada por cerca de 300 profissionais, mudou-se para um lugarejo no distrito de Buritizeiro (MG) chamado Paredão de Minas, onde foi construída toda a infra-estrutura necessária para as gravações e a hospedagem de todos. A minissérie foi gravada totalmente em locação, tanto nas cenas externas quanto nas internas, e o diretor fez questão de que todos os integrantes da produção visitassem o sertão. Até o maestro Júlio Medaglia, encarregado da trilha sonora, passou uma semana em Paredão de Minas[116].

Mais uma vez, é possível perceber o alto investimento que a emissora realizou para levar ao público um produto de exímia qualidade. Além do alto custo que teve ao levar toda sua equipe de gravação para o Estado de Minas Gerais, o que por si só já encarece a produção de qualquer produto televisivo. Com tal prática percebe-se, ainda, que a emissora não mede esforços para realizar suas minisséries. Isto é, a própria TV Globo atribui um valor superior a esse tipo de produto.

Em 1986 são exibidas as minisséries *Anos Dourados*, em 20 capítulos e *Memórias de um Gigolô*, também com 20 capítulos. Ambas as produções tinham como objetivo trazer uma narrativa ficcional imbuída dentro de um contexto histórico. Enquanto a primeira produção era ambientada a sociedade carioca de classe média sob os valores morais dos anos 1950, marcados pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek; a segunda produção buscava trazer um retrato da sociedade paulistana do final da década de 1920.

No ano seguinte (1987), a emissora não produz nenhuma minissérie, aliás, algo que, posteriormente, será investigado.

A emissora exibe em 1988 três minisséries que também têm relevância na história de sua teledramaturgia: *O Pagador de Promessas*, *O Primo Basílio* e *Abolição.* A primeira foi exibida em 8 capítulos (embora tenha sido concebida em 12 capítulos foi retalhada pela Censura devido a questão política), sendo uma adaptação de Dias Gomes de uma peça teatral homônima de sua autoria. Além da abordagem política a obra ainda trazia uma crítica ao fundamentalismo religioso e social. O personagem principal, o Zé do Burro (José Mayer) é de uma família de posseiros que luta contra os latifundiários rurais.

A minissérie foi gravada nas cidades de Monte Santo e Salvador, ambas na Bahia. Segundo o *Dicionário da TV Globo*[117] o ator José Mayer, protagonista, intérprete do Zé do Burro

---

[116] PROJETO MEMÓRIA GLOBO. **Op. Cit.** 2010. p. 319.

[117] Primeiro livro do *Projeto Memória Globo*, lançado em 2003, pela Jorge Zahar Editor, a obra reúne informações dos programas de dramaturgia e entretenimento que a TV Globo produziu desde sua inauguração,

"passou um mês em Monte Santo, morando numa casa simples, convivendo e cuidando do burro com o qual contracenava. José Mayer incorporou o personagem de tal forma, que as pessoas da cidade chamavam-no de Zé do Burro[118]". Todo esforço da emissora reverteu, sobretudo, com a premiação internacional *Palma de Ouro*[119] no Festival de Cannes[120]. A segunda minissérie lançada em 1988 foi *O Primo Basílio*, em 16 capítulos, adaptada por Gilberto Braga e Leonor Bassères do romance homônimo de Eça de Queiroz. A produção retratava os costumes da burguesia lisboeta do final do século XIX. De acordo com as informações obtidas no *Guia Ilustrado da TV Globo – novelas e minisséries*:

> A minissérie exigiu uma grande produção de cenários e figurinos para a reconstituição da Lisboa do fim do séc. XIX. Localidades de Sintra, em Portugal, e os jardins do Palácio Guanabara e o Clube Naval, no Rio de Janeiro, serviram de locação para as gravações. Foi preciso refazer alguns objetos da época mencionados por Eça de Queiroz, como uma fechadura, importante na história. Até mesmo as refeições dos personagens, descritas pelo autor, foram reproduzidas com fidelidade. Para auxiliar na composição dos ambientes, a fotografia essencial[121].

A partir do excerto acima, é possível perceber o quão a emissora investiu para entregar ao público uma minissérie que trouxesse com representação próxima da realidade lisboeta do século XIX.

---

em 1965, até o ano de lançamento do livro. Através dos verbetes, alguns com imagens, é possível ter dimensão da trajetória da emissora.

[118] DICIONÁRIO DA TV GLOBO. **Op. Cit.** p. 326.

[119] Surgido em 1955, é um prêmio do Festival de Cinema de Cannes. Ocorrido anualmente a premiação é composta por um júri de renomados profissionais de todo o mundo.

[120] O *Festival de Cannes* ou *Festival de Cannes - Festival Internacional de Cinema*, é um dos festivais de cinema mais prestigiados e renomados do mundo. Realizado anualmente na cidade de Cannes, na Riviera Francesa, o festival é um evento importante para a indústria cinematográfica global. O *Festival de Cannes* foi fundado em 1946 como uma iniciativa para destacar e celebrar o cinema internacional após a Segunda Guerra Mundial. A primeira edição ocorreu em setembro de 1946, e o festival tem sido realizado anualmente desde então, com exceção de alguns anos. O festival apresenta uma seleção oficial de filmes de todo o mundo, incluindo longas-metragens, curtas-metragens e documentários. Os filmes selecionados competem em várias categorias, incluindo a cobiçada Palma de Ouro, que é concedida ao melhor filme da competição principal. Além da competição principal, o festival possui várias secções, como *Un Certain Regard*, *Quinzena dos Realizadores* e *Semana da Crítica*, que destacam diferentes tipos de cinema e talentos emergentes. Há também prêmios para *Melhor Diretor*, *Melhor Atriz*, *Melhor Ator* e outros. O Festival de Cannes é conhecido por atrair celebridades de todo o mundo. A cerimônia de abertura, as exibições de filmes e os eventos no tapete vermelho são acompanhados de perto pela mídia internacional e são um destaque importante do festival. Além das exibições de filmes, o festival também inclui o *Marché du Film* (Mercado de Cannes), onde profissionais da indústria cinematográfica se reúnem para negociar direitos de distribuição, financiamento e colaborações em projetos futuros. O Festival de Cannes desempenha um papel significativo na promoção de filmes e cineastas independentes, bem como na atração de atenção internacional para o cinema de autor. Os filmes premiados em Cannes frequentemente ganham reconhecimento internacional e são indicados ao Oscar e a outros prêmios. Informações obtidas em: < https://www.festival-cannes.com/en/>. Acesso em 09/09/2023.

[121] PROJETO MEMÓRIA GLOBO. **op. cit.** 2010. p. 266.

Ainda a respeito da produção requintada dessa minissérie a TV Globo tece a seguinte menção explicativa:

> Os 16 capítulos da série exigiram uma grande produção de cenários, figurinos e arte, com reconstituição extremamente fiel da Lisboa do fim do século XIX. O cenógrafo Mário Monteiro pesquisou em detalhes as ruas de Lisboa e, sobretudo seguiu as descrições de Eça de Queiroz, fundamentais para a realização da obra. Foi preciso refazer alguns objetos e detalhes descritos pelo autor, como, por exemplo, uma fechadura de época, peça importante na história. Para auxiliar na composição dos ambientes, o trabalho do fotógrafo Edgar Moura também foi essencial, assim como a produção de arte, a cargo de Cristina Medicis. Entre outros detalhes, a produtora fez uma apurada pesquisa em antiquários, no Real Gabinete Português e no Instituto Histórico-Geográfico, no Rio de Janeiro; no Museu Imperial de Petrópolis (RJ); em diversos livros de Eça de Queiroz e sobre ele. Ela também se esmerou no estudo da culinária portuguesa, para reproduzir com fidelidade as refeições descritas pelo autor. Uma rigorosa pesquisa precedeu também a elaboração dos figurinos do elenco central [...][122].

A partir da explicitação anterior constata-se também o esmero utilizado por parte da emissora para produzir a adaptação dessa obra clássica da literatura portuguesa que os próprios portugueses reconheceram a qualidade do produto televisivo. Contudo, a própria TV Globo reconhece que "alguns intelectuais consideram que a adaptação do romance de Eça de Queiroz para a televisão não fora bem realizada"[123]. Já a Federação das Associações Portuguesas e Luso-Brasileiras considerou que a minissérie foi essencial para divulgar a cultura e a literatura portuguesa.

Cabe salientar que ao falarmos sobre adaptação ainda mais se tratando de um clássico do cânone literário português como *Os Maias*, de Eça de Queiroz estamos – de certo modo – falando de reprodutibilidade, afinal uma adaptação nada mais é que uma reprodução. E, é perfeitamente compreensível uma adaptação (e reprodução) receber críticas. O sociólogo e crítico literário alemão Walter Benjamim, em seu ensaio *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade*[124] esclarece que mesmo numa reprodução perfeita sempre irá haver a inexistência do "aqui e agora da obra" e isso ocorre na medida em que a reprodução não traz consigo a aura que é existência única somente da obra original.

A terceira minissérie exibida no ano de 1988 foi *Abolição*, em 4 capítulos, foi produzida em comemoração ao centenário do fim da escravatura no Brasil. A obra audiovisual em questão

---

[122] Ibid. p. 328.
[123] Ibid. p. 328.
[124] BENJAMIN, W. **A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade**, 1955. p. 2. Disponível em: http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf. Acesso em: 15/08/2020.

mostra como o evento histórico da abolição da escravatura redesenhou as estruturas sociais do Brasil, tanto na área rural quanto na área urbana.

Em 1989 vai ao ar pela TV Globo duas pequenas minisséries sendo cada uma com 4 capítulos: *Sampa* e *República*. A primeira, através de seu enredo, buscava problematizar as neuroses e o caos típicos que uma metrópole como São Paulo apresenta. E a segunda traz em seu enredo um cunho de caráter histórico, visto que abordou as principais causas da Proclamação da República, além de questionar a falta de envolvimento popular, o papel dos militares e a representação da burguesia brasileira da época. Concluindo essa discussão tem-se, a Tabela 2, que expõe os títulos das minisséries exibidas durante a década de 1980, seus diretores, roteiristas, ano, horário e número de capítulos.

Tabela 2: Quadro geral das minisséries – Década de 1980

MINISSÉRIE	ANO	HORÁRIO	NÚMERO DE CAPÍTULOS	ROTEIRISTAS TÍTULARES	DIREÇÃO GERAL
Lampião e Maria Bonita	1982	22h15	8 capítulos	Aguinaldo Silva e Doc Comparato	Luís Antônio Piá e Paulo Afonso Grisolli
Avenida Paulista	1982	22h30	15 capítulos	Daniel Más e Leilah Assumpção	Walter Avancini
Quem Ama não Mata	1982	22h	20 capítulos	Euclydes Marinho	Daniel Filho e Dennis Carvalho
Moinhos de Vento	1983	22h	5 capítulos	Daniel Más e Leilah Assumpção	Walter Avancini
Bandidos da Falange	1983	22h	20 capítulos	Aguinaldo Silva	Luiz Antônio Piá e Jardel Mello
Fernando da Gata	1983	22h30	2 capítulos	Fernando Pacheco Jordão	Walter Avancini
Parabéns pra Você	1983	22h	13 capítulos	Bráulio Pedroso	Dennis Carvalho e Marcos Paulo

Continua...

Tabela 2: Quadro geral das minisséries – Década de 1980 (continuação)

Padre Cícero	1984	22h	20 capítulos	Doc Comparato e Aguinaldo Silva	Paulo Afonso Grisolli e José Carlos Pieri
Anarquistas, graças a Deus	1984	22h	9 capítulos	Walter George Durst	Walter Avancini
Meu destino é pecar	1984	22h	45 capítulos	Euclydes Marinho	Denise Saraceni
A Máfia do Brasil	1984	22h15	10 capítulos	Leopoldo Serran	Paulo Afonso Grisolli
Rabo de Saia	1984	22h	20 capítulos	Walter George Durst	Walter Avancini
O Tempo e o Vento	1985	22h	25 capítulos	Doc Comparato	Paulo José
Tenda dos Milagres	1985	22h	30 capítulos	Aguinaldo Silva e Regina Braga	Paulo Afonso Grisolli
Grande Sertão: veredas	1985	22h15	25 capítulos	Walter George Durst	Walter Avancini
Anos Dourados	1986	22h	20 capítulos	Gilberto Braga	Roberto Talma
Memórias de um Gigolô	1986	22h	20 capítulos	Marcos Rey e Walter George Durst	Walter Avancini
O Pagador de Promessas	1988	22h30	8 capítulos	Dias Gomes	Tizuka Yamasaki
O Primo Basílio	1988	22h30	16 capítulos	Gilberto Braga e Leonor Bassères	Daniel Filho
Abolição	1988	22h	4 capítulos	Wilson Aguiar Filho	Walter Avancini
Sampa	1989	23h30	4 capítulos	Gianfrancesco Guarnieri	Roberto Talma
República	1989	22h30	4 capítulos	Wilson Aguiar Filho	Walter Avancini

Fonte: Elaborada pelo autor

Prosseguindo esse retrospecto, em comemoração aos seus 25 anos de atividade, a TV Globo, em 1990, lança várias minisséries de sucesso, sendo elas: *Desejo*, produzida em 17 de capítulos, a trama tinha seu enredo baseado na história real de amor do escritor Euclides da Cunha com sua esposa Ana. Sendo uma obra baseada na realidade, a minissérie em questão não apenas trouxe em seu cerne o drama que resultou no assassinato de um dos maiores escritores brasileiros como também informações extraídas a partir de periódicos da época e dos processos judiciais sobre a morte de Euclides da Cunha, em 1909, e na morte de seu filho, em 1916, usando ainda como fonte a correspondência entre Dilermando e Saninha.

Em seguida, foi produzida e exibida a minissérie *A, E, I, O... Urca*, escrita por Antonio Calmon e Doc Comparato, em 13 capítulos, que tinha como pano de fundo o Rio de Janeiro dos anos 1940 e o Cassino que existiu na Urca. A trama tinha como contexto histórico a Segunda Guerra Mundial.

A emissora também levou ao ar a trama *Boca do Lixo*, em 8 capítulos, era inspirada na pornochanchada brasileira. A minissérie teve inspiração no cinema noir[125]. O autor da trama, Silvio de Abreu, se inspirou nos seguintes filmes noir para construir o enredo da minissérie: *Pacto de Sangue*, de Billy Wilder; *O Sol por Testemunha*, de René Clément; *Gilda*, de Charles Vidor; *Corpos Ardentes*, de Lawrence Kasdan, e *Desejo Humano*, de Fritz Lang.

Foi exibida ainda a minissérie *La Mamma*, em 5 capítulos, uma adaptação da obra homônima de André Roussin tinha como ambientação histórica a década de 1920. A minissérie teve praticamente todas as cenas gravadas na cidade histórica de Tiradentes, em Minas Gerais.

E em julho de 1990, a TV Globo lança a minissérie *Riacho Doce*, exibida em 40 capítulos, era uma adaptação da obra homônima de José Lins do Rego, aliás, uma obra clássica do cânone literário brasileiro. Essa minissérie também foi outra produção que a TV Globo não mediu gastos, haja vista que foi gravada, maiormente no Arquipélago de Fernando de Noronha, em Pernambuco.

Posteriormente, no ano seguinte, vieram as exibições das minisséries: *Meu Marido*, que explorou, em 8 capítulos, um enredo com os seguintes temas: corrupção, suborno, deslealdade e traição conjugal; *O Sorriso do Lagarto*, em 52 capítulos, com abordagem que envolvia as experiências genéticas clandestinas, a fim de criar uma sub-raça de seres desprovidos de algumas características humanas; e, *O Portador*, em 8 capítulos, escrita por José Antônio de Souza tratava sobre "as dificuldades e preconceitos enfrentados pelos portadores do vírus da Aids" que, segundo a própria TV Globo, foram abordados "de forma relativamente didática"[126].

O Portador ainda tinha um aspecto interessante que era a fusão de ficção e realidade, visto que tratava dos conflitos emocionais pelos quais os portadores do vírus HIV passavam. De acordo com a emissora, a minissérie obteve reconhecimento elogioso da Associação Brasileira

[125] Expressão francesa que significa "cinema sombrio" surgido na França nos idos anos 1940 e 1950. De acordo com o Centro de Divulgação Científica e Cultural da USP esse cinema teve como principal influência as novelas de ficção policial e de suspense, produzidas em 1930 e que serviam como "pano de fundo para demonstrar e analisar o comportamento dos personagens em um estado vulnerável e obscuro". Ainda, segundo o CDCC/USP, o cinema noir é influenciado pelo Expressionismo alemão e "a iluminação adquiriu uma grande importância, sendo utilizada de forma a evidenciar características psicológicas dos personagens e criar tensões no espectador. O filme *noir* ficou marcado pelas cenas em preto e branco com grande contraste, além da iluminação dramática com foco no momento e lugar que o personagem se encontrava". [Disponível em: < https://cdcc.usp.br/cinema-noir-americano/>. Acesso em 23/09/2022].

[126] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, **Op. Cit.** 2003, p. 337.

Interdisciplinar de AIDS (ABIA), do sociólogo Herbert de Souza (Bentinho), além de outros profissionais e autoridades da área da saúde. E, ainda, "ao tratar dos preconceitos e conflitos emocionais e sociais enfrentados pelos portadores do HIV, a minissérie provocou um debate em todo o país acerca da prevenção da doença"[127].

Outras três minisséries se fizeram presentes na programação da TV Globo ao longo de 1992: *Tereza Batista*, em 28 capítulos, adaptação de Vicente Sesso do romance *Tereza Batista Cansada de Guerra*, escrita por Jorge Amado; *As Noivas de Copacabana*, em 16 capítulos, escrita por Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio Moraes que trazia em sua abordagem a narrativa de um assassino em série obcecado por mulheres vestidas de noiva; e, *Anos Rebeldes*, em 20 capítulos, de autoria de Gilberto Braga.

Anos Rebeldes, foi uma minissérie emblemática na história da teledramaturgia brasileira que, inclusive, rendeu diversos estudos acadêmicos na área da História, haja vista que é situada no período da Ditadura Militar e sua exibição no período em que o país ia às ruas pedir o *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello. A despeito disso a emissora esclarece que:

> *Anos Rebeldes* foi exibida num momento marcante da história do Brasil. A opinião pública nacional estava mobilizada contra o então presidente da República Fernando Collor de Mello, acusado de corrupção. O movimento culminou com o processo de impeachment do presidente. Muitos viram na minissérie exibida pela Rede Globo uma fonte de inspiração dos protestos dos estudantes caras-pintadas, como ficaram conhecidos pela mídia[128].

Ou seja, assim como as telenovelas, as minisséries mostram sua força no tocante à influência que provoca nos telespectadores.

Em 1993 a Globo produz as seguintes minisséries: *Contos de Verão*, em 16 capítulos que aborda a crise existencial de um escritor de meia idade; *Sex Appeal*, em 20 capítulos, que resgata para a ficção o universo e os bastidores do mundo da moda; e, *Agosto*, em 16 capítulos, ambientada num contexto histórico. A minissérie foi uma adaptação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil da obra homônima de Rubem Fonseca que, aliás, colaborou na equipe de roteirista, a fim de garantir a qualidade da adaptação. A trama – como toda obra que pretende abordar aspectos da realidade – também misturava fatos presentes na realidade com a ficção.

---

[127] PROJETO MEMÓRIA GLOBO, **op. cit.** 2010, p. 273.
[128] Ibid. p. 346.

> A trama tem início com o assassinato do empresário Paulo Aguiar (Paulo Fernando), no dia 1º de agosto. Alberto Mattos (José Mayer), um comissário de polícia consumido por uma úlcera e por conflitos amorosos, assume a investigação do crime, aparentemente passional. Incorruptível, Mattos não é bem-visto em seu ambiente de trabalho, e suas investigações afetam o cotidiano das propinas que circulam pela delegacia. Enquanto isso, ocorre o famoso atentado contra Carlos Lacerda na rua Tonelero em Copacabana, no qual é morto o major da Aeronáutica Rubens Vaz. Fecha-se o cerco em torno do então presidente Getúlio Vargas. Em meio a uma forte campanha oposicionista, liderada por Lacerda. Na noite do dia 23 de agosto, quando Mattos finalmente descobre o assassino de Paulo Aguiar, realiza-se a última reunião ministerial. Na manhã seguinte, Getúlio Vargas se mata, e, a partir daí, ficção e realidade se unem. Descobre-se que a morte do empresário Paulo Aguiar está intimamente ligada ao atentado da rua Tonelero e ao suicídio do presidente[129].

Por tratar-se de personagens reais havia (e tinha que haver) todo um arsenal de cuidados que envolviam intensas pesquisas.

Entre 1994 e 1998, a TV Globo continua suas adaptações literárias no formato de minissérie e leva ao ar as produções:

A Madona do Cedro, em 8 capítulos, adaptação de Walther Negrão do romance homônimo de Antônio Callado. Ambientada nos anos 1960, mostra o drama de Delfino (Eduardo Moscovis), um escultor religioso que contraria seus valores morais em nome de um amor. A obra foi gravada nas históricas cidades de Ouro Preto, Mariana e Congonhas do Campo, em Minas Gerais;

Memorial de Maria Moura, em 24 capítulos, adaptação de Jorge Furtado e Carlos Gerbasse da obra homônima de Rachel de Queiroz. A trama – assim como a obra literária – inova por apresentar a saga de uma mulher contra a submissão feminina na sociedade patriarcal do século XIX. As cidades de Tiradentes, em Minas Gerais, e Teresópolis, no Rio de Janeiro, serviram de cenários de locações para as filmagens. A minissérie em questão propõe, a partir de seu enredo, reflexões sobre o celibato ao intensificar a narrativa que paira sobre o personagem do ator Kadu Moliterno, o padre José Maria, que se apaixona por Bela (Bia Seidl) – uma mulher casada – e peca contra a castidade, pois a moça engravida e seu marido a mata;

Incidente em Antares, em 12 capítulos, adaptação de Nelson Nadotti e Charles Peixoto da obra homônima de Érico Veríssimo, a minissérie usa do humor para fazer uma crítica social, afinal os líderes políticos de Antares se unem para acabar com a ameaça comunista, representada pela classe operária da fictícia cidade localizada no sul do Brasil;

---

[129] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, **Op. Cit.** p. 348.

Engraçadinha... seus amores e seus pecados, exibida em 20 capítulos, adaptação de Leopoldo Serran da obra homônima de Nelson Rodrigues. A trama explorou toda a polemicidade e controvérsias presentes na obra rodriguiana;

Decadência, em 12 capítulos, escrita por Dias Gomes e baseada em seu livro homônimo. Na época de sua exibição, essa minissérie causou polêmica, visto que a trama girava em torno da vida de um pastor corrupto que enriquece explorando seus fiéis.

A respeito dessa minissérie, em específico, segundo a própria emissora:

> Enquanto estava em exibição, *Decadência* sofreu muitas críticas da Igreja Universal do Reino de Deus, que chegou a entrar na Justiça com uma ação civil indenizatória por danos morais. A Central Globo de Produção e a vice-presidência de Operações da Rede Globo decidiram incluir na abertura da minissérie um texto que dizia ser "imprescindível renovar seu respeito a todas as religiões". Lido por Edson Celulari – que na minissérie fazia discursos religiosos inflamados –, o texto enfatizava que *Decadência* não pretendia criar nenhuma religião em particular nem qualquer de seus representantes[130].

Polêmicas à parte, o fato é que após a conturbada exibição da minissérie *Decadência*, a TV Globo ficou durante dois anos (1996 e 1997) sem produzir e exibir produção do gênero em sua grade de programação. Em conversa com o Centro de Documentação da TV Globo (CEDOC), exclusivamente para essa pesquisa, não foi devido à polêmica que a minissérie *Decadência* desencadeou em alguns setores da sociedade evangélica (em especial, pela Igreja Universal do Reino de Deus, liderada pelo bispo Edir Macedo) o motivo pelo qual a emissora deixou de produzir e exibir minisséries nos anos de 1996 e 1997. Além desses anos citados, no longínquo ano de 1987, a TV Globo também não levou ao ar nenhuma minissérie pelo fato de haver algumas "questões operacionais de produção"[131] que impediram a produção e, conseguintemente, exibição desse formato de teledramaturgia em sua grade de programação.

Em março de 1998, a TV Globo lança a minissérie *Dona Flor e seus dois maridos*, em 20 capítulos, sendo uma adaptação de Dias Gomes da obra homônima de Jorge Amado. A trama traz para a televisão o realismo fantástico, elemento presente tanto na obra ficcional de Dias Gomes quanto na obra literária do escritor baiano Jorge Amado.

Ainda, em maio daquele ano é a vez da emissora lançar *Hilda Furacão, em 32 capítulos*. A obra é uma adaptação de Glória Perez do livro homônimo de memórias do escritor Roberto

[130] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, **Op. Cit.** p. 356.

[131] Nota divulgada pelo Centro de Documentação da TV Globo, via e-mail, em 25 de janeiro de 2022. Cabe esclarecer que esse é o entendimento atual da emissora que, atualmente, é administrada por outros diretores de produção e programação, isto é, não são os mesmos profissionais da datação citada.

Drummond. A obra era baseada num romance literário e representava diversos elementos da sociedade mineira dos anos 1950 e 1960.

No final daquele ano vai ao ar uma minissérie autoral, no caso, *Labirinto*, em 20 capítulos, escrita por Gilberto Braga. A trama é uma "história policial que se passa em meio às intrigas da alta sociedade carioca[132]". A minissérie ainda inova ao trazer para a teledramaturgia discussões sobre a prostituição de luxo na alta sociedade carioca.

Logo nos primeiros dias de janeiro de 1999, a emissora lança a adaptação da peça teatral, de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*, em 4 capítulos, que utilizou diversos elementos populares presentes na cultura nordestina, além de trazer uma crítica às riquezas da Igreja Católica e de seus representantes mesmo que de maneira bem-humorada.

Na sequência, *O Auto da Compadecida* é substituída por *Chiquinha Gonzaga*, em 38 capítulos. A minissérie escrita por Lauro César Muniz marca a retomada das produções de época da TV Globo. Essa minissérie tinha por intento representar um:

> Painel histórico de 80 anos, traçado a partir de lutas e vitórias da maestrina Chiquinha Gonzaga (Gabriela Duarte, na primeira fase, e Regina Duarte, na segunda fase), mostrando as origens da música popular brasileira, que teve na compositora uma de suas maiores expressões. Junto com a saga da musicista revolucionária, seus amores e sua arte, a trama também aborda a luta da mulher para conquistar seu espaço na sociedade[133].

Esse estilo de minissérie é importante, visto que passa uma espécie de mensagem ao público: a luta da mulher para garantir seu espaço na sociedade. Nesse sentido pode-se dizer que Chiquinha Gonzaga era uma mulher feminista. Na minissérie ela luta por ideais feministas e, também, antirracistas, pois defendia – de modo inconteste – os negros que naquela conjuntura (final do século XIX), no pós-abolição, ainda sofriam às agruras ocasionadas pela escravidão, o que o roteirista da TV Globo desconsiderou, parcialmente, ao escolher - junto com sua equipe de produção – atrizes brancas[134] para representá-la mesmo sabendo que ela era filha de mãe negra e pai branco.

Independentemente do aspecto apontado, o feminismo e antirrascismo, são interconexões importantes como analisa Bell Holks ao admitir que:

---

[132] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, **Op. Cit.** p. 358.
[133] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, **Op. Cit.** p. 365.
[134] Atualmente, a TV Globo vem priorizando um elenco com atores negros em papéis de destaque e sem estar associado a estereótipos perversos (bandidos, escravos, vilões etc.). A atual telenovela das nove, *Terra e Paixão*, é protagonizada pela atriz negra Bárbara Reis. Tal medida não visa só atender às demandas da sociedade contemporânea que reivindica cada vez mais seus direitos, mas também do próprio grupo midiático que, obviamente, tem objetivos comerciais.

> O reconhecimento da importância da luta antirracista não desvaloriza o movimento feminista ou a necessidade deste. A teoria feminista teria muito para oferecer se apresentasse às mulheres a ligação imutável entre o racismo e o sexismo, em vez de opor uma luta à outra ou de descartar descaradamente o racismo. Uma questão central para as ativistas feministas tem sido a luta para que as mulheres tenham direito ao controlo sobre o seu corpo. O próprio conceito de supremacia branca depende da perpetuação da raça branca[135].

Assim sendo, fica perceptível a importância de um produto audiovisual – como a minissérie em questão – retratar temas fundamentais para promover em seu público, no mínimo, uma reflexão.

No final de 1999, a emissora estreia a minissérie *Luna Caliente*, em 3 capítulos, sendo uma adaptação de Jorge Furtado, Giba Assis e Carlos Gerbase do romance homônimo do argentino Mempo Giardinelli. Encerrando a década de 1990 a tabela 3 expõe sinteticamente essas produções.

Tabela 3: Quadro geral das minisséries – Década de 1990

MINISSÉRIE	ANO	HORÁRIO	NÚMERO DE CAPÍTULOS	ROTEIRISTAS TÍTULARES	DIREÇÃO GERAL
Desejo	1990	22h30	17 capítulos	Glória Perez	Wolf Maya e Denise Saraceni
A, E, I, O... Urca	1990	22h30	13 capítulos	Doc Comparato e Antonio Calmon	Maurício Sherman
Boca do Lixo	1990	22h30	8 capítulos	Silvio de Abreu	Roberto Talma
Riacho Doce	1990	22h30	40 capítulos	Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn	Paulo Ubiratan
La Mamma	1990	21h30	5 capítulos	Augusto César Vannucci, Paulo Figueiredo e João Bethencourt	Augusto César Vannucci

Continua...

[135] HOOKS, Bell. **op. cit.** 2019.

Tabela 3: Quadro geral das minisséries – Década de 1990 (continuação)

Meu Marido	1991	22h30	8 capítulos	Euclydes Marinho	Walter Lima Jr.
O Sorriso do Lagarto	1991	22h30	52 capítulos	Walter Negrão e Geraldo Carneiro	Roberto Talma
O Portador	1991	22h30	8 capítulos	José Antonio de Souza	Herval Rossano
Tereza Batista	1992	22h30	28 capítulos	Vicente Sesso	Paulo Afonso Grisolli
As Noivas de Copacabana	1992	22h30	16 capítulos	Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio Moraes	Roberto Farias
Anos Rebeldes	1992	22h30	20 capítulos	Gilberto Braga	Dennis Carvalho
Contos de Verão	1993	22h30	16 capítulos	Domingos Oliveira	Roberto Farias
Sex Appeal	1993	22h30	20 capítulos	Antonio Calmon	Ricardo Waddington
Agosto	1993	22h30	16 capítulos	Jorge Furtado e Giba Assis Brasil	Paulo José
A Madona de Cedro	1994	22h30	8 capítulos	Walter Negrão	Tizuka Yamasaki
Memorial de Maria Moura	1994	22h30	24 capítulos	Jorge Furtado e Carlos Gerbase	Carlos Manga
Incidente em Antares	1994	21h30	12 capítulos	Nelson Nadotti e Charles Peixoto	Paulo José
Engraçadinha... seus amores e seus pecdos	1995	22h30	20 capítulos	Leopoldo Serran	Carlos Manga
Decadência	1995	21h30	12 capítulos	Dias Gomes	Carlos Manga
Dona Flor e seus dois maridos	1998	22h30	20 capítulos	Dias Gomes	Mauro Mendonça Filho
Hilda Furacão	1998	22h30	32 capítulos	Glória Perez	Wolf Maya

Continua...

Tabela 3: Quadro geral das minisséries – Década de 1990 (continuação)

Labirinto	1998	22h30	20 capítulos	Gilberto Braga	Dennis Carvalho
O Auto da Compadecida	1999	22h30	4 capítulos	Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão	Guel Arraes
Chiquinha Gonzaga	1999	22h50	38 capítulos	Lauro César Muniz	Jayme Monjardim
Luna Caliente	1999	21h30	3 capítulos	Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase	Jorge Furtado

Fonte: Elaborado pelo Autor

O sucesso desse gênero televisivo brasileiro permitiu o seu prosseguimento. Em comemoração aos 500 anos do "descobrimento" do Brasil, a TV Globo lança três minisséries que são concebidas como parte dos eventos comemorativos para tal data. A primeira delas é *A Muralha*, em 49 capítulos, escrita por Maria Adelaíde Amaral – com colaboração de João Emanuel Carneiro e Vincent Villari – tendo sido inspirada no livro homônimo de Dinah Silveira de Queiroz. No que tange o enredo da minissérie:

> A história conta as aventuras dos bandeirantes – os paulistas que desbravaram o interior do país no início do século XVII. Cerca de 100 anos depois que Pedro Álvares Cabral e suas caravelas aportaram no Brasil, a principal preocupação de quem habitava a colônia era sobreviver. As leis eram ditadas pelo Reino de Portugal, e os jesuítas tentavam catequizar os índios para convertê-los ao catolicismo e livrá-los da escravidão. A disputa por terras era inevitável. Forasteiros de diversas procedências também tentavam se apossar das áreas conquistas pelos bandeirantes. Muralha era chamada a imensa cadeia de montanhas que forma a Serra do Mar e que servia como obstáculo às incursões dos bandeirantes, em suas buscas por novas terras e riquezas[136].

A minissérie – assim como a obra literária – pretendia trazer uma representação histórica dos primeiros povos que habitavam o espaço territorial do hoje conhecido como Estado de São Paulo. Ou seja, explorar a saga dos bandeirantes rumo ao interior do Brasil.

Ainda de acordo com a TV Globo:

> A produção da série contou com o apoio da Funai e a participação de 51 índios Xavante do Alto Xingu, 20 Kamaiurá e 20 Waurá, além de índios Guarani e

[136] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, **Op. Cit.** p. 367.

> um coral infantil formado por índios da aldeia Paratimirim. O Ibama também forneceu apoio diário à produção, com a presença de uma bióloga e um veterinário nas gravações em estúdio e em externas, para cuidar dos animais – araras, capivaras, jaguatiricas, onças, emas, macacos, cobras e veados – usados nas cenas[137].

Isto é, a minissérie teve todo um respaldo de outras entidades que apoiaram integralmente a produção de *A Muralha.* Aliás, a minissérie foi muito reconhecida tanto pelo público como pela crítica sendo, inclusive, premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 2001.

Contudo, cabe frisar que a produção não evidenciou o quão nociva foi à atuação dos bandeirantes em São Paulo que é um tema complexo e controverso na história do Brasil, haja vista que a minissérie explora os "aspectos positivos" como a expansão territorial, a mineração e o desbravamento. E não expõe os aspectos negativos como a escravidão e a violência, pois muitos bandeirantes estavam envolvidos na caça de indígenas para escravização, o que resultou em um impacto negativo nas populações indígenas da região. A captura e o comércio de escravos indígenas eram práticas cruéis e desumanas. Outro ponto peculiar foram os conflitos com os Jesuítas, afinal os bandeirantes, frequentemente, entraram em conflito com os jesuítas, que estavam envolvidos na catequização e na proteção dos indígenas. Esses conflitos resultaram em tensões significativas e a obra audiovisual não abarcou com veemência esse tipo de representação. Além da obra não contemplar ainda a exploração desordenada, pois algumas expedições bandeirantes eram caracterizadas pela exploração desordenada e destrutiva do território, causando impactos ambientais negativos.

Em abril foi ao ar *A Invenção do Brasil*, em 3 capítulos, aliás, o título dessa minissérie é inspirado no prefácio da obra *A Fundação do Brasil*, de Darcy Ribeiro. A minissérie traz a representação da época das grandes navegações europeias em busca de novas terras.

E, em dezembro, vai ao ar a última minissérie do ano 2000: *Aquarela do Brasil*, em 60 capítulos. A trama resgata o período áureo do rádio e as tensões políticas ocasionadas pela Segunda Guerra Mundial, ou seja, houve uma abordagem contundente desse grandioso evento histórico. Para a TV Globo:

> O universo da Segunda Guerra Mundial serve como pano de fundo para toda a trama: da preparação do Brasil para a guerra ao embarque dos personagens que seguem com a Força Expedicionária Brasileira (FEB) para os campos de batalha da Itália. Para ilustrar o clima criado pela guerra, alguns personagens

[137] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, **Op. Cit.** p. 368.

> vivem a tragédia dos judeus da época, que fugiram de seus países para escapar ao Holocausto, vindo para o Brasil para reconstruir suas vidas[138].

No ano seguinte volta às adaptações literárias em formato de minissérie com *Os Maias*, em 44 capítulos, escrita por Maria Adelaíde Amaral (escritora, dramaturga e roteirista portuguesa radicada no Brasil), inspirada na obra homônima de Eça de Queiroz.

Adaptar para a televisão brasileira uma obra literária de expressividade como *Os Maias* – não apenas no âmbito do cânone da literatura portuguesa, mas também da literatura universal – é uma tarefa árdua, pois se trata de uma obra mundialmente conhecida. E, como diria o historiador polonês Krzysztof Pómian[139], a obra literária é única, nunca vai haver mais de uma – mesmo que, nesse caso, tendo uma adaptação/reprodução em outra plataforma.

No segundo semestre do mesmo ano foi ao ar outra adaptação literária: *Presença de Anita*, em 16 capítulos, escrita por Manoel Carlos, inspirada na obra homônima do escritor Mário Donato. Era uma trama permeada por histórias conjugais e extraconjugais que envolviam obsessão, sedução e morte.

Em 2002, a proposta da emissora para o espaço dedicado a exibição de minisséries é de recontar a chegada da Família Real ao Brasil de uma maneira cômica através de *O Quinto dos Infernos*, em 48 capítulos, escrita por Carlos Lombardi. A obra buscou reconstituir os bastidores políticos da Independência do Brasil. Ainda nesse ano é também exibida *Cidade dos Homens*, em 4 capítulos, coordenada pela equipe de Guel Arraes a proposta da obra era apresentar "a dura realidade de uma favela através de dois personagens, Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva) [...]. Eles são dois garotos de 13 anos que moram numa favela do Rio de Janeiro e enfrentam problemas típicos desse universo, como o tráfico de drogas e a falta de dinheiro"[140].

E eis que em 07 de janeiro de 2003 a TV Globo estreia, em sua programação, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* (nosso objeto de estudo), em 51 capítulos. Antes de tratarmos sobre essa minissérie cabe trazer algumas ponderações.

Como vimos nessa retomada cronológica que vai desde o surgimento do gênero minissérie com *Lampião e Maria Bonita* (1982) até *A Casa das Sete Mulheres* (2003), a TV Globo produziu e, conseguintemente, exibiu 54 obras sendo todas elas com menos de 60 capítulos. Isto é, menos de um terço da duração média de uma telenovela. Em muitas dessas minisséries, o custo por capítulo e do total da obra superaram os gastos que a TV Globo tivera com algumas telenovelas com mais de 200 capítulos. Mesmo a telenovela tendo mais atores em

---

[138] Ibid. p. 370.
[139] Krzysztof Pomian. História Cultural, História dos Semióforos. In: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. **Por uma História Cultural**. Lisboa: Estampa, 1998. p. 73.
[140] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, **Op. Cit.** p. 376.

seu elenco, com uma equipe maior de diretores, produtores, figurinistas, figurantes, enfim, com mais profissionais. Ou seja, a minissérie é um produto mais caro para a emissora, haja vista o requinte de sua produção.

Diante da materialidade que a TV Globo produz suas minisséries, denota-se que se trata de um produto de extremo valor cultural, logo assim é um material rico que não pode ser desprezado enquanto fonte por historiadores. Inclusive, Napolitanto afirma que do ponto de vista metodológico, as fontes audiovisuais são enxergadas como novas fontes primárias, principalmente, por serem desafiadoras. Contudo, seu estatuto é paradoxal[141].

Logo assim, as obras audiovisuais de caráter indiscutivelmente artístico, como a teledramaturgia, frequentemente suscitam a crítica de serem inerentemente subjetivas. Entretanto, o ponto essencial reside na capacidade de discernir as obras audiovisuais e musicais por meio de uma análise de suas estruturas linguísticas internas e dos mecanismos que empregam para representar a realidade, explorando seus códigos intrínsecos. Tanto a perspectiva "objetiva" quanto a crítica associada ao "subjetivismo" falham em reconhecer essas complexidades subjacentes[142].

A partir de Napolitano, vemos que a potência das imagens, mesmo quando estritamente fictícias, é capaz de engendrar uma "realidade" intrínseca, mesmo que esta se restrinja ao universo da ficção, da narrativa encenada e registrada numa minissérie (como é o nosso objeto de estudo).

Em alguns casos, essa atração pela força visual pode permear o trabalho do historiador, evidenciando-se na análise que se concentra na avaliação do grau de "realismo" e "fidelidade" de uma minissérie com contexto histórico, como é o caso de *A Casa das Sete Mulheres*, em relação aos eventos "realmente" ocorridos. Em outras palavras, o cerne reside menos na busca pela exatidão dos diálogos, da representação física dos personagens, ou da reprodução dos costumes e vestimentas de um período específico.

Posto isso, é observável que o mais relevante é compreender os motivos subjacentes às adaptações, omissões e falsificações presentes na narrativa audiovisual. Nesse contexto, tal aspecto não deve ser considerado absoluto na análise histórica de um produto audiovisual como, por exemplo, a minissérie. A tensão entre subjetividade e objetividade, entre impressão e testemunho, entre intervenção estética e registro documental, caracteriza as fontes históricas de natureza audiovisual e musical, permitindo que o contexto determine o significado da obra.

---

[141] Napolitano, Marcos. Fontes audiovisuais a história depois do papel. *In:* Pinsky, Carla Basssanezi.(org). **Fontes Históricas**. 2.ed.- São Paulo.Editora Contexto, 2008. p. 235.
[142] Ibid. p. 235.

A necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais, ou seja, seus códigos internos de funcionamento, com as representações da realidade histórica ou social nelas contidas, ou seja, seu "conteúdo" narrativo, é imperativa. Mesmo quando o historiador preserva sua identidade disciplinar, ele não pode negligenciar as particularidades técnicas de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos presentes nos documentos audiovisuais, sob pena de viés na análise[143].

Ainda sobre essa questão, a partir da obra do historiador Marcos Napolitano, fica evidente que na perspectiva da prática historiográfica contemporânea, é fundamental compreender que nenhum documento é autoexplicativo, embora as fontes primárias permaneçam no cerne da atividade do historiador. Nesse sentido, as fontes audiovisuais e musicais, à semelhança de outros tipos de documentos históricos, carregam consigo uma dualidade entre seu caráter de evidência e sua função como representação. Em outras palavras, embora sejam, inegavelmente, construções sociais originadas de ações individuais, grupos sociais ou instituições, essas fontes representam evidências de processos ou eventos ocorridos. A simples identificação do dado bruto marca apenas o início de um complexo processo interpretativo permeado por múltiplas variáveis[144].

Esclarecido os pressupostos teórico-metodológico em relação à fonte audiovisual, considerando que esse tipo documental é objeto de nossas reflexões, apontamos inicialmente nesse capítulo os motivos pelos quais a minissérie se tornaram a predileção de atores, diretores e, principalmente, roteiristas. Adiantamos que um dos motivos é por ser uma obra fechada a qual já vai ao ar, na maioria das vezes, totalmente escrita – e em muitas vezes inteiramente gravada –, com sua estória toda amarrada, sem possibilidade de sofrer interferências, principalmente, do público tal como ocorre com as telenovelas.

Devido ao fato do nosso objeto, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, ter sido exibida no ano de 2003, a nossa recuperação de dados – no tocante às produções e exibições de minisséries pela TV Globo – vai até essa periodização. Encerrando o período temos a tabela 4 que traz essas produções referentes aos anos de 2000 a 2003.

[143] Ibid. p. 238-239.
[144] Ibid. p. 239-240.

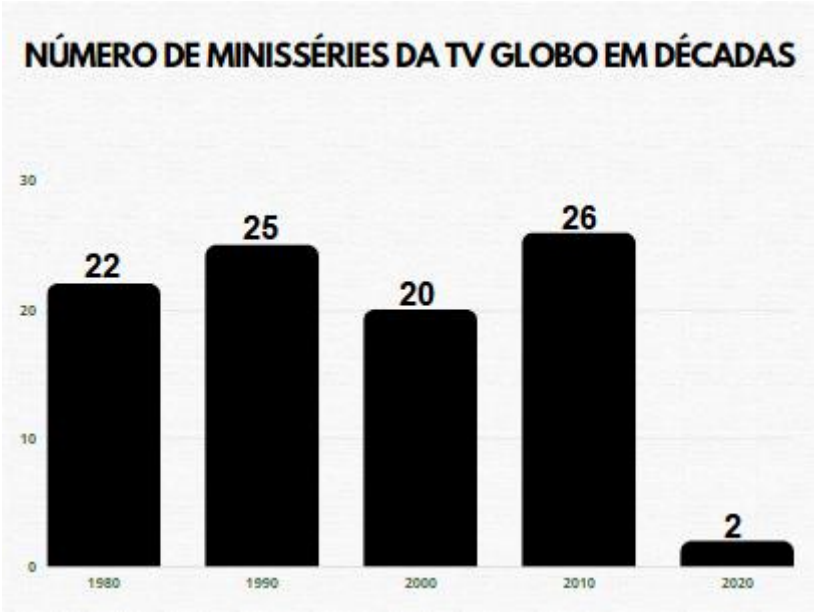
Tabela 4: Quadro geral das minisséries – Década de 2000

MINISSÉRIE	ANO	HORÁRIO	NÚMERO DE CAPÍTULOS	ROTEIRISTAS TÍTULARES	DIREÇÃO GERAL
A Muralha	2000	22h30	49 capítulos	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni
A Invenção do Brasil	2000	22h	3 capítulos	Guel Arraes e Jorge Furtado	Guel Arraes e Jorge Furtado
Aquarela do Brasil	2000	22h30	60 capítulos	Lauro César Muniz	Jayme Monjardim
Os Maias	2001	22h	44 capítulos	Maria Adelaide Amaral	Luiz Fernando Carvalho
Presença de Anita	2001	22h30	16 capítulos	Manoel Carlos	Ricardo Waddington
O Quinto dos Infernos	2002	22h30	48 capítulos	Carlos Lombardi	Wolf Maya
Cidade dos Homens	2002	23h	4 capítulos	Guel Arraes	Guel Arraes
A Casa das Sete Mulheres	2003	23h	51 capítulos	Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão	Jayme Monjardim

Fonte: Elaborado pelo Autor

Complementando essas informações, o Gráfico 1, abaixo, sintetiza percentualmente essa performance, do início (1982) até o ano de 2022. E, no apêndice da tese consta um quadro completo, através de duas tabelas, das minisséries produzidas pela emissora nas décadas de 2000, 2010 e 2020.

Gráfico 1: Total de minisséries produzidas pela TV Globo entre as décadas de 1980 e 2020



Fonte: Elaborado pelo Autor

Como vemos a TV Globo estabeleceu uma espécie de grife ao inovar e investir nesse gênero televisivo tanto financeiramente quanto artisticamente nesse tipo de produto audiovisual. O que, por conseguinte, despertou maior interesse e predileção de alguns artistas e produtores pelo formato de minissérie ao invés da telenovela. A seguir, verificaremos o motivo pelos quais a minissérie tornou-se um produto de prestígio tanto para o público, quanto para a crítica e, principalmente, para os profissionais que produzem.

1.1.1 Minissérie: um produto de requinte

A partir do que foi relatado, vimos que as minisséries e as telenovelas são dois gêneros amplamente populares na televisão brasileira, uma vez que ambos os formatos têm uma longa tradição na programação televisiva e cativam públicos diversos. No entanto, ao observar o cenário atual, é possível notar um prestígio crescente em torno das minisséries, muitas vezes em detrimento das telenovelas, sobretudo, por razões subjacentes e alguns fatores específicos que contribuíram para o reconhecimento das minisséries, bem como as implicações dessa tendência na indústria da televisão. Inclusive, pode-se afirmar que nas primeiras décadas do século XXI, as minisséries ganharam – em muitas ocasiões – destaque e prestígio crescentes, desafiando a supremacia das telenovelas.

O aumento do prestígio das minisséries em relação às telenovelas pode ser atribuído a vários fatores. Em primeiro lugar, as minisséries muitas vezes são percebidas como mais

sofisticadas e de alta qualidade do que as telenovelas. Elas geralmente possuem um orçamento de produção mais generoso, o que permite uma cinematografia mais elaborada, cenários autênticos e elencos de renome. Além disso, as minisséries frequentemente abordam temas mais sérios e complexos, proporcionando uma narrativa mais rica e profunda. Isso atrai um público que procura um entretenimento mais intelectual e envolvente.

Além do que pelo fato das minisséries oferecerem uma narrativa completa e instigante em um período de tempo mais curto, o que é atraente para um público que tem menos tempo disponível para dedicar a uma trama que se estende por meses como ocorre com as telenovelas.

O fato de as minisséries terem uma qualidade notável, basta ver que muitas delas foram premiadas internacionalmente, despertou uma predileção dos autores, atores e diretores por trabalharem nesse formato. Inclusive, isso se dá pelo motivo que o gênero minissérie incorporou recursos advindos do teatro, do cinema e da literatura, ou seja, possibilitando maiores – e mais densas – possibilidades de criação.

Acerca disso, o pesquisador Narciso Júlio Freire Lobo, diz o seguinte:

> A minissérie também foi buscar no cinema, do ponto de vista da sua forma, aquilo que a telenovela ainda não lhe pode dar em plenitude: o prestígio cultural nos aspectos técnicos e artísticos. A telenovela, mesmo tendo hoje um reconhecimento, não se livrou ainda de alguns estigmas[145].

A autora Maria Adelaide Amaral, em depoimento exclusivo[146] para essa tese de doutoramento, ao ser questionada se prefere escrever para o gênero telenovela ou minissérie nos diz o seguinte:

> [...] Eu tenho uma preferência por minissérie por um motivo muito simples: é muito menos desgastante você escrever 45 capítulos do que escrever 150, 200 capítulos (risos). A gente chega moído [sic] no final de uma novela. Se você já viu autores falarem isso [saiba que] não é exagero, realmente, é massacrante. Então por esse lado eu prefiro minissérie, mas em termos de satisfação de escrever as duas coisas são iguais[147].

A partir do excerto acima, é possível observar que para a roteirista é muito mais cômodo trabalhar no roteiro de uma minissérie do que em um texto de telenovela. No mesmo depoimento Amaral ainda nos explica que uma minissérie exige uma pesquisa (tanto

[145] LOBO, Narciso Júlio Freire. **Ficção e política**: o Brasil nas minisséries. Manaus: Editora Valer, 2000.
[146] Segue a entrevista completa no apêndice I.
[147] AMARAL, Maria Adelaide. **Entrevista concedida a Jéfferson Balbino**, em 01/09/2022.

bibliográfica quanto em fontes materializadas) intensa, durante meses. Além do que em termos salariais nada muda, uma vez que os roteiristas da emissora – até o presente momento – não são contratados por obra, isto é, tem contrato fixo com a emissora.

Pode-se dizer que para os atores o motivo também se dê pela longa duração de uma telenovela. Com a chegada do streaming e, conseguintemente, o aumento na produção de séries, diversos atores renomados tem optado por deixarem de possuir contrato fixo com as emissoras de TV aberta e migraram para as plataformas *on demand*.

Sobre essa questão, a atriz Débora Falabella, em entrevista recente ao site da revista *Veja*[148], ao ser questionada sobre o motivo pelo qual muitos atores não quererem mais fazer telenovelas, optando por séries ela alega que:

> As séries estão sendo muito mais produzidas, é normal que atores estejam envolvidos. Mas é bom variar, estou morrendo de vontade de fazer novela de novo, é algo super desafiador, não vou falar que é fácil, porque são quase 12 meses da sua vida dedicados a um personagem, a um trabalho. [...][149].

Portanto, a telenovela se torna um trabalho exaustante até para os atores que dedicam em torno de um ano a uma personagem, diferentemente das séries e minissérie, devido sua curta duração.

Contudo, a preferência por minisséries (ou séries) não deve ser vista como uma ameaça às telenovelas, mas como uma expansão das opções disponíveis para os telespectadores.

Na próxima seção veremos uma breve análise sobre essas minisséries produzidas pela TV Globo.

1.2 Um balanço da produção de minisséries pela TV Globo

Como pudemos ver, na seção anterior, a TV Globo produziu e exibiu, entre abril de 1982 e abril de 2003 – quando terminou *A Casa das Sete Mulheres* –, um total de 54 minisséries. Dentre todas essas, a maior – em números de capítulos – é a minissérie *Aquarela do Brasil* em 60

[148] Entrevista disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/debora-falabella-comenta-desdenho-de-atores-por-novelas>. Acesso em 22/10/2023.
[149] MORATELLI, Valmir. FRAGUITO, Giovanna. **Débora Falabella comenta desdenho de atores por novelas**. In: < https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/debora-falabella-comenta-desdenho-de-atores-por-novelas>. Publicado digitalmente em 14/01/2023. Acesso em 22/10/2023.

capítulos. Aqui fica perceptível que a duração de um produto desse segmento não ultrapassa 1/3 da extensão das telenovelas.

Em contrapartida, a menor minissérie exibida pela emissora foi *Fernando da Gata* (1983) com apenas 2 capítulos. Nos padrões da TV Globo esse formato comporta de 2 a 60 capítulos. Lembrando que minissérie tem sua exibição tal como uma telenovela, isto é, em dias seguidos, de terça a sexta-feira. Isto é, excluindo apenas o fim de semana (sábados e domingos) e, na maioria dos casos, a segunda-feira.

Cabe observar que a maioria das produções no formato de minissérie que a TV Globo produziu e exibiu ao longo desses 40 anos giram em torno de narrativas que evidenciam personagens e contextos históricos, do Brasil e do mundo. Houve ainda adaptações de obras clássicas, especialmente, da literatura brasileira como, por exemplo: *Anarquistas, graças a Deus* (1984), do romance homônimo da escritora Zélia Gattai; *O Tempo e o Vento* (1985), do romance homônimo de Érico Veríssimo; *Tenda dos Milagres*, da obra homônima de Jorge Amado; *Riacho Doce* (1990), do romance homônimo de José Lins do Rego, além de tantos outros. Aliás, tais adaptações que marcam esse estilo teledramatúrgico dão um tom de sofisticação para esse produto audiovisual.

Como dito anteriormente, os únicos períodos que a TV Globo não produziu/exibiu minisséries foram nos anos de 1987, 1996, 1997. E, também, em 2020. E não houve – nem por parte da emissora e nem na imprensa, nas referidas épocas, nenhum motivo plausível que justificasse tal paralisação. Inclusive, entramos em contato, por e-mail, junto ao CEDOC (Centro de Documentação da TV Globo) e foi nos dito limitadamente que tais motivos se deram por decisões estratégicas de produção e programação. Porém, podemos levantar algumas hipóteses que vão além de tal justifica, uma vez que os atuais diretores da emissora não são os mesmos de épocas passadas, assim sendo eles podem não ter uma informação exata da interrupção do gênero nos finais das décadas de 1980 e 1990.

Portanto, uma situação hipotética levantada por nós que justifica a ausência de produção e, conseguintemente, exibição de minisséries na programação da emissora entre 1996 e 1997, pode ser devido ao fato da última minissérie exibida antes desse hiato, no caso *Decadência*, em 1995, ter tido problemas, inclusive, na esfera judicial com a Igreja Universal do Reino de Deus que se sentiu ofendida com a abordagem da série. Inclusive, sobre esse assunto consta a seguinte explicação no livro de memórias da emissora, o *Dicionário da TV Globo*:

> Enquanto estava em exibição, *Decadência* sofreu muitas críticas da Igreja Universal do Reino de Deus, que chegou a entrar na Justiça com uma ação civil indenizatória por danos morais. A Central Globo de Produção e a vice-presidência de Operações da Rede Globo decidiram incluir na abertura da minissérie um texto que dizia ser "imprescindível renovar seu respeito a todas as religiões". Lido por Edson Celulari – que na minissérie fazia discursos religiosos inflamados –, o texto enfatizava que *Decadência* não pretendia criticar nenhuma religião em particular nem qualquer de seus representantes[150].

A partir desse excerto podemos perceber o quão a minissérie *Decadência* trouxe problemas internos para a TV Globo e, também, para alguns segmentos sociais da época como, por exemplo, na comunidade evangélica. Assim sendo, podemos concluir que a emissora tenha decidido pausar as produções dessa faixa de exibição, em decorrência dessa série de conflitos religiosos e polêmicos que a produção ocasionou.

Em se tratando de 2020, a constatação sobre a interrupção de produção e exibição de minisséries mais óbvia – e amplamente aceita – é devido à pandemia do Coronavírus que assolou toda a humanidade impondo o distanciamento social e com isso a interrupção da gravação e, posteriormente, produção e exibição de minisséries e outros produtos audiovisuais como a telenovela. Nesse período as emissoras brasileiras de televisão suspenderam as gravações e exibições de suas produções audiovisuais inéditas e recorreram a reprises até que a situação pandêmica se normalizasse. Nesse período supracitado somente os telejornais se mantiveram inéditos.

Até aqui vimos o quão esse gênero televisivo trouxe inúmeras contribuições para a sociedade, justamente, por exibir – através de enredos ficcionais – representações de fatos históricos, de obras clássicas da literatura brasileira e universal e pelo fato de propor um diálogo cultural intermediado pela teledramaturgia, ou seja, através de uma arte massificada trouxe conteúdos eruditos (muitas vezes visto como elitizados) para a grande massa, algo que a telenovela não alcança com frequência.

Além do mais, a partir dessa historicização das minisséries produzidas pela TV Globo pudemos ver o quanto esse produto era prestigiado pela emissora, sendo uma espécie de cartão de visitas, algo que se perde, principalmente, na segunda metade da década de 2010.

Após esse balanço sobre o gênero (e suas características), de suas origens ao ano de 2003, retornaremos ao exame do nosso objeto, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, verificando o perfil das personagens. Cabe frisar, que a narrativa da obra está circunscrita na primeira metade do século XIX, isto é, um período demarcado por costumes e valores amparados no

[150] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 356.

patriarcalismo, onde a mulher não era dona de si própria e muito menos de seu destino. Essas mulheres estão alocadas na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul num contexto de guerra, ou seja, em situações de vulnerabilidade, de violência sexuada e de invisibilidade social.

1.3 *A Casa das Sete Mulheres* e a evidencia do protagonismo feminino

A minissérie *A Casa das Sete Mulheres* é uma adaptação livre dos autores Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão da obra homônima da escritora gaúcha Letícia Wierchowski. A obra televisiva estreou em 07 de janeiro de 2003 ficando no ar até 08 de abril, em 51 capítulos, exibidos sempre de terça à sexta, no horário das 23 horas. Teve direção de Teresa Lampreia e direção-geral de Jayme Monjardim e Marcos Schechtman, direção de produção de Guilherme Bokel e núcleo de Jayme Monjardim.

A minissérie é ambientada durante o movimento separatista anti-imperial ocorrido na então Província do Rio Grande, no decênio histórico (1835-1845), a partir da visão das mulheres da família de Bento Gonçalves (interpretado pelo ator Werner Schünemann) que era o líder dos farrapos.

Assim como toda minissérie histórica, *A Casa das Sete Mulheres* também contou com personagens reais (que existiram na realidade) e ficcionais (criados independente da relação com o pano de fundo histórico, nesse caso, a Revolução Farroupilha).

Abaixo veremos as personagens-título/protagonistas da minissérie. Na imagem em questão, da esquerda para direita, temos: Manuela (Camila Morgado), Ana Joaquina (Bete Mendes), Maria (Nívea Maria), Perpétua (Daniela Escobar), Caetana (Eliane Giardini), Mariana (Samara Felippo) e Rosário (Mariana Ximenes).

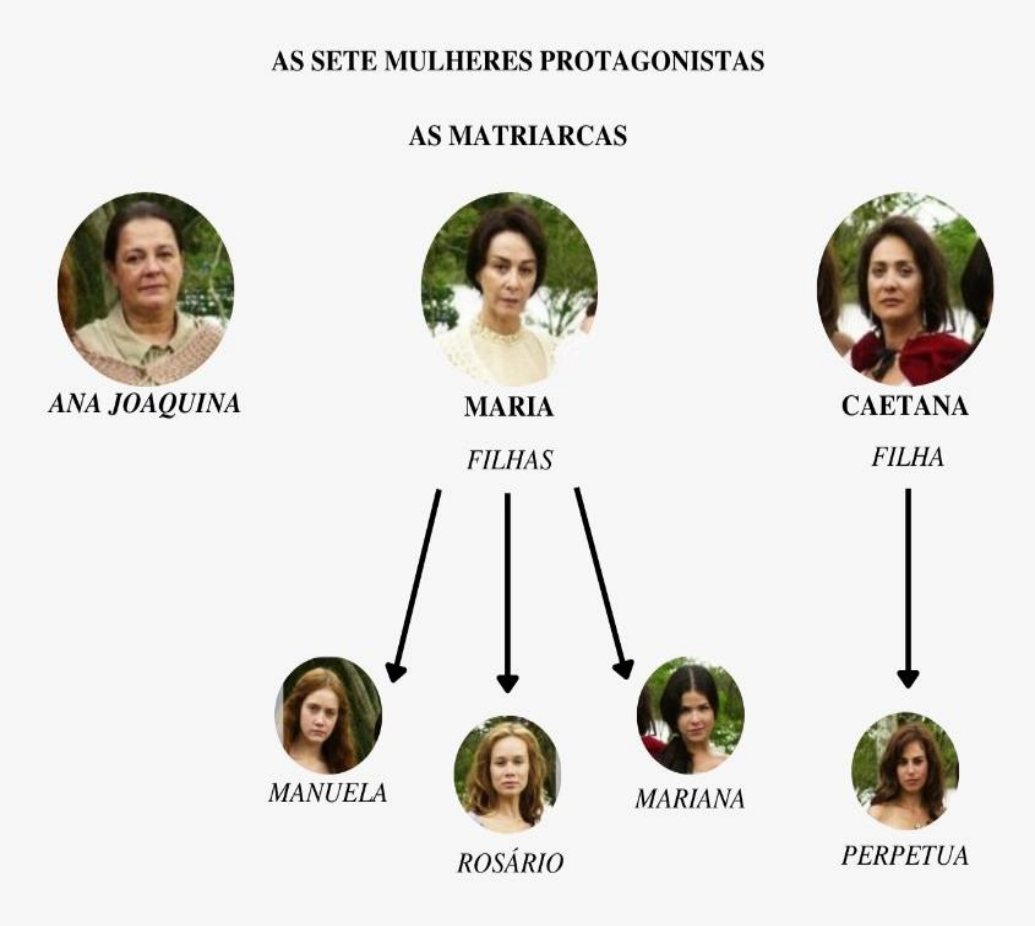
Imagem 1: As sete mulheres da família de Bento Gonçalves

Fonte: CEDOC/TV Globo

Embora o enredo narre o heroísmo dos homens e, consequentemente, suas ações nas batalhas contra as tropas do Império o foco da narrativa se concentra nas ações praticadas por essas setes mulheres da família de Bento Gonçalves e de mais outras mulheres que aparecem ao longo da trama. Inclusive, a própria emissora reforça que a narrativa se desenvolve a partir da ótica das mulheres da família do líder dos farrapos, isto é, as batalhas contra as tropas do Império se restringem em pano de fundo para compor a narrativa.

A seguir, verificaremos o perfil de cada uma das sete mulheres com uma sucinta análise de sua representação. Para isso estabelecemos a seguir uma hierarquia social; além do mais traremos, num primeiro momento, um infográfico que permite compreender sinteticamente a composição desses núcleos familiares para com isso compreendermos a importância que cada uma dessas personagens tivera na minissérie. Ademais, explanar o perfil dessas mulheres torna-se um elemento social, uma vez que promove uma clareza nas representações do feminino que estão presentes nessa obra.

Imagem 2: Infográfico com as personagens femininas principais da minissérie



Fonte: Elaborado pelo autor

No esquema acima é possível vislumbrarmos a dimensão hierárquica social em que as setes mulheres protagonistas estão circunscritas. Em primeiro plano há as matriarcas que representam os valores a ser transpostos para a nova geração de mulheres.

Da esquerda para a direita temos a primeira mulher: Ana Joaquina (Bete Mendes), a dona da Estância da Barra, local em que as sete mulheres passam a narrativa – e ficam 'asseguradas' – a espera de seus homens que estão na guerra. Ana Joaquina é irmã de Maria (Nívea Maria) e cunhada de Caetana (Eliane Giardini).

Por sua vez, Maria é mãe de Manuela (Camila Morgado), Rosário (Mariana Ximenes) e Mariana (Samara Felippo). E Caetana é mãe de Perpétua (Daniela Escobar).

Cabe ressaltar que Ana Joaquina tem um único filho, o Pedro (Theodoro Cochrane) e Caetana também é mãe dos rapazes: Joaquim (Rodrigo Faro), Caetano (Bruno Gagliasso), Leon (João Velho), Bentinho (Dado Dolabella), Leão (Sérgio Vieira), Marco (Carlos Machado Filho) e a menina Angélica (Carla Diaz).

Imagem 3: Ana Joaquina Gonçalves da Silva (Bete Mendes)

Fonte: Reprodução / TV Globo

A matriarca da família de Bento Gonçalves é Ana Joaquina. Irmã do líder dos farroupilhas, ela é uma mulher respeitada por todos. É a dona da Estância da Barra, a fazenda que as mulheres vão se refugiar durante o decênio histórico e que os líderes farroupilhas se encontram quando não estão em conflito.

Diferentemente de Maria, Ana Joaquina é bondosa e protetora com todos ao seu entorno, inclusive, os escravos. Acolhe as sobrinhas como se fossem suas filhas, as irmãs e a cunhada.

A personagem Ana Joaquina representa aquele arquetípico da boa mãe e boa esposa, aquela que arrebanha toda a família para estarem sempre em união. Na narrativa, funciona como um ponto de equilíbrio para manter a família próxima.

Como vemos na imagem acima, ela sempre aparece na estória de cabelos presos, com roupas em tons claros e sempre com abotoaduras que lhe cobrem o colo, o que denota sua viuvez.

Imagem 4: Maria Gonçalves da Silva Ferreira (Nívea Maria)

Fonte: CEDOC/TV Globo

A personagem de Nívea Maria é o contraponto das demais mulheres, pois sua personagem, a Maria, representa a mulher que no passado seguiu – mesmo que contrariada – os desmandos de seus homens (pai, irmão e esposo).

Maria é irmã de Bento Gonçalves e de Ana Joaquina. E chega à Estância da Barra trazendo suas filhas: Rosário, Mariana e Manuela. Aliás, como é descrito na sinopse[151] original da obra "as três jovens por razões diferentes irão se constituir numa fonte de preocupação e problemas para Maria",[152] justamente, por serem o oposto do que a mãe – e a elite farroupilha – esperaram das moças solteiras da época.

Nunes (2003) define Maria como:

[151] A sinopse foi gentilmente cedida pelo CEDOC (Centro de Documentação da TV Globo), exclusivamente, para essa pesquisa.
[152] Sinopse original da minissérie **A Casa das Sete Mulheres**. s/d. p. 2.

> [...] uma mulher amarga, que nunca sorri e só tem palavras de ódio para o marido, o farroupilha Anselmo. Ela não é capaz de recebê-lo de braços abertos quando retorna das batalhas, sequer de aquecer o seu corpo dolorido ou alegrar-se de que tenha voltado com vida. O rancor de Maria vem de uma dor mais profunda do que a espera sem fim na Estância da Barra. Na alma de Maria o que dói é o amor arrancado de seu peito ainda em flor, quando ela não passava de uma jovem adolescente e ousou se apaixonar sem o consentimento dos pais. Maria é um exemplo dos estragos que as imposições e a intolerância social causaram às mulheres do século XIX, obrigadas a se casar com homens escolhidos pela família e não pelo seu coração[153].

A sina de Maria vai se repetir com sua filha mais nova, a Mariana. Porém, mesmo revendo através da filha todo o sofrimento que impuseram a ela, em seu passado, ainda assim a matriarca possui um posicionamento austero em relação a ela. Isto é, como se tal comportamento legitimasse a sua redenção involuntária. Retornaremos a discutir essa problemática no capítulo seguinte.

Assim como sua irmã Ana Joaquina, no decorrer da estória Maria também fica viúva. E seu figurino segue o mesmo estilo da personagem anterior.

Imagem 5: Caetana García y Gonzáles (Eliane Giardini)

Fonte: CEDOC/TV Globo

[153] NUNES, Valentina. **op. cit.** 2003. pp. 76-77.

Segundo a sinopse[154] original da minissérie, Caetana é esposa de Bento Gonçalves, inclusive, é dez anos mais jovem que o marido. Tem 37 anos, é de origem uruguaia. Devido sua beleza, desperta o interesse de Bento Manuel (Luís Mello), algoz de seu marido. Inclusive, Bento Manuel – em alguns momentos da narrativa – passa para o lado dos farrapos com o intuito de se aproximar de Caetana e afastá-la de Bento Gonçalves. Contudo, tal artimanha sempre se resultará infrutífera, visto que Caetana "o rejeitará e se manterá fiel até o fim ao seu marido"[155].

Na minissérie, Caetana demonstra ser uma mulher de personalidade forte, justa, sensual – como o próprio figurino da imagem acima denota – e, sobretudo, uma boa mãe e esposa, aliás, algo que todo homem esperava de uma mulher na época em que a obra é ambientada. De acordo com o livro temático *A Revolução Farroupilha através da minissérie A Casa das Sete Mulheres*, lançado, em 2003, pela Editora Globo para promover a minissérie "nas poucas vezes em que o líder farroupilha Bento Gonçalves deixa a sede da presidência da República Rio-Grandense para descansar, é à esposa Caetana que ele se entrega"[156]. Ou seja, a figura da mulher torna-se um sustentáculo para o líder farroupilha.

No livro promocional, a pesquisadora Valentina Nunes aborda a sensualidade de Caetana, o modo como o casal se conhecera e, posteriormente, se relacionara, além de sua respectiva composição familiar:

> Suas cenas de amor são tórridas, inspiradas na forte ligação mantida pelos dois, fato raro numa época em que homens e mulheres se uniam mais pela conveniência do que por amor. A beleza de Caetana García y Gonzáles, nome da esposa de Bento Gonçalves, por quem ele se apaixonou aos 26 anos, explica a forte atração exercida por ela. Por outro lado, a seduzi-la havia também o magnetismo, o carisma e a força dele. Morena uruguaia de olhos verdes, Caetana tinha 16 anos de idade quando conheceu o futuro marido num baile luxuoso. O número de filhos que tiveram atesta sua paixão. Na minissérie são os personagens Joaquim, Bentinho, Perpétua, Caetano, Leão, Marco Antônio, Maria Angélica e Aninha. Caetana era filha de Narciso García, poderoso estancieiro da região da fronteira, onde Bento negociava com gado e seguia carreira militar. Nessa mesma região, Bento Gonçalves comprou sua primeira fazenda, a Estância do Cristal, para onde se mudaria com Caetana ao final da Revolução Farroupilha[157].

---

[154] Sinopse é o material produzido pelo autor principal, isto é, o roteirista que criou/projetou a obra e que é disponibilizado para a produção (atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, roteiristas, etc.) onde contém informações que ajudarão a compor o produto audiovisual como, por exemplo: a síntese da estória, o perfil de cada personagem, os cenários de locação – externo e interno, além de outras informações técnicas.
[155] Sinopse original da minissérie **A Casa das Sete Mulheres**. s/d. p. 2.
[156] NUNES, Valentina. **A Revolução Farroupilha através da minissérie A Casa das Sete Mulheres**. São Paulo: Editora Globo, 2003. p. 75.
[157] Ibid. p. 70.

Percebemos que Caetana e Bento formam o protótipo de casal ideal mesmo numa época em que a possibilidade de isso acontecer era ínfima, haja vista que – como dito em outro momento – ser um período no qual os casamentos eram arranjados/negociados pelos pais dos noivos, a partir de interesses pessoais, sociais e financeiros.

Dentre as sete mulheres, Caetana é a que mais sofre com a revolução, uma vez que fica aflita e amargurada com a ausência do marido e dos filhos que foram para o conflito, além de temer a morte dos que ama e a falta de notícias que tanto lhe deixa angustiada.

Imagem 6: Perpétua García Gonçalves da Silva (Daniela Escobar)

Fonte: CEDOC/TV Globo

Na descrição da sinopse, Perpétua é tida como a mais reservada das moças da família de Bento Gonçalves. Ela é filha do líder farroupilha com Caetana.

Na sinopse original da minissérie, os autores Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão a descrevem da seguinte maneira:

> Bela como sua mãe, desperta o desejo dos homens e a paixão de um conde italiano - Tito Lívio -, que luta ao lado de seu pai. Perpétua porém mantem-se indiferente à corte que lhe fazem. Considerada fria pelas suas primas, vai surpreender a todos ao se apaixonar perdidamente por Inácio Guimarães que ela vê pela primeira vez numa circunstância de muita sensualidade: ao tomar banho apenas de camisola numa noite quente e imaginando-se sozinha, ela depara com Inácio, que teve a mesma ideia de se refrescar, totalmente nu. A visão daquele homem acende pela primeira vez o seu desejo. Porém ela ainda não sabe quem ele é. Vai descobrir no dia seguinte quando ele chega à Estância para uma visita a dona Ana Joaquina, acompanhado de Teresa, sua mulher. Inácio é um estancieiro vizinho que também apaixonado por Perpétua vai visitar muitas vezes a Estância da Barra. A impossibilidade de concretização de sua paixão, alimenta cada vez

> a atração física entre os dois. Um toque de mãos, um resvalar de corpo, a proximidade de uma dança, incendeiam os dois enamorados. Mas Perpétua tem princípios: jamais se tornará amante de um homem casado, principalmente porque Teresa é uma mulher doente. Só depois da morte desta é que Perpétua e Inácio juntarão seus destinos, mas logo ele também irá para a guerra. Nesse meio tempo Perpétua terá duas meninas e a paixão dos dois durará até o resto dos seus dias[158].

Como vimos, é uma personagem repleta de nuances e complexidades. É uma mulher romântica, idealizada, porém, é também uma mulher sensual e que aflora sexualidade, tal como nas cenas em que se banha na cachoeira. A doçura de Perpétua é refletida em seu olhar, o figurino da personagem, sempre vestida com tons claros, transparece sua tranquilidade e equilíbrio.

No livro de Valentina Nunes, a pesquisadora observa que Perpétua "encarna como ninguém o ideal romântico do início do século XIX, com seus sonhos de amor e obediência ao futuro marido"[159]. A jovem farroupilha é a que menos contesta as regras sociais impostas, inclusive, demonstra disposição para aceitar o casamento por conveniência, algo imposto às mulheres da elite rio-grandense. Aliás, obediência ao marido era um dos pressupostos que a sociedade da época esperava de toda mulher "de família". No capítulo seguinte, retomaremos esse tema.

No início da minissérie, Perpétua demonstra acreditar piamente que seu pai lhe encontrará um bom marido, afinal seus pais são um casal que exala amor nos atos mais singelos. A moça ainda também é, dentre as moças solteiras, aquela que é mais apegada à religião.

A despeito do perfil da personagem, Nunes tece a seguinte menção explicativa:

> Sem a inquietação das primas Manuela, Rosário e Mariana – que lutam contra o destino sem amor da própria mãe –, Perpétua mantém os gestos suaves, revelando um coração conformado até mesmo com a guerra. Dentro do espaço doméstico, certa de que ali chegará o pretendente à altura, enquanto espera Perpetua preenche seus dias tecendo a vida entre bordados e costuras, entre rodopios de bailes e saraus improvisados ao piano[160].

Ou seja, Perpétua reúne as características tidas como ideais para a mulher daquele período seguir. Como veremos no capítulo seguinte, em vários momentos, Perpétua irá preferir

---

[158] Sinopse original da minissérie **A Casa das Sete Mulheres**. s/d. p. 7.
[159] NUNES, Valentina. **op. cit.** 2003. p. 72.
[160] Ibid. p. 72.

silenciar e aceitar as coisas que lhe são impostas, diferentemente, dos perfis de suas primas que são envoltos de rebeldia e questionamentos.

Imagem 7: Rosário Gonçalves da Silva Ferreira (Mariana Ximenes)

Fonte: CEDOC/TV Globo

Os autores Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão descreveram, na sinopse original da minissérie, a Rosário como uma moça de 19 anos que é "a mais citadina das moças da família, sonha conhecer a Europa e o Rio de Janeiro e é a que mais se sentirá exilada na Estância da Barra"[161]. Rosário demonstra ser a representação da mulher sonhadora: aquela que sonha com a liberdade de escolher o próprio marido. Contudo, logo no início da minissérie, vemos que o sonho da jovem não é compatível com o sonho de seu tio Bento Gonçalves, pois o desejo dele sobre o destino dessa sobrinha é em casá-la com Afonso Corte Real (interpretado pelo ator Murilo Rosa) que é um de seus homens de confiança.

O que denuncia o estilo libertário (ou seria rebelde?) de Rosário já é visto logo no primeiro capítulo em que ela se apaixona perdidamente por Estevão (personagem de Thiago Fragoso), que é um oficial da Corte, isto é, rival de sua família no conflito da Farroupilha. Porém, o moço acumula todos os predicados que Rosário espera do amor de sua vida.

Mesmo ao saber que Estevão pertence às tropas imperiais ainda assim Rosário não vê essa circunstância como um empecilho para fazê-la desistir dessa paixão. Tanto que, posteriormente, ela o acolherá gravemente ferido na Estância e o esconderá de sua mãe e irmãs, algo que mais adiante abordaremos.

[161] Sinopse original da minissérie **A Casa das Sete Mulheres**. s/d. p. 2.

Conforme veremos no capítulo seguinte, a Revolução Farroupilha maltrata muito a jovem Rosário, haja vista que devido ao conflito – que impossibilitou seu romance com o caramuru[162] –, ela perde a lucidez e a juventude e ainda vê seus sonhos desmoronar esperando um destino que nunca irá se cumprir.

Imagem 8: Mariana Gonçalves da Silva Ferreira (Samara Felippo)

Fonte: CEDOC/TV Globo

Na sinopse original da minissérie os autores esclarecem que Mariana, a filha mais nova de Maria "é uma ninfeta de 14 anos quando a guerra começa. Rebelde, irreverente, com um comportamento independente e adiante do seu tempo, diz o que pensa muitas vezes inconveniente, mas sempre graciosa e bem-humorada"[163]. Por essa descrição, já fica evidente que a personagem difere das demais apresentadas até aqui, pois ela se põe como uma moça que desafia e, obviamente, desobedece aos padrões culturais impostos na época.

Outro fato peculiar sobre a referida personagem é que ela possui um gracejo que reduz a carga dramática destinada às moças solteiras que lutam contra os costumes da época em prol de própria felicidade e amor.

A curva dramática da personagem se dará do meio para o final da minissérie, isto é, quando Mariana engravida do pião João Gutierrez (Heitor Martinez) e sua mãe lhe obriga a abortar a criança. Tal como o pai de Maria fizera com ela no passado. Entretanto, Mariana resiste

[162] Nome dado pelos farroupilhas aos soldados imperiais.
[163] Sinopse original da minissérie **A Casa das Sete Mulheres**. s/d. p. 6.

à opressão da mãe e decide manter a gravidez. Como bem pontuou Nunes em seu livro: "Das três filhas de Maria, apesar da sua insensibilidade em impor às moças seu mesmo destino de desprazer, será Mariana quem mais se aproximará da vida vivida a dois, de intensa troca e paixão"[164].

A despeito dessa relação conflituosa com a mãe, devido sua desobediência em abortar a criança e manter seu romance com um homem inferior à sua família, Mariana deixará de tentar contato familiar com sua mãe pelo resto de seus dias, aliás, algo muito comum de acontecer, naquele período em que a minissérie é ambientada, isto é, quando a morte não era utilizada como recurso para lavar a honra das famílias ultrajadas.

Imagem 9: Manuela de Paula Gonçalves da Silva Ferreira (Camila Morgado)

Fonte: CEDOC/TV Globo

Sem dúvida, Manuela é o esteio da narrativa. Inclusive, a personagem narra as ações – passadas, do presente e do futuro –, ela é descrita na sinopse como "romântica, pensativa, calada e misteriosa"[165]. Assim como suas irmãs, Rosário e Mariana, a jovem também é sonhadora. E diferentemente das irmãs, é introspectiva e, ainda, sensitiva.

Cabe esclarecer que a história de amor de Manuela e Garibaldi não restringe apenas à ficção, é real! Inclusive, Manuela (tanto a da minissérie quanto a da vida real) viveu seus 84 anos amando apenas esse homem, até mesmo, ao ponto de ficar conhecida como a "noiva de Garibaldi".

---

[164] NUNES, Valentina. **op. cit.** 2003. p. 77.
[165] Sinopse original da minissérie **A Casa das Sete Mulheres**. s/d. p. 9.

A moça farroupilha era prometida, através de seus pais, a seu primo Joaquim (personagem de Rodrigo Faro). Contudo, foi em Garibaldi (personagem de Thiago Lacerda) que Manuela despertou para o amor. Porém, sua mãe, Maria, não aceita a relação de ambos, visto que o guerrilheiro italiano "era um marinheiro sem raízes, um bravo aventureiro que vivia à mercê da revolução, um homem que a família dela não via como o melhor dos pretendentes"[166]. Porém, esse romance não seria possível, basta ver que Manuela:

> [...] era uma porcelana delicada, mais talhada para o amor e a família do que para a guerra. Como sobreviveria ao mau tempo, aos cavalos ariscos e às agruras da guerra? [...] Presa à família, Manuela acabou saindo da vida mas não do coração de Garibaldi, feliz por ela ter-lhe pertencido mesmo que em pensamento. O revolucionário italiano, entretanto, permaneceu para sempre dentro de Manuela, senhor de sua alma e de seu corpo, já que por Garibaldi ela esperou, solteira, o resto de seus dias[167].

Ou seja, a impossibilidade da concretização da história de amor entre Manuela e Garibaldi já estava predestinada a não vigorar, haja vista que o estilo de vida que o conhecido "herói dos dois mundos" levava ser incompatível com o modo de vida que ela, uma moça da elite farroupilha, levava.

Como vemos o amor é o elemento que norteia toda a narrativa. É, sobretudo, o sentimento que paira sobre as mulheres. Ademais, o amor é algo que sempre está implícito na teledramaturgia, mas cabe-nos uma reflexão sobre o amor, afinal como afirma o crítico literário R. Howard Bloch:

> A própria noção de fascinação romântica que governa o que dizemos sobre o amor, o que dizemos àqueles que amamos, o que esperamos que eles nos digam, como agimos e esperamos que eles ajam, é definida culturalmente por uma sociedade baseada no controle da sexualidade[168].

Portanto, no contexto histórico que a minissérie é ambientada, isto é, no século XIX, o amor já era algo culturalmente imposto.[169]

---

[166] NUNES, Valentina. **op. cit.** 2003. p. 79.
[167] Ibid. p. 79.
[168] BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 225.
[169] O conceito de amor foi criado no século XII. Contudo, obviamente, antes desse período já existiam afetos e paixões, visto que tais sentimentos são biológicos, porém, a cultura de valorização do amor romântico foi criada na época da escolástica.
(Fonte: ZUMTHOR, Paul. **Introdução a Correspondência de Aberlardo e Heloísa**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 8).

No segundo capítulo, voltaremos a analisar a maneira que essa e outras personagens estiveram representadas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*.

Após conhecermos o perfil das sete mulheres farroupilhas que protagonizam a minissérie, passaremos a analisar como se deu a representação do feminino na minissérie imbuída num contexto histórico de guerra em pleno o século XIX.

1.4 A representação das mulheres na minissérie a partir do contexto histórico da época

A representação do feminino na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* está, intrinsecamente, ligada ao contexto histórico do século XIX e à Revolução Farroupilha, no Rio Grande do Sul.

A minissérie busca retratar as experiências das mulheres da época, suas lutas, desafios e contribuições, levando em consideração as normas de gênero, expectativas sociais e as mudanças políticas e culturais em andamento.

A representação do feminino na minissérie é moldada pelo contexto histórico da sociedade do século XIX, no qual as normas de gênero eram estritas e definiam papéis tradicionais para homens e mulheres. As mulheres eram frequentemente relegadas a posições domésticas e submissas, enquanto os homens eram vistos como os protagonistas das esferas públicas. A minissérie explora como as personagens femininas negociam essas normas, muitas vezes, desafiando-as para alcançar autonomia e influência.

Como já dito, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* tem sua narrativa ambientada entre 1835 e 1845, quando o sul do Brasil vivenciava um período de luta e sangria na chamada Revolução Farroupilha (conhecida também como Guerra dos Farrapos ou Decênio Histórico) liderada pela classe dominante gaúcha (composta por fazendeiros) que objetivava a nomeação de um presidente para a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul (atualmente o Estado Rio Grande do Sul).

Sobre esse evento histórico, cabe esclarecer que:

> Em algumas revoltas o conflito entre elites não transbordava para o povo. Tratava-se, em geral, de províncias em que era mais sólido o sistema da grande agricultura e da grande pecuária. Neste caso está a Revolta Farroupilha, no Rio Grande do Sul, que durou de 1835 a 1845. Em 1836 foi proclamada a República Rio-Grandense. Briga de estancieiros e charqueadores com complicações internacionais, a Farroupilha não corria o

> risco de tornar-se guerra de pobres, de tornar-se perigo para a paz social. Era briga de brancos.[170]

A partir desse contexto de revolução, ao falarmos sobre a Guerra dos Farrapos e tentarmos associá-la às mulheres o que vem de imediato à nossa mente é a personagem histórica Anita Garibaldi que lutou bravamente ao lado de seu Giuseppe em diversos combates. E devido a isso é conclamada pela história como heroína. Porém, ainda que seja a síntese do protagonismo feminino nesse contexto histórico muito do que foi produzido, sobretudo, no campo da História são "fatos incontestes, episódios imaginados ou romanceados"[171], pois a estereotipam como uma mulher virtuosa para só assim ser digna de ser reconhecida como heroína. Ou seja, o conhecimento histórico não é tão abrangente como se pensava.

Posto isso, há outras agruras apagadas desse processo histórico, afinal afora Anita houve também atuação feminina na Revolução Farroupilha (algo evidenciado na minissérie) e elas, igualmente, foram fundamentais nesse decênio marcado por sangue, saques, incêndios e mortes.

Outro papel de supra importância destinado às mulheres desse período (1835-1845) e que a minissérie muito bem representou se deu ao fato de a mulher ficar, justamente, na retaguarda do marido, participando de maneira velada, porém, importante. Cabia às mulheres ficar nos bastidores e assim cuidar dos filhos pequenos, dos patrimônios financeiros dos homens que iam para a guerra. Isto é, cabia às mulheres a responsabilidade de tocar a vida enquanto seus homens estavam cuidando dos interesses da República Rio-Grandense o que concerniu a elas alguns ônus como, por exemplo, estar à mercê da própria sorte, muitas vezes sem dinheiro e, sobretudo, sem proteção.[172]

Embora ocorra pouca visibilidade no que tange a participação feminina na Revolução Farroupilha diversas fontes históricas provam que houve a participação de diversas mulheres nesse ato político e que essas exerceram muita influência sejam em batalhas, sejam como espiãs dos inimigos ou então indo com os homens para as batalhas (as chamadas

---

[170] CARVALHO, José Murilo de. **Teatro das Sombras**: a política imperial. São Paulo: Vértice – Editora Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Universitárias do Rio de Janeiro, 1988. p. 15.
[171] SOUTO, Cintia Vieira. Anita Garibaldi: heroína, mas virtuosa. In: ST 42 - **História, gênero e trajetórias biográficas**. Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul, 2006.
[172] BARBOSA, Carla Adriana da Silva. **As Mulheres da Elite Farroupilha**: Papéis de Gênero e Família (RS, 1835-1845). Revista Cantareira. ed. 24, jan-jun/2016, pp. 84-97.

vivandeiras[173]). E foi por esse caminho que a minissérie seguiu ao trazer esse tipo de representação para a televisão.

Sendo assim, a presente pesquisa irá mostrar que o modelo tradicional e patriarcal[174] de mulher (boa mãe, esposa dedicada e submissa, virtuosa) disseminado no Ocidente e arraigado num procedimento geracional não deve ser aplicado no contexto da Guerra dos Farrapos, pois há outras formas de definir a mulher gaúcha, sobretudo, no que corresponde sua construção cultural, social e histórica. Algo que a minissérie buscou evidenciar em suas representações.

Por todas as razões expostas aqui, trouxemos ao longo desse capítulo uma abordagem com foco na interpretação dos significados dos comportamentos femininos a partir da representação que a minissérie – ambientada no decênio de 1835-1845, no contexto da Revolução Farroupilha –, trouxe das mulheres, pois assim compreenderemos como se deu à representação do feminino a partir de tal fonte.

Dito isso, o capítulo seguinte tem a pretensão de problematizar o momento dos anos 2000, no qual se deu a elaboração da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, e arguir de que forma se articula com o processo das transformações advindas da globalização que conformam os traços da pós-modernidade e o modo que esta esteve implicitamente arraigada na teledramaturgia brasileira, em especialmente, nessa minissérie.

[173] Nome dado às mulheres que vendiam ou levavam mantimentos, seguindo as tropas em marchas.
[174] Sistema institucionalizado nas sociedades, no qual o homem é a base estrutural.

CAPÍTULO 2
O INTENTO DE PÓS-MODERNIDADE NA ADAPTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES FARROUPILHAS DA MINISSÉRIE *A CASA DAS SETE MULHERES*

> *Não há historiadores de mãos vazias porque não os há vazios de cabeça: o passado historicizado somos sempre nós – lá atrás.*
>
> *Keith Jenkins*

A minissérie *A Casa das Sete Mulheres* transcorreu – tanto em sua produção quanto em sua exibição – num contexto de Pós-Modernidade. Afinal, no início desse século os produtores de obras audiovisuais, mais do que nunca, passaram a adotar/incorporar debates teóricos em suas obras, seja de maneira implícita ou explicita, seja condizente com a realidade histórica ou apenas comprometida, restritamente, a ficção.

No que tange a obra televisiva *A Casa das Sete Mulheres*, nota-se que, em períodos anteriores a produtora, no caso a TV Globo, lançou no mercado audiovisual brasileiro diversos produtos com temática histórica que visava resgatar personagens e passagens históricas do Brasil – que naquela virada de século completaria seus 500 anos – como, por exemplo, telenovelas, telefilmes, seriados e minisséries.

Percebemo-nos então que estamos situados, historicamente, na pós-modernidade, dado o período histórico e, também, no pós-modernismo, haja vista que estamos inseridos no campo cultural.[175]

Logo assim, nesse segundo capítulo, além de operacionalizar o conceito de *pós-modernismo* que é atrelado à *pós-modernidade*, haja vista que pós-modernidade se refere a um período histórico abrangente, iremos associar tais vertentes para analisar as representações das mulheres farroupilhas presentes na minissérie. E, subsequentemente, trazer a luz os estudos feministas para compreender o fenômeno da representação emancipada de tais mulheres.

---

[175] De acordo com a linhagem interpretativa do filósofo brasileiro Renato Luiz Pucci Júnior, *pós-modernismo* se refere a um campo cultural, enquanto *pós-modernidade* se refere a um período histórico. Por isso nem toda cultura circunscrita na pós-modernidade pode ser chamada de pós-modernista.
PUCCI JUNIOR, R. L.. Cinema Pós-moderno. In: Fernando Mascarello. (Org.). História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus Editora, 2006, v., p. 361-378.

2.1 Elucidando os conceitos de Pós-Modernismo e Pós-Modernidade para compreendermos a ambiência temporal que *A Casa das Sete Mulheres* está circunscrita

É preciso deixar evidente a diferença conceitual que há entre *Pós-Modernismo* e *Pós-Modernidade*, haja vista que o primeiro termo seria o campo/circuito cultural, enquanto o segundo diz respeito "a um período específico da História Contemporânea".[176]

Ademais, é primordial essa recuperação de uma produção teórica e historiográfica, sobretudo, para verificarmos as diferenças nas abordagens, além do fato de ser recente a teorização por parte dos historiadores que vem interagindo com outras áreas correlatas. E, também, para situar o debate que se trava intensamente no final da década de 1990 sobre os assuntos e seus desdobramentos posteriores no tocante ao pós-modernismo e pós-modernidade.

Diversos intelectuais, em tempos distintos, se debruçaram em analisar ambos os conceitos, dentre eles: Walter Benjamin, Keith Jenkins, Terry Eagleton, Perry Anderson, Frederic Jameson.

Walter Benjamin, filósofo e teórico cultural alemão que em seu ensaio[177] publicado originalmente, em 1936, sob o título *A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica*[178] situa, por exemplo, a pós-modernidade como extensão e/ou continuidade da modernidade, ou seja, um período em que a arte perde sua aura devida sua intensificada reprodução. Em sua reflexão teórica, Benjamin faz uma provocação, abordando várias questões relacionadas à arte, autenticidade, aura e a evolução da sociedade moderna. Dentre as principais ideias e questões abordadas no texto estão: 1) Perda da Aura: Uma das ideias centrais de Benjamin é a noção de que a reprodução técnica de uma obra de arte remove sua "aura". A aura é a sensação de unicidade, autenticidade e presença que está associada a uma obra de arte original. A reprodução em massa faz com que as obras de arte se tornem acessível a um público mais amplo, mas também as desvincula de sua aura, tornando-as mais "perdidas" ou banais; 2) Descontextualização e Recontextualização: Benjamin explora como a reprodução técnica separa a obra de arte de seu contexto original e a insere em novos contextos. Isso pode levar a interpretações e significados diferentes da obra, dependendo do contexto em que é vista. 3) Arte e Política: Benjamin também aborda a relação entre arte e política, argumentando que a arte pode ser usada como uma ferramenta para a emancipação

[176] BARROS, José D'Assunção. **História e Pós-Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2018.
[177] Publicado originalmente em 1936, o texto é uma análise profunda da transformação da arte e da cultura em uma era marcada pela reprodução técnica, como a fotografia, o cinema e a impressão em massa.
[178] BENJAMIN, Walter. **op. cit.** 1955.

social. Ele sugere que a reprodução técnica da arte pode potencialmente democratizar o acesso à cultura e permitir que as massas participem mais ativamente na produção e interpretação da arte. 4) A Condição Moderna: O ensaio de Benjamin reflete sobre como a reprodutibilidade técnica é emblemática da condição moderna. Ele observa como a tecnologia transforma não apenas a arte, mas também a experiência humana em geral, alterando nossa relação com o tempo, o espaço e a cultura. 5) Potencial Crítico: Benjamin não vê necessariamente a reprodutibilidade técnica como algo negativo. Ele argumenta que essa transformação pode ter um potencial crítico, permitindo que as massas vejam o mundo de novas maneiras e questionem as estruturas de poder existentes. 6) Mecanização da Percepção: Benjamin discute como a reprodutibilidade técnica afeta nossa percepção sensorial e como a arte pode se adaptar a essa mudança na percepção. Ele sugere que a câmera e o cinema nos fazem ver o mundo de maneira diferente, destacando detalhes que podem passar despercebidos de outra forma. Ou seja, para Benjamin faz uma análise profunda das implicações da reprodutibilidade técnica na arte e na cultura. Ele desafia as concepções tradicionais de arte e autenticidade, ao mesmo tempo em que destaca o potencial transformador da tecnologia na sociedade moderna. Por isso é uma reflexão teórica importante, pois possibilita discutir e interpretar uma variedade de campos, incluindo a teoria da arte, a teoria cultural e os estudos de mídia.

Na década de 1990 as discussões avançam antenadas com a polarização acirrada do debate que vem se desenrolando bem antes da década de 1980. No campo da história da historiografia, Keith Jenkins que em sua obra *On 'What is History?' – From Carr and Elton to Rorty and White*[179] vê a *pós-modernidade* como uma condição e não como uma ideologia. Cabe esclarecer que em *On 'What is History?' – From Carr and Elton to Rorty and White* de Keith Jenkins não se concentra diretamente na pós-modernidade, mas sim em debates sobre a natureza e a prática da história. No entanto, Keith Jenkins é conhecido por suas contribuições para a discussão sobre a pós-modernidade na historiografia, e essa obra pode ser vista como uma parte do seu envolvimento com essa discussão. Dentre algumas características do modo como a pós-modernidade está relacionada à obra de Jenkins, podemos citar as reflexões que conduzem à desconstrução da História tradicional; a questão da narrativa e linguagem; o relativismo e a diversidade de perspectivas; e a crítica da Meta-História. Os argumentos relativos a estes aspectos voltam-se para permitir que se percebam as novas e velhas questões, a exemplo de sua compreensão sobre a: 1) Desconstrução da História Tradicional: A pós-

[179] JENKINS, Keith. **On 'What is History?' – From Carr and Elton to Rorty and White**. Londres:Routledge, 1995.

modernidade na historiografia questiona e desconstrói muitas das ideias e abordagens tradicionais à história, incluindo a ideia de uma narrativa histórica objetiva e a busca pela verdade histórica. Jenkins, em seu trabalho, explora como os historiadores Rorty e White desafiam essas noções e como suas perspectivas impactam a prática histórica; a 2) Narrativa e Linguagem: Uma das principais preocupações da pós-modernidade na historiografia é o papel da linguagem na construção da história. Jenkins examina como os pensadores pós-modernos, como Rorty e White, destacam a natureza linguística da narrativa histórica e como isso afeta nossa compreensão do passado; o 3) Relativismo e Diversidade de Perspectivas: A pós-modernidade na historiografia enfatiza o relativismo e a diversidade de perspectivas. Jenkins pode abordar como os historiadores pós-modernos argumentam que diferentes grupos e culturas têm suas próprias narrativas históricas e como essas perspectivas podem ser igualmente válidas; a 4) Crítica da Meta-História: A pós-modernidade frequentemente critica a ideia de uma "meta-história" que busca dar um sentido global à história. Jenkins pode explorar como os historiadores pós-modernos rejeitam essa abordagem em favor de uma compreensão fragmentada e descentralizada do passado. Posto isso, embora a obra de Keith Jenkins não seja especificamente dedicada à pós-modernidade na historiografia, ela está inserida em um contexto de discussões sobre como os historiadores devem abordar e compreender o passado em um mundo pós-moderno. Ela faz parte de um corpo de literatura que busca questionar e reformular as práticas e concepções tradicionais da história à luz das ideias pós-modernas. Ou seja, nos propicia subsídios para encontrar reflexões sobre a relação entre a pós-modernidade e a disciplina histórica.

O teórico literário e cultural britânico, Terry Eagleton, no livro *As Ilusões do Pós-Modernismo*[180], critica e questiona as tendências e ideias associadas ao pós-modernismo. Em sua obra, Eagleton argumenta que o pós-modernismo, apesar de suas inovações e contribuições, muitas vezes cai em armadilhas intelectuais e políticas. Ele busca questionar a visão pós-modernista do mundo e defende uma abordagem crítica mais sólida e politicamente engajada. A obra é uma crítica significativa ao pós-modernismo e tem sido influente no debate sobre essa corrente de pensamento.

No contexto de seu estudo, Terry Eagleton aborda a pós-modernidade com uma abordagem crítica e analítica. Ele examina vários aspectos do pensamento pós-moderno, destacando preocupações específicas que ele acredita serem dignas de análise. Uma de suas críticas fundamentais é direcionada à desconstrução e ao relativismo inerentes à perspectiva

[180] EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

pós-modernista. Eagleton argumenta que a ênfase na inexistência de verdades objetivas ou realidades universais pode ter consequências negativas, incluindo a ameaça do niilismo intelectual e a diminuição do potencial da crítica social e política.

Além disso, ele explora a relação entre o pós-modernismo e questões políticas e ideológicas, questionando se a preferência por jogos de linguagem e ironia, em vez de engajamento político direto, é uma abordagem eficaz para compreender e transformar as estruturas sociais.

Em sua obra, Eagleton também investiga como o pós-modernismo se relaciona com o capitalismo tardio, observando como a ênfase na fragmentação, no pastiche e na cultura de consumo pode refletir mudanças na sociedade capitalista. No entanto, ele também duvida da capacidade do pós-modernismo de verdadeiramente desafiar o sistema em si. A questão da identidade e diferença é outra área que Eagleton analisa. Ele reconhece o valor do reconhecimento da diversidade de identidades, mas ao mesmo tempo levanta preocupações sobre a possível fragmentação e a falta de solidariedade política que podem decorrer desse foco excessivo na diferença.

Em seu estudo, Eagleton também explora a influência do pós-modernismo na literatura, na cultura popular e na teoria literária. Ele apresenta o pós-modernismo como um movimento que desafia noções clássicas, como verdade, razão, identidade e objetividade, enquanto também aponta para a relação intrínseca entre pós-modernismo e pós-modernidade. Portanto, Eagleton adota o termo "pós-modernismo" de forma ampla para abranger as complexidades da pós-modernidade. Ou seja, destacando a pluralidade e a ambiguidade inerentes a esse pensamento, ao mesmo tempo em que enfatiza a importância de uma análise crítica e reflexiva das implicações do pós-modernismo na sociedade contemporânea[181].

Outro intelectual que discute o assunto é Perry Anderson, historiador e teórico social britânico, que no ensaio[182] *As Origens da Pós-Modernidade*[183], investiga e analisa as raízes e as transformações culturais, políticas e sociais que contribuíram para o surgimento do que é conhecido como pós-modernidade. Ele busca traçar as origens – remete à década de 1930 o surgimento da expressão utilizada em referência a um retrocesso ocorrido dentro do próprio modernismo até a propagação do termo ocorrida na década de 1970 – dessa corrente de pensamento e examina como ela se manifestou em várias esferas da vida contemporânea.

---

[181] Ibid. p. 7.

[182] É uma análise aprofundada e crítica das mudanças culturais e sociais que marcaram o período pós-moderno. Perry Anderson busca traçar as origens dessas transformações e destacar como elas impactaram a cultura, a política e a sociedade contemporâneas. O ensaio é uma contribuição significativa para o debate sobre a pós-modernidade e suas implicações.

[183] ANDERSON, Perry. **As Origens da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

Perry Anderson, no referente ensaio, aborda uma série de aspectos que caracterizam a pós-modernidade. Dentre as várias dimensões que ele explora, destacamos as seguintes:

Primeiramente, Anderson se dedica à crítica das chamadas "grandes narrativas" que dominavam a era moderna. Essas narrativas totalizadoras e a crença em progresso linear foram rejeitadas na pós-modernidade, e Anderson examina como essa mudança de perspectiva influenciou o pensamento pós-moderno.

Em seguida, ele analisa a característica distintiva da fragmentação e do pluralismo na pós-modernidade. Tanto na cultura quanto na política, a diversidade de perspectivas tornou-se fundamental, contribuindo para a construção de uma visão de mundo pós-moderna.

Outro elemento que Perry Anderson explora é a cultura de consumo e a comodificação que se tornaram proeminentes na sociedade pós-moderna. Ele observa como a cultura de consumo afeta as interações culturais, artísticas e políticas. Além disso, Anderson aborda a globalização como um fenômeno importante na formação da pós-modernidade. As intensas interações globais, especialmente no âmbito econômico, desempenharam um papel significativo na moldagem da cultura e da política contemporâneas. A revolução tecnológica, incluindo avanços na informação e nas comunicações, também é destacada no ensaio como uma força transformadora que moldou a sociedade e a cultura na era pós-moderna.

Finalmente, Perry Anderson investiga a relação entre a pós-modernidade e a política, questionando como a política se adaptou a essa nova era e como as ideologias tradicionais foram desafiadas.

Esses vários aspectos explorados por Anderson revelam a complexidade e a abrangência da pós-modernidade como um fenômeno que vai além de uma única dimensão, abrangendo aspectos culturais, políticos, econômicos e tecnológicos.

Na coletânea[184] *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*[185], Frederic Jameson critica a possibilidade de que a Pós-Modernidade é de fato um período novo. Para Jameson é apenas uma fase tardia do capitalismo, isto é, o pós-modernismo é um estágio do modernismo. Segundo o teórico: “[...] o pós-moderno não é dominante cultural de uma época totalmente nova (sob o nome de sociedade pós-industrial, esse boato alimentou a mídia por algum tempo), mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo”[186].

[184] É uma obra importante para a compreensão da relação entre a pós-modernidade e o capitalismo tardio. Jameson, um influente teórico literário e cultural, explora as implicações culturais e políticas da pós-modernidade em um contexto de desenvolvimento econômico e social específico.
[185] JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2006.
[186] Ibid. p. 16.

Frederic Jameson, em sua obra, identifica diversas características que definem à pós-modernidade, destacando a complexidade da transição cultural e social na era contemporânea.

Em primeiro lugar, Jameson analisa como a cultura do consumo desempenha um papel central na pós-modernidade, especialmente no contexto do capitalismo tardio. Ele argumenta que essa era é caracterizada por uma ênfase na estética, na imagem e no estilo, impulsionada pela lógica do consumo. A cultura de consumo, de acordo com Jameson, é uma resposta à necessidade de expandir o mercado em um estágio mais avançado do capitalismo.

Além disso, Jameson enfatiza a fragmentação e a heterogeneidade como características marcantes da pós-modernidade. As narrativas e formas culturais tornam-se descontínuas e frequentemente desprovidas de uma linha narrativa linear, representando uma mudança em relação às "grandes narrativas" da modernidade.

Outro aspecto abordado por Jameson é a globalização como um elemento fundamental da pós-modernidade. Ele argumenta que o capitalismo tardio produz uma espacialização global, tornando o mundo mais interconectado, embora isso também gere uma sensação de falta de lugar ou raiz.

A cultura de massa e os meios de comunicação são destacados por Jameson como desempenhando um papel importante na pós-modernidade. Ele analisa como a televisão, a publicidade e outros meios contribuem para a formação de uma cultura pós-moderna.

Por fim, Jameson aborda as implicações políticas da pós-modernidade. Ele argumenta que a fragmentação cultural e a falta de uma visão coerente do mundo podem dificultar a formação de movimentos políticos coesos. Além disso, ele questiona como a ideologia funciona na pós-modernidade, dadas as mudanças na cultura política.

Por meio do estudo de Frederic Jameson, podemos compreender como a cultura contemporânea se encaixa na lógica econômica e social do capitalismo avançado e como essa dinâmica afeta a forma como percebemos e vivenciamos o mundo na era pós-moderna. A análise de Jameson oferece uma visão crítica e profunda dessas mudanças culturais e sociais que moldam nossa realidade contemporânea.

A partir do retrospecto acima, observamos que Eagleton, Anderson e Jameson compartilham uma visão crítica das implicações da pós-modernidade, embora cada um adote abordagens diferentes para explorar e analisar essas questões complexas. Suas análises contribuem para um entendimento mais completo e multifacetado da pós-modernidade e suas ramificações na cultura, política e sociedade contemporânea. Ou seja, vários discursos são produzidos acerca do *Pós-Modernismo* e *Pós-Modernidade* que são vistos/analisados de diversas maneiras desde cultura superficial até cultura libertária.

Vimos também – a partir da historicidade – a diferenciação que há no pensamento de um intelectual para outro. Ou seja, ao longo dos anos mudou a argumentação em torno da pós-modernidade e que graças a isso, a partir dos anos 1990, alcança um debate mais aprofundado.

A despeito dessa complexidade/polemicidade que paira sobre a estrutura teórica da *Pós-Modernidade*, o crítico literário Steven Connor[187] argumenta que isso ocorre devido às dificuldades para compreender a contemporaneidade, justamente, porque esse processo de compreensão depende da divisão entre consciência e experiência, o que – de certo modo – impede o indivíduo em experienciar à realidade plena, o que impossibilita uma exímia compreensão. Em vista disso, percebemo-nos que ao refletirmos sobre a *pós-modernidade* e suas conexões com a modernidade não conseguimos estabelecer uma investigação que nos garantirá desprendimento acerca dos conceitos, pois estes pertencem ao momento da análise. É, justamente, por isso – em especial no campo da arte – muito difícil fixar um único *pós-modernismo*. O que justifica a aplicação errônea do conceito para designar algumas obras.

2.2 A chamada cultura pós-moderna

A cultura pós-moderna é um conceito que se refere a uma fase ou movimento cultural que se desenvolveu após a era moderna, isto é, descreve um período cultural e filosófico que se desenvolveu após o modernismo. Ela é caracterizada por uma série de características e tendências que refletem uma mudança na abordagem em relação à arte, à cultura, à sociedade e ao conhecimento contrastando com as ideias e valores do modernismo, um movimento que predominou durante maior parte do século XX.

Isto posto, a cultura pós-moderna é marcada por uma mistura de estilos, referências e influências vindas de diversas épocas e expressões culturais. Podemos elencar como algumas das características da cultura pós-moderna: o ecletismo e a heterogeneidade, uma vez que a cultura pós-moderna valoriza a diversidade e a mistura de estilos, gêneros e formas, além de reunir elementos de diferentes tradições culturais e históricas; e o ceticismo em relação às grandes narrativas, visto que a cultura pós-moderna é marcada por um ceticismo em relação às narrativas universais, como ideologias políticas totalizantes ou religiões dominantes, ou seja, ao invés de aceitar uma única verdade universal, a cultura pós-moderna tende a enfrentar a diversidade de perspectivas e a reconhecer a multiplicidade de histórias e compreendidas.

[187] CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**. Introdução às Teorias do Contemporâneo. 3ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

Em face aos esclarecimentos apontados, é possível dizer que o século XX trouxe, logo em seu início, variadas transformações/rupturas que inauguram o novo paradigma nomeado de modernidade – sejam elas no campo social, cultural, econômico, científico – que reverberaram durante todo esse espaço temporal, sobretudo, no pós-Segunda Guerra Mundial. Tais mudanças que se aceleram em meados do século podem ser vistas como algo que sobrepuja aquela atmosfera de modernidade vigente. Sobre essa questão o teórico marxista Frederic Jameson explica que o final do século XX esteve marcado por:

> [...] um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a "crise" do leninismo, da social democracia, ou do Estado do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais frequentemente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apoia-se na hipótese de uma quebra radical, ou coupture, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60.[188]

Ou seja, todo esse advento de transformação vai ocasionar, sobretudo, nos campos da cultura e da ciência um sentido de incerteza das premissas progressistas da modernidade.

Frederic Jameson nos faz compreender, ainda, como se dá a cultura sob o signo da pós-modernidade[189]. O intelectual americano discute o cenário cultural sob o prisma social e econômico compreendendo tais categorias como um sistema inter-relacionado, ou seja, preservando o espectro marxista. Por isso ele atribui à lógica cultural da pós-modernidade como lógica cultural do capitalismo tardio. Portanto, a cultura deixa de ser vista como algo autônomo da organização social para fazer parte do que Jameson chama de "novo estágio do capital" no qual a lógica do sistema é cultural.

De acordo com um dos mais célebres teóricos do pós-modernismo, o filósofo francês Jean-François Lyotard[190] que, aliás, é o responsável pela formulação de uma das correntes que procuram explicar o advento da pós-modernidade, o que caracteriza a conjuntura pós-moderna seria a morte das *metanarrativas*, principalmente, a descredibilização das ciências, que deixariam de ser associadas a um conhecimento supremo que promoveria o acesso a instâncias libertárias. Com isso, Lyotard ampliou os debates e suas reflexões acerca da

[188] JAMESON, Frederic. *op. cit.* 2006. p. 27.
[189] JAMESON, Frederic. *op. cit.* 2006.
[190] LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

negação das *metanarrativas* foram amplamente discutidos no Marxismo, na Psicanálise e em outros campos teóricos existentes.

Dado o posicionamento polêmico de Lyotard, uma vez que atribuía ao discurso marxista uma metanarrativa contestável e, por assim dizer, ineficiente pela vertente pós-moderna, levou um tempo para que os pensadores marxistas aceitassem o conceito de pós-modernidade, algo que só vai acontecer posteriormente quando alguns intelectuais marxistas reconhecem e aceitam o conceito sem desarticular a cultura de outras dimensões, como a economia e a política, obviamente, que sem renunciar aos preceitos marxistas.

2.3 A Pós-Modernidade na produção televisiva brasileira

A influência da pós-modernidade na produção televisiva brasileira é evidente em diversos aspectos, desde a narrativa até a estética e a abordagem dos temas. A pós-modernidade na televisão brasileira reflete as características gerais desse período cultural, como a fragmentação, a hibridização, a ironia e a autoconsciência. A influência da pós-modernidade na produção televisiva brasileira pode ser vista em várias características das séries, programas e telenovelas que foram produzidos, sobretudo, a partir das últimas décadas do século XX e início do século XXI.

A principal característica da pós-modernidade na teledramaturgia brasileira é a narrativa não linear, desafiando a estrutura tradicional de começo, meio e fim. Isso pode envolver o uso de flashbacks[191], flash-forwards[192] e múltiplas perspectivas para contar uma história de maneira muito mais fragmentada e complexa.

Nesse processo, a teledramaturgia brasileira, em especial, as produções da TV Globo sempre buscaram acompanhar – e se adequar – as mudanças e transformações ocorridas na sociedade, sendo assim, trouxe para si elementos da pós-modernidade. Segundo o pesquisador Renato Luiz Pucci Júnior:

[191] É uma técnica narrativa amplamente utilizada na literatura, cinema, televisão e outras formas de mídia. Essa técnica envolve a interrupção da sequência cronológica da história para apresentar eventos que ocorreram anteriormente, muitas vezes em forma de memórias, lembranças ou pensamentos dos personagens. Os flashbacks permitem que os criadores de conteúdo revelem informações importantes sobre a trama, personagens ou contexto, enriquecendo a narrativa de várias maneiras. Os flashbacks podem ser usados por diferentes motivos e podem ter diversos efeitos na história.

[192] É a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos posteriormente. É uma forma de apresentar ao telespectador um momento futuro ao que está na corrente apresentação do programa.

> [...] O pós-modernismo existe na televisão brasileira desde meados dos anos oitenta, com o seriado *Armação Ilimitada* (Guel Arraes e outros, 1985-1988), passando pelo *Auto da Compadecida* (Arraes, 1999), *A Invenção do Brasil* (Arraes, 2000), *Cena Aberta* (Jorge Furtado, Arraes e Regina Casé, 2003) e outros programas, inclusive quadros do *Fantástico*, como *Dias de Glória* (2003)[193].

Nos idos anos 1980, o seriado *Armação Ilimitada*[194] inovou, essencialmente, por trazer os costumes do cotidiano daquela geração de jovens. Era um seriado diferente do que a emissora já havia produzido até então, basta ver que a narrativa era apresentada ao telespectador em ritmo de videoclipe. *Armação Ilimitada* abordou também a questão do poliamorismo[195], através da relação de Zelda (Andréa Beltrão) com Juba (Kadu Moliterno) e Lula (André de Biase). Inclusive, Zelda não vê nenhum problema em amar os dois amigos ao mesmo tempo, pode-se dizer, perfeitamente, que tal abordagem é uma influência da pós-modernidade, visto que o poliamor abarca a simbologia liquida que Bauman[196] avalia como algo efêmero produzido pela pós-modernidade. Segundo o filósofo e sociólogo polonês Zygmunt Bauman o poliamor é uma tendência pós-moderna dado ao fato de ser algo sem comprometimento, ou seja, sendo uma relação com superficialidade. Segundo o *Dicionário da TV Globo*, o seriado ainda trouxe cenas caricaturadas e, também, um terreiro de candomblé como um de seus cenários:

> Outra característica da série era o tom surreal conferido a algumas cenas. O chefe de Zelda aparecia sempre caricaturado de acordo com o momento específico da relação com a funcionária. Os dois podiam aparecer numa tempestade em alto-mar ou numa praia com sombra e água fresca. Quando despachava os assuntos do jornal, por exemplo, o chefe sempre aparecia num terreiro de candomblé[197].

Além da abordagem de temas oriundos do pós-modernismo, o seriado também trouxe um roteiro com diálogos que refletiam essa mudança, além de trazer a representação do clima

---

[193] PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. A Televisão Brasileira em nova etapa? *Hoje é Dia de Maria* e o cinema pós-moderno. In: **Anais do 19º Encontro Anual da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. 2010. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_renato_pucci.pdf. Acesso em 01/03/2022.

[194] Escrito por Antonio Calmon, Euclydes Marinho, Patrícia Travassos, Nelson Motta, o seriado foi produzido e exibido pela TV Globo entre 17 de maio de 1985 a 08 de dezembro de 1988, sempre às sextas-feiras, as 21h20, em 174 episódios. O seriado contou com a direção de Guel Arraes e produção executiva de Nilton Cupello.

[195] Conhecido também como *poliamor* é baseado na poligamia, isto é, quando há permissividade para relações amorosas e sexuais com outras pessoas ao mesmo tempo e com anuência de todos os envolvidos.

[196] BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos** (C. A. Medeiros, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2004.

[197] DIONÁRIO DA TV GLOBO. *op. cit.* 2003, p. 398.

de euforia presente na sociedade brasileira, motivado pelo fim do regime militar, aliás, "este fato refletia-se na produção artística"[198]. Inclusive, o jornalista da pós-modernidade que perfazem essa obra, o *Dicionário da TV Globo* nos traz a seguinte menção explicativa:

> A temática do programa era calcada no discurso jovem e na atualidade. Num dos primeiros programas da série, por exemplo, o ator Luiz Fernando Guimarães interpretava um político que reunia diversas características de parlamentares da vida real. A equipe de criação também investia na ousadia e chegava a brincar com a questão da censura. A personagem Zelda aparecia nua por diversas vezes, tendo suas partes íntimas tapadas por tarjas pretas, inovação da linguagem televisiva da época. Os palavrões imaginados pelos personagens eram ilustrados por símbolos e caracteres cifrados que apareciam em balões de histórias em quadrinhos. A edição da imagem – de João Paulo de Carvalho – era ágil, usando uma linguagem similar à dos videoclipes[199].

Ainda, segundo a publicação, o roteirista Antonio Calmon usava mixagem do cinema para criar temas musicais para as personagens da série. Inclusive, "ele escrevia os capítulos em cima das músicas que usaria em cada episódio. [...]. Além disso, o rock brasileiro estava se afirmando, e *Armação Ilimitada* se espelhava muito nessa nova tendência da música no Brasil"[200].

De acordo com Pucci Júnior, outra produção que envolve o pós-modernismo é a minissérie *O Auto da Compadecida*, exibida em 1999, na TV Globo. A obra audiovisual é baseada na premiada peça homônima de Ariano Suassuna que traz traços evidentes de pós-modernismo como, por exemplo, a prosa regionalista que, aliás, é uma das características da obra do dramaturgo paraibano.

Na adaptação televisiva, foram exploradas as potencialidades comunicativas presentes na peça teatral de Suassuna, isto é, os sotaques, características regionais, tradições culturais estiveram ativas na representação televisiva/cinematográfica tal como se fizeram no texto original do escritor. Todavia, obviamente, a produção manteve elementos característicos próprios que o formato audiovisual necessita.

Embora a versão audiovisual de *O Auto da Compadecida* tenha um tom de humor – um tanto exacerbado – tal como os programas humorísticos, ela se diferencia, justamente, por propiciar ao público reflexões inquietantes da arte. Sendo exatamente isso um dos fenômenos que a crítica literária Beatriz Sarlo considera como cena da vida pós-moderna. Para a

[198] Ibid. p. 398.
[199] Ibid. pp. 398-399.
[200] Ibid. p. 398.

intelectual argentina: "Onde quer que chegue os meios de comunicação de massa, não passam incólumes as crenças, os saberes e as lealdades. Todos os níveis culturais se reconfiguram quando se produz uma reviravolta da magnitude implicada pela transmissão eletrônica de imagens e sons"[201]. A partir da concepção de Sarlo, podemos compreender que não há mais uma cultura homogênea e hierarquizada pelas tradições e, portanto, a minissérie *O Auto da Compadecida* torna-se um produto pós-modernista por trazer para seu cerne de representação a cultura nordestina, além de potencializá-las, mesmo não se enquadrando as regras mercadológicas impostas que controlam o setor do audiovisual.

A minissérie *A Invenção do Brasil*, exibida pela TV Globo, em 2000, também, traz características pós-modernas. A série foi concebida como parte dos eventos comemorativos dos 500 anos do "descobrimento" do Brasil. Tinha seu enredo baseado nas obras literárias dos escritores José de Alencar e Mário de Andrade e no poema *O Uruguai*, do frei Santa Rita Durão. Nota-se, ainda, que o título da série é inspirado no prefácio do livro *A Fundação do Brasil*, de Darcy Ribeiro[202]. A trama era uma fusão de ficção, documentário e comédia e tinha passagens narradas pelo ator Marco Nanini que fazia "a ligação entre ficção e realidade, comentando também fatos históricos"[203].

Trata-se de uma obra pós-moderna devido ao fato de representar a colonização do Brasil ressignificando-a como um evento histórico. Ademais, toda a indústria televisiva brasileira estava com sua programação envolta das comemorações dos 500 anos de "descobrimento" do país. Ou seja, a realidade pós-moderna (que estava ovacionada com essa comemoração) se fundia a realidade projetada/representada na mídia. Portanto, como afirma a teórica canadense Linda Hutcheon: "a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar"[204].

O curto número de capítulos também justifica a tendência pós-moderna presente nessa produção, haja vista que – diferentemente dos movimentos anteriores – no pós-modernismo as obras deixam de ser duradouras. Conforme aponta Lyotard:

> O pós-moderno seria aquilo que no moderno alega o "impresentificável" na própria "presentificação"; aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permita sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com "presentificações" novas, não

[201] SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997, p. 102.
[202] DICIONÁRIO DA TV GLOBO, *op. cit.* p. 369.
[203] Ibid. p. 369.
[204] HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 22.

> para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de "impresentificável"[205].

Outro fator que aponta esse produto como pós-moderno se dá em virtude de seus aspectos estilísticos e ideológicos, afinal ao representar os indígenas está propondo uma representação cultural de identidades. E a personagem pós-moderna traz consigo características do período histórico em que a narrativa está situada. Por exemplo, o protagonista Diogo Álvares (personagem de Selton Mello) que é o herói da narrativa têm sua imagem quebrada através da paródia, além de possuir características não condizentes a um herói tradicional, afinal é medroso.

Acerca disto, Hutcheon esclarece que:

> (...) a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal[206].

O uso da paródia e da ironia para confrontar o tradicional se faz necessário, uma vez que no pós-modernismo não há uma narrativa superior e intocável, mas sim narrativas que são construídas. E, através, da paródia é possível romper com padrões e estabelecer novas formas de ficção, além de descontruir ideias cristalizadas acerca do período colonial.

Não obstante, ainda dentre as características pós-modernas que se perfazem nessa minissérie temos também o tipo de tecnologia que foi dispensado à sua produção. A TV Globo utiliza a resolução HDTV (alta definição) – a mais moderna (e de custo elevado) tecnologia de filmagens da época de produção.

2.4 A Pós-Modernidade em *A Casa das Sete Mulheres*

No período que compreende os anos finais do século XX e início do século XXI, em especial, a TV Globo direcionou sua teledramaturgia numa tarefa de trazer representações ficcionais que funcionava como um reforço da identidade do país, inclusive, trouxe abordagens históricas de períodos longínquos para a atualidade, a partir de representações teledramatúrgicas tanto no formato de telenovela quanto no de minissérie como, por exemplo,

[205] LYOTARD, Jean-François. **op. cit.** 1993, p. 26.
[206] Ibid. p. 28.

nas seguintes obras: *Terra Nostra* (1999), *A Muralha* (2001), *Aquarela do Brasil* (2000), *Esperança* (2002), *O Quinto dos Infernos* (2002) e *A Casa das Sete Mulheres* (2003).

Tais representações eram amplificadas, justamente, para demonstrar ao público a grandiosidade dessas tramas como ainda estimular nos telespectadores um orgulho da história do país que naquela altura estava envolto com as comemorações dos 500 anos de seu "descobrimento". Não obstante, embora houvesse um alto capital financeiro por parte da emissora em produzir essas peças históricas na seara da teledramaturgia, essas representações eram superficiais, pois não apresentavam a densidade que as temáticas exigiam. Logo assim, se fundava mais como uma alegorização do que enquanto resgate histórico e isso ocorrem, pontualmente, por serem produtos mercadológicos.

E o nosso objeto de estudo, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, se insere dentro desse contexto, visto que é uma obra com elementos pós-modernos que podem ser identificados tanto em sua produção quanto em sua abordagem, ou seja, é permeada de elementos pós-modernistas, justamente, por possuir as seguintes características: ter uma narrativa diversificada, hibridismo de gêneros e estilos, ser uma produção massificada; utilizar toda a tecnologia pós-moderna; se inserir num circuito mercadológico; fazer uso dos meios midiáticos de uma maneira exacerbada; e, por se amparar na tradição que é um elemento fundante.

Contudo, ao mesmo tempo em que é respaldada na tradição têm em si todas as características pós-modernas e por ser do campo audiovisual aglutina pessoas, desperta paixões, agrega seguidores que se identificam com as manifestações e ressignifica características de outros tempos, além do que traz o sentimentalismo na narrativa, diálogos com abordagens contemporâneas e figurinos femininos que lembram aqueles presentes em nosso cotidiano (por exemplo, as mulheres com vestes decotadas). Porém, é necessário esclarecer que, em meados do século XIX, as mulheres da nobreza já usavam vestes que despertavam sensualidade como ainda com espartilhos apertados para evidenciar a cintura, ou seja, um corpo modelado.

Vejamos:

Imagem 10: O retrato de S. Mariana Velho Ribeiro de Avellar, Viscondessa de Ubá, em que aparece seu traje.

Fonte: Portal Dezenove Vinte[207]

De acordo com a historiadora da moda, sobretudo, do período imperial, Joana de Moraes Monteleone, em seu artigo *A Moda, as Cores e a Representação Feminina no Segundo Reinado (Rio de Janeiro, 1840-1889)*, a Viscondessa de Ubá era de uma importante família de terras do Estado do Rio de Janeiro e no retrato acima aparece com um vestido verde "adornado por um corpete rendado de branco e pedras no busto". De acordo com Monteleone, a cor do vestido propicia um tom romantizado, haja vista que a cor verde denota uma proximidade com a natureza, justamente, num período – de contexto mundial – "em que a Revolução Industrial enchia o ar das grandes cidades de fumaça cinza".

A partir dessa explanação vemos que a minissérie se voltou ao tradicional para compor o figurino das personagens femininas, afinal como vimos e veremos ao longo dessa pesquisa, as personagens femininas utilizavam vestes tal como o retrato anterior, inclusive, com cores brilhantes, aliás, para Monteleone, tais tipos de vestimentas diziam respeito ao movimento da época, uma vez que:

> Cores e pintores retrataram as mudanças pelas quais passou a indústria têxtil no século XIX. Por meio deles podemos ver o desenvolvimento de diferentes técnicas e tecidos. Pigmentos que antes eram naturais, vindos de elementos da natureza passam a ser feitos sinteticamente. Isso se traduz tanto na confecção de tintas melhores - mais brilhantes, que não desbotavam, que se fixavam melhor na tela -, como em tecidos de cores diferentes[208].

[207] Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/jm_moda_arquivos/figura16.jpg>. Acesso em 31/10/2023.
[208] MONTELEONE, Joana Moraes. A moda, as cores e a representação feminina no Segundo Reinado (Rio de Janeiro, 1840-1889). In: **19&20** (Rio de Janeiro), v. XII, p. 1-15, 2016.

Podemos dizer que a imagem acima – e de outras mulheres da nobreza do século XIX – inspiraram a equipe de figurismo da minissérie, pois as personagens, sobretudo, as da nobreza também se vestiam dessa forma, como podemos comparar abaixo:

Imagem 11: Caetana (Eliane Giardini) esposa de Bento Gonçalves com um vestido verde que explora sua sensualidade

Fonte: Blog Eliane Giardini[209]

Fica evidente que na minissérie tais vestimentas eram mais avançadas do que comumente eram usadas pelas mulheres elitizadas no século XIX. Ou seja, na minissérie tais vestimentas também foram condizentes com sua época de produção, isto é, no século XXI, sendo mais ousados do que a época em que era ambientado à narrativa, basta ver a imagem de Caetana com um decote mais pronunciado. Portanto, há dualidade, no figurino das mulheres farroupilhas representadas na minissérie, visto que há tanto elementos de vestuário do século XIX quanto do início do século XXI.

É oportuno frisar que nesse período – de ambientação da minissérie – havia escravas que, por sua vez, não poderiam acompanhar tal "tendência de moda" de suas senhoras, pois se aparecessem com vestidos decotados/provocantes despertariam a atração dos senhores – pelo menos na frente de suas senhoras.

[Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/jm_moda.htm>. Acesso em 31/10/2023].

[209] Disponível em: http://blogelianegiardini.blogspot.com/2013/01/caetana-casa-das-sete-mulheres.html. Acesso em 31/10/2023.

Além de abordagens presentes na narrativa que, além de serem práticas incólumes do pós-modernismo, são pautas discutidas na contemporaneidade do tempo de produção da minissérie (2003) como emancipação feminina e sexualidade.

2.4.1 A Sexualidade das mulheres farroupilhas representadas na minissérie

A representação da sexualidade das mulheres farroupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* é influenciada pelo contexto histórico do século XIX e pelas normas sociais da época. Contudo, a minissérie buscou retratar as experiências das mulheres envolvidas na Revolução Farroupilha, incluindo suas relações afetivas e sexuais, para além das limitações e expectativas da sociedade da época.

No referido período, o casamento era frequentemente considerado a principal instituição para as mulheres, e como expectativas sociais em torno da castidade e da virtude eram fortes. A minissérie reflete essas expectativas ao mostrar como algumas personagens femininas enfrentam dilemas entre suas aspirações amorosas e as pressões sociais e lutam para romper com tais paradigmas.

Assim sendo, no tocante a sexualidade, é sabido que o modo como a concebe e as normas que a rege são culturais, inclusive, seu significado (como também o do corpo, sobretudo, o feminino) depende de processos histórico-culturais que permeiam as sociedades.

O filósofo francês Merleau-Ponty[210] afirma que o homem é uma ideia histórica, logo assim, não é apenas uma espécie natural, aliás, a partir do estudo do autor podemos compreender o porquê há na atualidade um debate no campo das ciências sociais a despeito dos limítrofes entre a cultura e a natureza humana. Isso acontece, sobretudo, porque existe uma interface entre as duas esferas, o que acarreta consequências como, por exemplo, repreensão, principalmente, sobre o corpo feminino que é, secularmente, controlado pelos homens.

Nesse sentido, a minissérie consegue romper tabus, pois há inúmeras cenas em que a sexualidade das mulheres e o domínio sobre seus próprios corpos são acentuadas. No primeiro capítulo de *A Casa das Sete Mulheres* temos Rosário (Mariana Ximenes) se banhando livremente numa cachoeira em companhia de Luzia (Amanda Lee), uma das empregadas de

[210] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto R. Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

sua família, de origem indígena[211]. Contudo, essa liberdade dura pouco, pois logo em seguida chegam os caramurus. Temerosas, ambas as moças saem correndo, fugindo do local, seminuas até que são perseguidas por um dos soldados[212]. Luzia não se curva para seu algoz e enfrenta uma batalha corporal contra o caramuru e se salva, porém, o soldado persegue Rosário que é agarrada pelo homem que rasga seu vestido e beija seus seios.

Nessa ação temos uma situação de ultraje à integridade feminina, visto que o soldado tem um confronto corporal com uma mulher e, posteriormente, apropria-se de um corpo feminino impondo sua força física para se apossar sexualmente de Rosário – que, aliás, era uma donzela, conforme preconizava os costumes da época entre as moças de boa família. Ao trazer essa representação à minissérie demarca a temporalidade da narrativa, isto é, o século XIX e também demonstra a astúcia da mulher contemporânea que não fica inerte ao autoritarismo do sexo masculino.

O desfecho dessa situação dramática se resolve demarcando outra funcionalidade de um produto melodramático: o amor. Afinal, é outro caramuru que a salva, no caso, Estevão (Thiago Fragoso) que mata o soldado que tenta violentar sexualmente Rosário. A partir disso estabelece um clima de romance entre eles que vai perdurar toda a trama. Ou seja, é uma situação não plausível e que fez parte apenas do enredo da minissérie e não da obra literária que a originou. A partir da representação da minissérie, as evidências apontam que na época as tropas militares estupravam/violentavam às mulheres e só eram punidos quando se tratavam de mulheres de elite. No capítulo seguinte recuperaremos essa situação ao analisarmos como os produtores veem – de maneira reminiscente – o resultado dessa representação, duas décadas depois.

Ainda, no tocante a sexualidade a minissérie traz outra característica da contemporaneidade para a narrativa do século XIX que, aliás, difere do livro homônimo, escrito pela autora Letícia Wierzchowski, visto que mostra Manuela e Garibaldi copulando antes de um possível casamento. Isto é, numa época em que era algo extremamente proibido de acontecer, basta ver que as moças da elite deveriam se casar virgens, afinal era um dos preceitos que a moralidade da sociedade imperial (e patriarcal) exigia das mulheres, pois

[211] A minissérie também inova ao abordar a violência perpetrada à uma mulher indígena. De acordo com a militante feminista Daniela Moraes Brum: "[...] no mundo, uma em cada três mulheres indígenas já foi estuprada. No entanto, diversos estudos que falam sobre a porcentagem de estupros no Brasil só citam mulheres brancas, amarelas e pretas em suas estatísticas". (BRUM, Daniela Moraes. **Feminismo pra quem?** Para todas as mulheres, inclusive, para aquelas que julgam não precisar dele. Bauru: Astral Cultural, 2020. pp. 42-43).
[212] Personagem sem nome. Vivenciado pelo ator Fábio Gabriel.

apregoava que a mulher deveria permanecer casta até seu casamento e, depois de casada, permanecer fiel ao seu esposo[213].

Na minissérie, Manuela está muito envolvida (sentimentalmente e sexualmente) com o homem que elegeu para amar por toda sua vida e por isso rompe com todas as regras de moralidade existentes, não apenas na sociedade em que se encontra inserida, mas também no seio familiar, para se entregar, literalmente, de corpo e alma a esse romance.

Imagem 12: Manuela e Giuseppe abraçados completamente nus

Fonte: Reprodução – Globoplay

A minissérie ainda avança – diferentemente do romance histórico – quando evidencia a sexualidade da personagem Manuela. Através dos diálogos, Giuseppe verbaliza o quão se sente atraído sexualmente pela moça, ele exalta sua beleza, beija seu rosto, fazendo com que Manuela se sinta realizada. O estágio de êxtase, da sobrinha de Bento Gonçalves, é tamanho que uma lágrima rola sobre seu rosto, o que dá um tom poético a cena, conjuntamente, com a música de fundo, da trilha sonora.

Na imagem[214] acima, vemos que o ato sexual praticado ocorreu durante o dia, num ambiente grosseiro (uma espécie de celeiro), afinal estão deitados no chão em cima de palhas.

[213] SAMARA, Eni de Mesquita. **As mulheres, o poder e a família**: São Paulo, século XIX. São Paulo: Editora Marco Zero / Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1989.

[214] Essa e outras imagens que foram analisadas são extraídas de cenas em movimentos, ou seja, o que ocorre aqui é uma compilação das cenas em movimento que foram produzidas e exibidas na respectiva minissérie. De acordo com Hendges & Nascimento é oportuno sabermos que para selecionarmos e extrairmos uma fotografia de uma imagem em movimento é essencial que observemos, em especial, dois critérios: 1) o cenário; 2) os diferentes movimentos de câmera, pois "se houver manutenção do cenário e os movimentos de câmera não caracterizarem corte, a unidade é uma Tomada. Se observarmos um ou mais cortes ao longo de um segmento, mas com manutenção do cenário, a unidade é uma Cena". Ou seja, as análises das imagens da minissérie se darão levando em consideração a movimentação das cenas até chegar na imagem fixada aqui tal qual como o telespectador

Há – de modo intencional – um jogo de sombras que ameniza a sexualização, talvez, usado propositalmente para quebrar qualquer sentido erótico que a sequência de imagens poderia causar no telespectador, isto é, para não ficar apelativa. Até porque na teledramaturgia há uma preocupação em justificar a nudez para não ser algo fortuito, mas, sim, fundamentado.

A imagem que veremos abaixo já traz consigo algo mais taciturno, pois além de demonstrar a tensão de Manuela – num ato transgressor rompendo os pudores vigentes de sua época – há ainda uma espécie de sensualidade bucólica, pois a personagem em questão saberia que poderia não ter outro momento de amor com aquele homem. Sendo assim, não teria muito como ponderar sobre se era certo ou não o que estava fazendo.

---

assiste pela televisão. E para se chegar à imagem estática, não há um método específico que o analista deve recorrer, pois os elementos ali presentes estão circunscritos num enquadramento fixo tanto no espaço quanto no tempo, isto é, "a imagem em movimento, por sua vez, é menos estável e segue uma lógica temporal". Além disso, o analista, antes de visualizar a imagem estática, teve acesso prévio à imagem em movimento, com todos os recursos semióticos (palavra, som, imagem, gesto) que a compõe. Posto isso, as imagens "congeladas" que vimos e veremos funcionam como fotografia representativa da temática central desta pesquisa. Assim sendo, as análises aqui – da imagem estática fixada no papel – podem sofrer variações quando analisadas em movimento, afinal – nesse último caso – é possível detectar outras variáveis envolvendo as personagens que a imagem estática não mostra como, por exemplo, o gestual, a postura e a intensidade de um abraço, por exemplo. Entretanto, a imagem estática colabora na análise, uma vez que oferece informações da vestimenta das personagens, da iluminação do cenário, da posição da câmera e da cenografia. Permite, portanto, uma análise – de certa forma – precisa para chegarmos na constatação do tipo de representação/ões que os produtores pretendiam passar ao público. (HENDGES, Graciela Rabuske; NASCIMENTO, Roséli Gonçalves do. Convergências e Desafios para a pesquisa com imagens em movimento sob a perspectiva da análise do discurso multimodal. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM**. v. 26. n. 52. 2016. p. 14).

Imagem 13: Sequência da cena da noite de amor entre Manuela (Camila Morgado) e Giuseppe Garibaldi (Thiago Lacerda)

Fonte: Reprodução – Globoplay

Outro detalhe que é evidenciado na imagem acima é a parcial nudez da personagem. Com os seios amostra – em primeiro plano – é lançado ao telespectador que aquela personagem romantizada também pode ser sexualizada. Contudo, o jogo de luzes se torna imprescindível para não ocorrer à erotização gratuita da personagem. Garibaldi também aparece como um *gentleman*, beijando-a de maneira lenta e não afoita, algo que é essencial para não quebrar o romantismo que paira sobre o casal e sua narrativa de paixão proibida. As que compõem o cenário também corroboram para haver essa ludicidade na relação que permeia a narrativa do casal.

Nas falas e nos gestos de Manuela fica claro para o telespectador que a personagem quis cometer o ato sexual, não foi induzida/coibida a estar ali. Tanto é que acaricia os braços de Giuseppe enquanto diz (sem o moço lhe perguntar nada): “Não! Nunca! Jamais me arrependerei da noite mais bela da minha vida”. Aqui, percebemos o protagonismo da mulher que a minissérie retratou, pois é mostrada uma mulher circunscrita dentro de paradigmas sociais que são por ela rompidos em prol do amor de sua vida. Aqui, ela rompe uma barreira e não apenas tem ciência disso como também prova ao seu amado o ato transgressor que faz por amor a ele.

Podemos dizer que a inserção da sexualidade de Manuela é um advento pós-moderno inserido pelos autores da minissérie, isto é, utilizaram o comportamento anacrônico para moldar a atitude/perfil da personagem que está inserida no século XIX.

Concomitante a isso, é preciso esclarecer que o *corpo*, o *sexo* e, conseguintemente, a *sexualidade* são recursos biopolíticos, amplamente, presente na pós-modernidade. Logo assim, estão por si só implícitos nas discussões sociais. De acordo com o sociólogo francês Michel Bozon a "construção social tem um papel central na elaboração da sexualidade humana [...] os homens não sabem mais se comportar sexualmente por instinto"[215]. Isto é, a sexualidade se torna uma construção social adquirida a partir das relações e trocas culturais.

E essa premissa não é, exclusivamente, vinculada ao século XXI – momento em que a minissérie foi produzida e exibida –, mas sim algo atemporal, visto que o sexo nunca foi apenas uma estrutura biológica, afinal sempre foi uma ferramenta de dominação e controle. E assim como o gênero, é visto também como um artefato cultural, porque "a rigor, talvez, o 'sexo' sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero se revele absolutamente nenhuma"[216].

Sendo assim, é compreensível caracterizarmos a chamada "natureza humana" como resultado de um "mecanismo social" que naturaliza o poderio masculino como ditador das regras referentes à sexualidade e suas congêneres nas sociedades.

Não obstante, sobre essa abordagem (o ato sexual entre Garibaldi e Manuela), a roteirista Maria Adelaide Amaral, explicou no programa *Ofício em Cena*[217] que tal inserção dramatúrgica se fez necessária, pois o público de *A Casa das Sete Mulheres*, na visão da autora, não iria aceitar aquela mocinha inerte vendo seu homem esvair de suas mãos sem tomar nenhuma atitude. Segundo Amaral:

> [...] logo nos primeiros capítulos, o [Walther] Negrão virou pra mim e disse: "Essa Manuela tá [sic] muito chata, ela fala que 'saudade de Garibaldi!'. Você precisa soltar essa mulher a procura de Garibaldi". Eu falei: "Mas em plena a guerra, uma menina de classe média, de classe social alta, não saía. Só [saía] as 'chinas', as prostitutas que saíam atrás dos soldados". Ele disse: "Ela vai sair!". E foi uma coisa maravilhosa, porque eu falava: "Mas isso não aconteceu na vida real. A Manuela jamais saiu de casa, da Estância". Mas ele disse: "Não interessa, isso é outra coisa". Então ele me deu, ele me

[215] BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 13.
[216] BUTLER, Judith. **op. cit**. 2003, p. 25.
[217] Programa de entrevistas com atores, roteiristas, diretores, cenógrafos, figuristas e demais profissionais que trabalham com dramaturgia televisiva. O programa foi ao ar pela GloboNews, entre 2015 e 2019, tendo sido apresentado pela jornalista Bianca Ramoneda.

> ensinou... Eu fiquei chocada, a Letícia Wierzchowski, que é a autora do livro, quando viu a Manuela transando com o Garibaldi ela ligou pra mim e falou assim: "Estou constrangida". Eu falei: "Eu também, minha filha. Mas fazer o que? É isso aí. É a vida, é isso aí, teledramaturgia é isso" (risos). Então a contribuição do Negrão, entre muitas coisas, serviu para deixar a história mais saborosa, muito mais interessante, muito mais importante[218].

A partir dessa explicação de Maria Adelaide Amaral podemos perceber que um produto ficcional televisivo como a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* não busca um compromisso histórico e/ou com a realidade. E que isso, muitas vezes, ocorre para atender o receptor, isto é, o público que consome aquele gênero televisivo. No caso dessa passagem envolvendo a personagem Manuela, percebemos ainda que há o fator da contemporaneidade que de maneira implícita foi incorporado na narrativa. Ou seja, o fato de os autores perceberem o tipo de reação que os telespectadores da minissérie esperavam da personagem Manuela diante daquela circunstância esses profissionais mudaram a ação da personagem para que ela se adequasse ao desejo (contemporâneo) do público, mesmo não sendo condizente com a temporalidade histórica na qual a narrativa estava circunstanciada. E as pessoas que consumiam essa minissérie tinham esse "desejo" em relação à Manuela, justamente, porque é o que se espera de uma mulher da pós-modernidade.

A questão da sexualidade permeia – a seu modo e espaço – quase todas as mulheres protagonistas da minissérie e estão arraigadas as atitudes ou falas dessas personagens.

No 33º capítulo, por exemplo, Mariana curiosa para saber como foi à primeira noite de amor de sua prima Perpetua lhe pergunta:

> MARIANA (afoita): Como será ficar nua na frente de um homem? E ser tocada por ele? E tocá-lo com a respiração entrecortada, pele com pele, boca com boca [...][219].

A partir da fala de Mariana, percebemo-nos que a mulher do século XIX chegava à noite de núpcias com poucas informações sexuais. Isto é, não sabia como se comportava direito, o que acontecia exatamente se sentiria dor ao praticar o ato sexual etc. O que não quer dizer que não dispunham de nenhuma informação, basta ver que as próprias personagens da

[218] GLOBOPLAY. **Ofício em Cena**. Apresentação de Bianca Ramoneda. Roteiro Bianca Ramoneda e Eliane Camolesi. Direção de Cristina Aragão. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=MM4tkyXh8Q8. Acesso em 31/03/2022.
[219] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 33, 2003.

minissérie trocam referências, além do que podiam também dialogar sobre tal temática com as mulheres escravizadas, além também de observar o coito animal.

Ou seja, não havia uma educação sexual, mas parcos conhecimentos sexuais que advinham de experiências vivenciadas e compartilhadas por outras mulheres, o que não correspondia com a realidade, principalmente, porque o sexo era visto de maneira pudica e, assim sendo, nem tudo que acontecia era de bom tom ser compartilhado.

2.4.2 Os casamentos arranjados e o (não) poder de escolha da mulher

Os casamentos arranjados sempre foi uma prática cultural em diversas partes do mundo, ao longo da história. Envolvendo pais, familiares ou intermediários que escolhiam os parceiros para as futuras noivas.

Historicamente, essa prática tem sido mais prevalente em sociedades onde a tradição, a religião e a cultura desempenham um papel significativo na organização das uniões matrimoniais. Embora esse hábito possa variar em sua natureza e motivo, muitas vezes, estão ligadas a fatores como classe social, status, alianças familiares, religião e tradições culturais.

No contexto dos casamentos arranjados, as mulheres frequentemente enfrentam desafios relacionados ao poder de escolha. E isso ocorre pela falta de autonomia das mulheres e, por conseguinte, as pressões sociais impostas sobre elas, afinal nas sociedades onde os casamentos são arranjados, a autonomia das mulheres na escolha de um parceiro pode ser significativamente limitada ou nula. Além do mais, as decisões podem ser tomadas por figuras familiares, muitas vezes pais ou irmãos mais velhos, sem levar em consideração os desejos da mulher.

Nesse sentido, a minissérie enfatiza sobre os casamentos arranjados, sobretudo, devido à época em que *A Casa das Sete Mulheres* é ambientada, isto é, aqueles matrimônios que se estabeleciam a partir de ‘negociatas’ entre as famílias, guiados por conveniência e – na maioria dos casos – não por amor entre os noivos.

Como dito anteriormente, esses matrimônios quase sempre eram orquestrados pelo pai, e na falta deste, por um irmão mais velho ou ainda por um tio/avô. E na impossibilidade de todas essas figuras masculinas, era a mãe quem referendava a escolha. Ou seja, a escolha se consagrava por quem estivesse sob o poder do *pater familias*[220], obviamente, pensando nos

[220] Etimologicamente a palavra família deriva de *famulus*. Em seu sentido primitivo designava o conjunto dos escravos/servidores pertencentes ao *poder famílias*, que tinha poder de vida e de morte sobre todos que estavam sob sua autoridade: a mulher, os filhos, os agregados, os escravos. (SCOTT, Ana Silvia. O Caleidoscópio dos

interesses que beneficiaria sua família. Isso ocorreria, visto que "o domínio masculino era indiscutível"[221].

Segundo a historiadora Ana Sílvia Scott:

> Na ordem patriarcal, a mulher deveria obedecer a pai e marido, passando da autoridade de um para a do outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel. [...]. Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade de seu chefe, o patriarca, era soberana[222].

Na minissérie, os casamentos só aconteceriam a partir do aval do líder da família, no caso, Bento Gonçalves (Werner Schünemann). Era ele quem decidiria o destino matrimonial das moças de sua família. Inclusive, de suas sobrinhas Manuela (Camila Morgado), Mariana (Samara Felippo) e Rosário (Mariana Ximenes), uma vez que eram órfãs de pai e a mãe Maria (Nívea Maria) decidia, mas levava sua decisão para que o irmão ratificasse como, por exemplo, no envolvimento de Manuela com Giuseppe Garibaldi (Thiago Lacerda).

No início da narrativa, Manuela se enamora com Garibaldi. Contudo, ela já está "prometida" ao seu primo Joaquim (Rodrigo Faro), porém, a jovem só o vê como um primo que considera como um irmão. Ao longo dos capítulos, Maria (Nívea Maria) se incomoda ao ver Garibaldi e Manuela juntos e envolvidos sentimentalmente. Maria alerta seu irmão Bento que esse casamento não pode acontecer, uma vez que o italiano não pode proporcionar um bom futuro à sua filha, pois não tem moradia fixa já que é um aventureiro.

Porém, Manuela e Giuseppe, também, se envolvem sexualmente e o moço faz questão de reparar a honra da donzela e pede a mão de Manuela em casamento para seu tio que recusa – a pedido de Maria. Garibaldi fica revoltado com o não consentimento e num diálogo com dona Antônia (Jandira Martini) e Rossete (Dalton Vigh) expressa sua repulsa:

> GARIBALDI – Mas Bento Gonçalves e os farrapos não lutam por liberdade em todos os sentidos, dona Antonia?
> ANTÔNIA – [emudece por não ter argumentos].
> ROSSETE – Eu não creio que os farroupilhas estejam interessados em modificar as condições das mulheres.
> GARIBALDI – Mas se lutam contra o absolutismo e a opressão?

---

arranjos familiares. *In:* PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. 1. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: contexto, 2016. p. 39).

[221] Ibid. p. 16.

[222] Ibid. p. 16.

> ANTÔNIA (falando para Garibaldi) – Seu amigo tem razão. Nenhum comandante farroupilha vai abrir mão de escolher o marido das próprias filhas. Por mais que lutem pela liberdade.
> ROSSETE – Eles lutam por algumas liberdades e não pelo conceito total que a palavra carrega[223].

A partir desse diálogo percebemos o quão a liberdade era algo impossível para as mulheres. Assim sendo, não caberia à mulher traçar para si própria o amor conjugal, pois este ficava "sob a égide do patriarcado"[224]. A dependência das mulheres em relação aos homens era algo naturalizado naquela sociedade, inclusive, entre os farrapos que tanto clamavam por liberdade. Essa situação só começara a mudar na virada do século XIX para o século XX.

2.4.3 A "liberdade" das mulheres pobres livres

No século XIX, mais especificamente na temporalidade que está situado nosso objeto de estudo (a ambiência da minissérie circunscrita entre 1835-1845), a "liberdade" das mulheres pobres livres (que não se diferenciava muito das escravizadas) era restrita por uma série de fatores sociais, psicológicos e culturais. Embora existam algumas variações dependendo da região e do contexto, em muitas partes do mundo como mulheres, especialmente as que viviam em condições de pobreza, enfrentavam limitações consideráveis em suas escolhas e oportunidades de vida.

Dentre as principais maneiras pelas quais a liberdade das mulheres pobres livres era restrita no século XIX, pode-se dizer que as restrições econômicas eram a maior delas, visto que a falta de recursos financeiros limitava as opções dessas mulheres. Elas frequentemente eram dependentes de seus familiares masculinos ou de empregos mal remunerados, o que reduzia suas oportunidades de autossuficiência econômica.

É importante observar que as experiências das mulheres pobres livres no século XIX variavam amplamente dependendo de fatores como localização geográfica, etnia e cultura.

No referente à minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, a representação que as mulheres pobres livres tiveram foi a de mulheres libertárias que alçavam uma liberdade que as mulheres de elite não dispunham, tal como vemos no 19º capítulo da obra audiovisual, quando Anita (Giovanna Antonelli) – já apaixonada por Giuseppe – lhe pergunta sobre a moça que estava enamorada dele, no caso, a Manuela. O guerrilheiro responde que ela é de uma família muito

[223] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 07, 2003.
[224] SCOTT, Ana Sílvia. *op. cit.* 2016. p. 16.

importante para seguir um aventureiro como ele. Ao passo que Anita lhe responde: “Eu tenho pena dessas mulheres que tem muito a perder. Bendita a pobreza que me liberta!”. E Giuseppe completa: “Bendita é a senhora, Ana, que conhece o valor da palavra liberdade”.

Giuseppe, na minissérie, estava frustrado com o fato da família de Bento Gonçalves o impedi-lo de se casar com Manuela. Ele não conseguia entender o fato de pessoas que lutavam pela liberdade cercearem a autonomia das mulheres e, pior, elas aceitarem isso passivamente. Por isso, quando vê em Anita uma emancipação que jamais veria em Manuela ele se encanta.

Esse posicionamento libertário de Anita se dá, exclusivamente, pela sua posição social. Embora as mulheres pobres tivessem certa autonomia para escolherem seus maridos ainda assim havia casos de casamentos arranjados em troca de quitação de dívidas. Cabe esclarecer que os rapazes não tinham também liberdade para escolherem suas esposas – tal como a minissérie representou – uma vez que, de modo geral, os casamentos eram orquestrados entre as famílias, porém, a diferença é que para os moços eram “permitidos” socialmente ter outras mulheres, além de suas respectivas esposas. Ou seja, o casamento não era sinônimo de liberdade para ninguém, mas para as mulheres a situação era pior.

Ademais, nem todas as mulheres desprovidas financeiramente se casavam, afinal conforme esclarece a historiadora Rachel Soihet, no artigo *Mulheres Pobres e Violência no Brasil Urbano,* na coletânea de textos *História das Mulheres no Brasil*, nessa conjuntura, “o casamento era boa opção para uma parcela ínfima da população que procurava unir os interesses da elite branca. O alto custo das despesas matrimoniais era um dos fatores que levavam as camadas mais pobres da população a viver um regime de concubinato”[225].

Outro ponto que diferenciava a questão matrimonial entre as moças de elite para as moças pobres era a questão do dote, posto isso, não havia possibilidade de haver uma negociação matrimonial tal como acontecia entre as mulheres ricas.

2.4.4 As “chinas gaúchas”: a representação das prostitutas

Durante o século XIX, especialmente nos contextos urbanos e de fronteira do sul do Brasil, surgiu uma figura conhecida como "chinas gaúchas", que se referia às mulheres que trabalhavam como prostitutas. Nesse período, o Rio Grande do Sul passou por significativas

[225] SOIHET, Rachel. Mulheres Pobres e Violência no Brasil Urbano. *In:* DEL PRIORE, Mary (org.); PINSKI, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil.** 9ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 368.

mudanças, incluindo o fluxo de imigrantes, a exploração de recursos naturais e a urbanização. Esses fatores sentiam-se para um ambiente em que as mulheres enfrentavam dificuldades e falta de oportunidades de trabalho. Essas mulheres eram, sobretudo, de origem humilde e enfrentavam limitações sociais que as levavam a entrar na prostituição como uma forma de sustento.

O termo "chinas" era uma referência às mulheres de ascendência asiática (principalmente chinesas), que também estavam presentes nessa atividade na época. Essas mulheres se tornaram uma parte visível do cenário urbano, especialmente em áreas de fronteira onde a presença masculina excede a feminina devido à migração, exploração de recursos naturais e atividades comerciais. A falta de oportunidades para as mulheres, somada à exploração econômica e à vulnerabilidade social, frequentemente como levava a essa atividade.

Aspectos importantes relacionados às "chinas gaúchas" incluem, principalmente, a vulnerabilidade econômica, pois muitas mulheres que se tornaram "chinas" enfrentaram dificuldades socioeconômicas, repulsa social, além de falta de opções de trabalho. A prostituição era muitas vezes vista como uma das poucas maneiras disponíveis para elas ganharem dinheiro para sua própria subsistência.

Tal como afirma a historiadora Ana Maria Colling: “as mulheres são as eternas esquecidas na história das guerras e são também as maiores vítimas desses eventos[226]”. Por isso que algumas temáticas que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* aborda é de extrema importância como, por exemplo, a representação que a obra faz das prostitutas no contexto da Revolução Farroupilha.

Embora a trama não atribua destaque as personagens que representam as chinas gaúchas, ainda assim há na estória um núcleo de chinas liderado por Consuelo (Rosi Campos), uma espécie de líder/matriarca das outras moças que compõe o grupo. Consuelo não apenas protege e acolhe as moças que chegam ao seu agrupamento como também têm um lado místico na narrativa que serve para redirecionar a trama. As chinas andavam numa carroça rumo às tropas dos farroupilhas, afinal depois dos confrontos e das marchas eram com as moças que os soldados buscavam um “momento relaxante”.

[226] COLLING, Ana Maria. As Chinas Gaúchas: a invisibilidade do feminino na Guerra do Paraguai. *In:* **Anais do XII Encontro Estadual de História – ANPUH/RS**. Universidade do Vale do Rio dos Sinos – USINOS: São Leopoldo, RS, 2014. Disponível em: < http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/30/1405373398_ARQUIVO_Textoanpuhrs.pdf>. Acesso em 02/04/2022.

Além de Consuelo, as chinas que tinham alguma participação mais ativa dentro da narrativa eram: Quitéria (Christiane Tricerri), Anahy (Tarciana Saad), Tina (Carla Cabral), além de outras que apareciam na condição de figurantes.

A partir dessa abordagem é possível compreender o modo como ocorre à separação entre gênero e sexualidade, tal como a antropóloga americana Gayle Rubin esclarece em seu texto *Pensando o Sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade*[227], em traz a seguinte afirmação:

> O sexo é vetor da opressão. O sistema de opressão sexual corta transversalmente outros modos de desigualdade social, separando os indivíduos e grupos de acordo com suas próprias dinâmicas intrínsecas. Não é reduzível a, ou entendível em termos de classe, raça, etnicidade ou gênero. Sucesso financeiro, cor branca, gênero masculino e privilégio étnico podem mitigar os efeitos da estratificação sexual[228].

Portanto, essa abordagem das chinas na minissérie nos leva a compreensão do modo em que ocorrem as representações das relações de gênero e de sexualidade, isto é, as relações de sexualidade coadunam com relações de poder que, obviamente, são interseccionadas por desigualdades sociais que estão, intrinsecamente, arraigadas junto ao aparelho estatal que promove leis que propagam uma espécie de hierarquia sexual. E isso, segundo Rubin, já é algo normalizado nas sociedades ocidentais modernas que "avaliam os atos sexuais de acordo com um sistema hierárquico de valores sexuais"[229]. Não obstante, é notório que essas normativas sexuais existem secularmente, uma vez que foram produzidas e através dos liames culturais, históricos e sociais.

2.4.5 As vivandeiras

As vivandeiras foram mulheres que tiveram papéis vivenciados em contextos militares, principalmente, durante o século XIX e em períodos anteriores. Essas mulheres acompanhavam militares em campanhas e guerras, fornecendo serviços essenciais como cuidados médicos, alimentação, lavagem de roupas e outros apoios logísticos. As vivandeiras

[227] RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carole (compiladora). **Placer y peligro**. Explorando la sexualidade feminina. Madrid: Talasa Ediciones, 1989, p. 113-190.
[228] Ibid. p. 28.
[229] Ibid. pp. 13-14.

foram uma parte importante do contexto militar, embora muitas vezes suas contribuições tenham sido subestimadas ou esquecidas pela história.

As vivandeiras tinham várias funções importantes. Elas forneciam alimentos, muitas vezes em condições precárias, e cuidados médicos básicos aos soldados feridos ou doentes. Também eram responsáveis por cuidar da limpeza das roupas e equipamentos dos soldados. Portanto, elas "eram as mulheres que, viajando na retaguarda das tropas, as supriam de alimentos, bebidas, fumo, roupas, etc. Era uma atividade comum, embora considerada ilegal, pois não recolhia impostos"[230].

Além disso, as vivandeiras também "preparavam a comida dos combatentes, lavavam suas roupas e cuidavam dos feridos"[231]. Ou seja, mantinham convívio intenso com os homens da guerra sendo – em alguns casos – comum desencadear dessa relação servil "favores sexuais", embora as atividades sexuais sendo algo exclusivo das chinas que ainda tinham como função animar "as festas e as tendas dos soldados nos momentos de trégua"[232].

Cabiam, ainda, as vivandeiras a tarefa de despojar os mortos da guerra (independentemente de serem os farroupilhas ou os imperiais), ou seja, elas saqueavam as botas, cintos, fardas, armas e demais utensílios utilizados pelos soldados para revenderem[233].

A despeito da precariedade sobre as vivandeiras e, também, das chinas, sabe-se que elas eram:

> [...] em sua maioria, mestiças, índias ou negras – escravas ou não. Muitas viajavam com os filhos, e algumas ingressavam nessa vida ao se tornarem viúvas de combatentes, aos quais seguiam. Como deixar a mulher em casa significava risco de estupro, levar a esposa ao cenário da guerra era a alternativa de muitos soldados[234].

Ou seja, algumas vivandeiras (e até mesmo chinas) eram oriundas de famílias bem quistas na sociedade rio-grandense, inclusive, havia aquelas que eram esposas ou viúvas de soldados combatentes. Contudo, essas eram as exceções, visto que a maioria das mulheres que compunham esse segmento eram aquelas que pertenciam à minoria social da conjuntura da época.

Ainda sobre essas mulheres, Nunes explica na obra *A Revolução Farroupilha através da minissérie A Casa das Sete Mulheres* que:

---

[230] NUNES, Valentina. **op. cit.** 2003. p. 56.
[231] Ibid. p. 56.
[232] Ibid. p. 56.
[233] Ibid. p. 56.
[234] Ibid. p. 57.

> A violência a que as chinas e vivandeiras estavam submetidas não se limitava aos combates, quando elas precisavam se refugiar. Disputadas por peões rudes, alguns em longo jejum sexual, essas mulheres, quando não sofriam os maus-tratos na pele, eram motivo de brigas. Estas invariavelmente acabavam com a morte dos homens e, inclusive, da própria china[235].

Infelizmente, a minissérie não conseguiu abarcar em seu enredo toda a complexidade dessas mulheres na representação que levou ao ar para o público. Talvez, isso ocorreu pelo fato de não ser o foco da narrativa e, também, por não haver tempo hábil para tal tipo de abordagem, afinal a obra televisiva possui uma duração inferior às telenovelas, o que limita a estória.

No entanto, a minissérie trouxe para seu enredo algo muito recorrente naquela realidade: as indígenas e negras que por serem tomadas como amantes davam à luz a filhos bastardos de homens poderosos. Ou seja, as mulheres eram objetificadas em prol do prazer masculino. Segundo Nunes:

> Estar à mercê das vontades sexuais masculinas era o destino das índias, negras e mestiças do século XIX no Rio Grande do Sul e no resto do Brasil. Tomadas por amantes, muitas delas tornaram-se mães de bastardos, filhos de homens ricos e poderosos. Em **A Casa das Sete Mulheres**, o personagem Netinho, pajem de Dona Antônia, é um exemplo disso: ele é filho do general Neto com uma escrava. Na época, filhos de escravos eram propriedade do patrão de suas mães, e, como elas, uma mercadoria que podia ser comercializada. É por isso que muitos deles ofereciam suas escravas como "agrado" a políticos e amigos, como abatimento de dívidas, ou as "alugavam" como amas-de-leite; um negócio lucrativo na época. Na minissérie, cigana e vivandeira Consuelo também tem lá seus lucros com as chinas que transporta atrás de soldados (grifos no original).

Essa questão da mulher se tornar um objeto sexual para o homem entra na esfera da precariedade, isto é, uma condição precária à qual uma vida está envolta. Aliás, nessa condicionante, a vida do sujeito pouco importa. Nesse sentido, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* conseguiu trazer uma representação contundente, visto que através da estória de Bárbara, jovem de outro segmento social[236] (que se envolveu com um padre e esse amor levou o sacerdote ao suicídio), também, na trama, viveu não apenas a precariedade do sujeito, mas o

[235] Ibid. p. 57.

[236] Embora a personagem não pertencesse a uma família elitizada, era filha de um coronel e tinha letramento, inclusive, num dado momento da narrativa ensina Anita a aprender ler e escrever.

reconhecimento dessa precariedade manifestado pela sociedade que viam essas pessoas como seres “precários” e “abjetos”.[237]

Devido sua condição precária, num dado momento da narrativa, Bárbara (Arieta Correa) diz a Rossete que deseja se tornar china e o revolucionário italiano lhe questiona:

> ROSSETE: [...] Se vosmecê é de fato uma republicana deveria saber que estamos lutando por uma Nova Era, onde todos - homens e mulheres - seremos iguais. Onde não haverá escravos, nem humilhados e nem oprimidos... Senhorita Bárbara, estamos no limiar dessa Nova Era. Por que desejas ser uma china? Uma mulher que se deita com todos e nem é paga como uma prostituta.
> BÁRBARA: As chinas comem e pelo menos tem como se agasalhar, senhor Rossete. E quando chegar esse novo tempo, de que vosmecê falou, estarei morta. Licença! [Sai aflita][238].

Em momento posterior, através de uma discussão entre as personagens Bárbara (Arieta Corrêa) e seu pai Coronel Domingos Crescêncio (Othon Bastos), com a participação de um militar importante do exército farroupilha, Rossete (Dalton Vigh), que tinha uma paixão pela moça, podemos ver a precarização que a sociedade da época fazia com uma moça que “levava” um clérigo ao pecado:

> CEL. DOMINGOS CRESCÊNCIO (furioso): O que queres aqui, cadela amaldiçoada?
> BÁRBARA: Se vosmecê sente tanto horror a mim, porque não me dá condições ou dinheiro para eu me ir embora para um lugar bem longe daqui, meu pai?
> CEL. DOMINGOS CRESCÊNCIO: Porque não vai para uma colônia de leprosos? Ou se mata como ele?
> BÁRBARA: Eu estou morta, meu pai.
> ROSSETE (interrompendo): Não está não, Coronel Crescêncio!
> CEL. DOMINGOS CRESCÊNCIO: O que vosmecê está fazendo aqui? Volte para sua tenda! Fique longe dessa barrigã. A não ser que queira arder no fogo do inferno.
> ROSSETE: Essa moça é sua filha. Por mais grave que tenha sido seu pecado, é seu dever de cristão perdoá-la. Assim como Jesus Cristo perdoou.
> CEL. DOMINGOS CRESCÊNCIO: Eu não sou Jesus Cristo. Eu estou muito mais afim do deus que prega: “olho por olho, dente por dente”. Do deus que nem tudo perdoa. Porque o Todo Poderoso sabe que tem pecados que não se pode perdoar.
> ROSSETE: E como sabe que o Todo Poderoso não perdoará sua filha?
> CEL. DOMINGOS CRESCÊNCIO: A mim não importa o que ele irá fazer. Eu jamais a perdoarei.

[237] BUTLER, Judith. **op. cit.** p. 30.
[238] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 40, 2003. Capítulo 30.

> BÁRBARA: Pelo amor de Deus, meu pai. Me ajude a ir pra Buenos Aires ou pra qualquer outro lugar bem longe daqui onde vosmecê jamais irá me ver.
> CEL. DOMINGOS CRESCÊNCIO: Eu jamais lhe darei além do que dei. Se queres ir pra longe encoste em alguém que pode te levar pra lá.
> ROSSETE: Ela vai ficar comigo, Coronel Crescêncio!
> BÁRBARA (se retirando): Vosmecê está louco, Rossete.
> CEL. DOMINGOS CRESCÊNCIO: Eu faço minha as palavras dela. [gritando] Vosmecê está louco!
> ROSSETE: Talvez, eu esteja possuído pela mesma loucura que me faz lutar por qualquer tirania desde que sai da Itália. Ou talvez, o louco aqui seja vosmecê que peleia por liberdade e igualdade e trata sua própria filha de maneira despótica e impiedosa, coronel.
> CEL. DOMINGOS CRESCÊNCIO: Quem peleia por liberdade e igualdade é vosmecê. E eu sei muito bem o que se paga pelas essas ideias do diabo. Se eu não tivesse franqueado as leituras e o saber nada disso teria acontecido. As mulheres têm que ser mantidas longe dos livros, tratadas a rédea curta, em estrita vigilância.
> ROSSETE: Eu quero pedir a sua filha em casamento.
> CEL. DOMINGOS CRESCÊNCIO: E julga que irá encontrar algum padre, aqui em Rio Grande, que case vosmecê. Bárbara foi excomungada[239].

A partir desses diálogos vemos o quão à personagem é tratada por seu pai de maneira hostil e abjeta tal como se fosse um animal peçonhento que precisa ficar longe das pessoas e, diferentemente, vemos em Rossete um olhar humanitário.

É preciso notar que a personagem Bárbara é representada na minissérie imbuída de precariedade e, também, está inserida numa condição precária, basta ver – inclusive, a partir do diálogo acima – que sequer possui dinheiro para ir embora daquele lugar para recomeçar sua vida. Sobre isso vemos em Butler que os conceitos *precariedade* e *condição precária* se entretecem, pois, "a condição precária designa a condição politicamente induzida a qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações e à morte".[240]

É observável que numa condição precária e de precariedade de um indivíduo não basta apenas compreendermos a vida desse sujeito como vida – em sentido lato – mas é preciso perceber a precariedade como característica social nociva, isto é, algo que corrói a estrutura de uma sociedade. E isso não é apenas identificável a representação que a minissérie traz, mas também serve como motriz para a reflexão dos telespectadores. Afinal, como afirma Butler, esse processo de reconhecer a precariedade de um sujeito deveria ser a conjectura inicial das lutas sociais, preconizada pelos autores da minissérie, pois só assim conseguiríamos

[239] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 40, 2003.
[240] Sobre os indivíduos precários e abjetos ver: BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

oportunizar políticas sociais para esses indivíduos "precários" ou "abjetos" que são ultrajados pela sociedade, aproximando o assunto à contemporaneidade.[241]

E, assim como acontece com essas vidas vulneráveis – devido à precarização – na realidade, essa personagem também não conquista um "final feliz". Ela não termina com o homem (Rossete) que lhe amou mesmo, uma vez que a guerra ceifa a vida do italiano e ela sozinha e sem ninguém para ajudá-la some no mundo a ponto de ninguém mais saber seu paradeiro.

A partir dessa representação conseguimos perceber como todo individuo é passível de uma vida precária e, concomitantemente, como as condições de precariedade se coadunam a partir do contexto social que o sujeito está inserido. Portanto – conforme afirma Butler – a precariedade é algo que perpassa todas as esferas identitárias. Nesse contexto da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* até mesmo homens importantes do movimento farroupilha – como representado através da personagem Coronel Domingos Crescêncio – que têm por intento a liberdade explora e, obviamente, qualifica condições precárias, sobretudo, às mulheres.

2.5 Representação do Feminismo em *A Casa das Sete Mulheres*

Embora a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* não seja centrada no feminismo, uma vez que retrata a Revolução Farroupilha, ela apresenta algumas representações de mulheres que demonstraram força, independência e questionamento dos papéis tradicionais de gênero, elementos que podem ser associados a conceitos feministas.

Antes de prosseguirmos, convém esclarecermos o conceito de *representação.* De acordo com o historiador e teórico literário francês Roger Chartier, o conceito de *representação* refere-se à forma como as pessoas constroem, interpretam e atribuem significados ao mundo ao seu redor, incluindo ideias, eventos, objetos, textos e práticas culturais.

As representações são, portanto, moldadas pelas interações complexas entre indivíduos, sociedade, cultura e contexto histórico. Ou seja, Chartier,[242] vê as formas de representações como "a construção da identidade do indivíduo (...) no cruzamento da

[241] Ibid. p. 30.
[242] CHARTIER, Roger. A História Cultural: Entre Práticas e Representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

representação que ele dá de si mesmo e da credibilidade atribuída ou recusada pelos outros a essa representação".[243]

Podemos esmiuçar o conceito de *representação* sob a ótica de Roger Chartier dentre os seguintes aspectos: interseção entre cultura e indivíduo; variedade de mitos; contexto histórico; papel do texto e da dinâmica cultural.

Em seus estudos, Chartier argumenta que as representações são o resultado da interseção entre a cultura em que uma pessoa está imersa e sua experiência individual. Isso significa que nossas percepções e compreensões são influenciadas tanto pelas normas culturais quanto pelas experiências pessoais. Por isso, analisar a representação das mulheres farroupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* sob o prisma do conceito de *representação* de Roger Chartier pode fornecer *insights* valiosos sobre como essas personagens históricas são retratadas e interpretadas nessa obra audiovisual.

As representações das mulheres farroupilhas na minissérie são moldadas pelo contexto cultural e histórico em que a obra foi produzida. A minissérie, criada e exibida no Brasil, reflete as perspectivas e valores da sociedade brasileira contemporânea, do início do século XXI, isto é, entre 2002 (quando começou a ser concebida) e 2003 (quando foi exibida). Isso influencia a forma como essas mulheres são representadas e interpretadas, bem como as ênfases dadas em sua história.

A perspectiva de Chartier enfatiza que as representações não são fixas, mas múltiplas e variáveis. Em *A Casa das Sete Mulheres*, as mulheres farroupilhas são retratadas de várias maneiras, refletindo diferentes facetas de suas personalidades e ações. Isso destaca a complexidade das representações e a diversidade de papéis desempenhados por essas mulheres.

Ainda sob a égide de Charter, identificamos que as representações das mulheres farroupilhas podem evoluir ao longo do tempo, visto que a minissérie, lançada em 2003, oferece uma interpretação contemporânea (que pode ser datada) dessas figuras históricas, influenciada pelas perspectivas e sensibilidades de sua época de produção ou de análise (2023). Contudo, essas representações podem ser reinterpretadas à medida que novas pesquisas históricas e mudanças culturais ocorram.

A análise de Chartier também enfatiza a interseção de várias fontes e discursos que moldam as representações. Logo assim, as representações das mulheres farroupilhas na minissérie são construídas a partir de elementos históricos, literários e cinematográficos, entre

[243] Ibid. p. 152.

outros. Isso destaca como a cultura e a narrativa se entrelaçam para criar uma imagem completa. Chartier, também, observa em sua obra que as representações também são interpretadas e reinterpretadas pelos indivíduos a todo o momento. Posto isso, a forma como as mulheres farroupilhas são percebidas pelos telespectadores e/ou produtores da minissérie pode variar, dependendo de suas próprias experiências e perspectivas do momento que estão imbuídos. Ou seja, a audiência de 2003 pode não ter absorvido as representações das mulheres farroupilhas do mesmo modo que a audiência de 2023 que pode acompanhar a minissérie pela plataforma Globoplay. Além do que, mesmo sendo a mesma audiência, em ambos os casos, ainda assim pode diferenciar a (re) significação de tais representações, principalmente, porque não só a sociedade brasileira, mas o mundo todo mudou em duas décadas. Por isso que à luz do conceito de representação de Roger Chartier, é possível observar o quão há complexidade e, conseguintemente, fluidez no escopo das representações culturais e históricas. O que nos faz perceber o quão as representações são construções que podem ser influenciadas por diversos fatores e que estão sujeitas a mudanças e reinterpretações ao longo do tempo.

Portanto, no contexto dos estudos de Roger Chartier, a análise das representações permite uma compreensão mais profunda das percepções, ideias e valores de uma sociedade em um determinado momento histórico. Elas são vistas como mediadoras cruciais entre a cultura e o indivíduo, e sua análise é fundamental para a compreensão da história cultural e da forma como as pessoas dão sentido ao mundo ao seu redor.

Em contraposição, mas também em complemento aos estudos de Chartier, temos no psicólogo social francês Sergè Moscovici o conceito de *representações sociais* como uma abordagem para entender como as pessoas dão sentido ao mundo social em que vivem e que permitirá analisar certos elementos da minissérie em questão.

As *representações sociais* conceitualmente são um conjunto de ideias, valores, crenças e imagens compartilhadas por um grupo social sobre um tópico específico. Elas refletem as formas pelas quais as pessoas dentro desse grupo compreendem e interpretam o mundo social ao seu redor.

Em seus estudos, Moscovici argumentou que as *representações sociais* desempenham um papel fundamental na construção social da realidade, pois elas moldam a maneira como os indivíduos percebem eventos, objetos, grupos e fenômenos sociais que podem ser relativamente estáveis ao longo do tempo, mas também podem evoluir e mudar em resposta a mudanças sociais, novas informações ou eventos significativos e servem como uma espécie de "ancoragem" que ajuda as pessoas a compreender e dar sentido ao desconhecido. Nesse

sentido, elas fornecem um quadro de referência que permite que as pessoas se relacionem com novos tópicos ou situações.

De acordo com o teórico, dentro de uma representação social, algumas ideias ou elementos podem ser mais centrais e influentes do que outros. Esses elementos centrais têm um papel mais importante na formação das atitudes e comportamentos das pessoas em relação ao tópico.

No tocante a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* fica perceptível o conceito moscoviciano, uma vez que a trama recupera diversos arquetípicos sociais da teoria das representações sociais de Moscovici, isto é, evidenciando a forma como as pessoas constroem e compartilham conhecimento sobre o mundo e como isso influencia suas interações sociais e identitárias.

A construção do imaginário social permeia toda a narrativa da minissérie, haja vista que as representações sociais, sobretudo, das mulheres do século XIX são construídas a partir do imaginário social que é, justamente, formado por um conjunto de imagens, símbolos, narrativas e ideias compartilhadas por um grupo de pessoas. Na minissérie, as mulheres farroupilhas são retratadas como heroínas, fortes e corajosas, desafiando as convenções de gênero da época. Isso reflete a construção do imaginário social em torno dessas mulheres como figuras exemplares na luta pela independência e pela defesa de seus valores.

De acordo com a teoria de Moscovici, as representações sociais são ancoradas em conceitos (como o processo de ancoragem e objetivação) e categorias já existentes na sociedade e, em seguida, objetivadas em narrativas e imagens específicas. Na minissérie, as mulheres farroupilhas são ancoradas em conceitos de coragem, independência e patriotismo, refletindo os valores sociais da época do evento histórico. Esses conceitos são objetivados por meio da narrativa da minissérie, que destaca suas ações heroicas e seu compromisso com a causa farroupilha.

Como dito anteriormente, dentro desse fenômeno conceitual, as representações sociais são compartilhadas e difundidas por meio da comunicação e interação social. Por conseguinte, a minissérie desempenha um papel importante na difusão dessas representações, já que ela atinge uma audiência ampla e contribui para a disseminação da imagem das mulheres farroupilhas como ícones de luta e resistência, ou seja, como transgressoras e protagonistas. Ou seja, tais representações das mulheres farroupilhas refletem a forma como a sociedade enxerga e valoriza essas mulheres como figuras históricas significativas, destacando seus papéis na luta pela independência e na construção da identidade do Rio Grande do Sul.

Ainda à luz do estudo moscoviciano, fica entendível que as representações sociais não são estáticas, mas estão sujeitas a negociações e transformações ao longo do tempo. Portanto, a representação das mulheres farroupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* reflete uma interpretação contemporânea dessas figuras históricas, que pode diferir das representações do passado.

Desse modo, *representações sociais* é muito mais do que um simples conceito, é um fenômeno.[244] No âmbito de pesquisas como a que aqui se apresenta torna-se, ainda, mais abrangente o emprego do conceito, posto que estamos nos referindo a *representações sociais*. Isso porque trabalhamos o conceito de *representação* no âmbito do contexto social. Dentro dessa esfera, há diversos fatores conectados que nos nortearão para o entendimento que buscamos ter em relação à maneira que as mulheres farroupilhas estiveram representadas em *A Casa das Sete Mulheres*.

Logo assim, as *representações sociais* ocorrem de modo simples e natural, pois "todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações. Na realidade, é isso que as caracteriza".[245] Por isso, estamos o tempo todo lidando com os mais variados tipos de representações.

> Pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da cooperação. Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem.[246]

Existe então uma mutabilidade no que se refere a representações e, a partir de representadas, elas ganham vida própria, circulam e propiciam para cada receptor uma significação que pode ou não ser compatível com o significado sentido pela maioria que se deparou com tal representação.

E isso é aplicável em nossa pesquisa no sentido de averiguar a maneira como as mulheres farroupilhas estiveram representadas na minissérie da TV Globo e como essa foi absorvida por seus próprios produtores que entrevistamos.

Portanto vemos que *representação*, nesse caso, se dá através de uma linguagem e a partir daí "nós organizamos nossos pensamentos de acordo com um sistema que está

---

[244] MOSCOVICI, *op. cit.* 2015. p. 10.
[245] Ibid. p. 40.
[246] Ibid. p. 41.

condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura."[247] Assim sendo, qualquer tipo de representação surgirá de um tipo de realidade que, por sua vez, poderá ou não ocasionar preconceitos ou aceitações por parte do receptor.

A minissérie apresenta personagens femininas com diferentes personalidades e aspirações, muita das quais têm maior autonomia em um contexto social dominado por homens. Como protagonistas enfrentam desafios e restrições, mas também demonstram força, habilidade e capacidade de tomar decisões importantes em suas vidas.

Logo assim, é notável que *A Casa das Sete Mulheres* trouxesse características feministas incorporadas não apenas na narrativa, mas nos perfis de algumas das personagens. Contudo, talvez para não fugir do contexto histórico que está circunscrito a narrativa – algo a ser constatado mais adiante na presente pesquisa – há uma ambivalência na maioria das figuras femininas que demonstram atitudes transgressoras, pois ao mesmo tempo em que assumem para si um protagonismo diante de atitudes masculinas opressoras, elas também se resignam para algumas atitudes submissas.

Dentro desse escopo vemos o quão à solidariedade entre as mulheres em período conflituoso como o de guerra é uma condicionante, mesmo em casos em que há rivalidades.

2.5.1 Sororidade em cena

Na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* foi possível compreender, a partir de algumas das personagens femininas, o quanto a sororidade[248] se fez presente. Antes de falar acerca dessa questão, cabe esclarecer que sororidade é um conceito que tem ganhado destaque nos debates contemporâneos sobre igualdade de gênero e empoderamento feminino. Embora seja um termo recente seu significado é atemporal[249], haja vista que possuí raízes históricas e culturais. Isto é, esse sentido mútuo de ajuda feminina que apresenta uma importância transcendental na sociedade atual sempre existiu, sobretudo, em momentos dolorosos, conforme já sinalizado anteriormente.

---

[247] Ibid., p. 35.

[248] Cabe esclarecer que embora na atualidade fala-se muito em sororidade, tal como se fosse uma premissa inerente a toda mulher, sabemos que nem toda mulher é adepta desse pensamento já que há muitas mulheres que reproduzem o machismo e o patriarcado.

[249] As origens da sororidade podem ser rastreadas em movimentos femininos ao longo da história, desde as sufragistas que lutaram pelo direito ao voto até as ativistas contemporâneas que buscam igualdade em todas as esferas da sociedade. Ela também tem raízes em culturas e tradições que valorizam a comunidade e a união entre mulheres.
[Informações obtidas em: <https://www.migalhas.com.br/depeso/391857/sororidade-conexao-entre-mulheres>. Acesso em 22/10/2023].

Isto posto, vemos que o significado do conceito de sororidade representa uma aliança solidária entre mulheres, promovendo o apoio mútuo, o respeito e a colaboração, e desempenha um papel crucial na luta por igualdade de gênero e na construção de uma sociedade mais justa e inclusiva, o que não se aplica a situação descrita na minissérie que se trata de uma projeção do tempo presente para o passado.

Cabe ainda ressaltar que sororidade é um termo que tem sua origem no latim "soror", que significa irmã[250]. Ela é baseada na ideia de solidariedade entre mulheres, com o objetivo de criar um ambiente de apoio mútuo, respeito e colaboração.

Embora o conceito de sororidade tenha se popularizado recentemente sendo (re) aplicado a todo instante na atualidade em que vivemos, isto é, na década de 2020 e sendo ainda um conceito fundante no movimento feminista da atualidade, pois ocasiona a promoção da igualdade de gênero. Isto é, baseada na ideia de solidariedade entre mulheres, com o objetivo de criar um ambiente de apoio mútuo, respeito e colaboração. Tal conceituação faz sentido na narrativa da minissérie. Antes de verificarmos tal afirmação é preciso compreender tal terminologia dentro do contexto do movimento feminista.

A despeito do referente conceito, amplamente discutido no campo do feminismo, de acordo com a militante feminista Daniela Moraes Brum:

> Sororidade tem a ver com a ideia de nos solidarizarmos com outras mulheres por vivenciarmos a mesma violência de gênero. Isso, no entanto, sem perder de vista que elas possuem suas particularidades, suas próprias vivências e podem até mesmo sofrer com outros tipos de violência[251].

Posto isso, sororidade é um termo que se refere à união e solidariedade entre mulheres, com base em experiências compartilhadas, objetivos comuns e apoio mútuo. É um conceito que enfatiza a importância de as mulheres se apoiarem umas às outras, promovendo empatia, respeito e colaboração, em contraste com a competição ou rivalidade. A sororidade abrange várias dimensões, principalmente, empatia e apoio, haja vista que a sororidade envolve a capacidade de compreender e compartilhar as experiências e lutas das outras mulheres, oferecendo apoio emocional e prático, sobretudo, em momentos de dificuldade.

---

[250] A etimologia de "sororidade" está, portanto, relacionada à ideia de solidariedade e irmandade entre mulheres, refletindo a importância da união e do apoio mútuo no contexto feminino. No entanto, é importante observar que o termo "sororidade" é uma criação mais contemporânea e não tem uma raiz histórica tão antiga quanto à palavra latina "soror".
[Informações obtidas em: <https://revistagalileu.globo.com/sociedade/noticia/2020/03/o-que-e-sororidade-entenda-origem-e-o-significado-do-termo.ghtml>. Acesso em 22/10/2023].

[251] BRUM, Daniela Moraes. **Op. Cit.** 2020, p. 86.

Não obstante, a sororidade esteve em cena na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* em diversas ocasiões, sobretudo, no 44º capítulo, na cena em que Manuela realiza o parto de Anita mesmo a contragosto.

Anita entra em trabalho de parto, sofrendo para dar à luz ao filho, e sem uma parteira que lhe faça o parto. Manuela entra em ação para que a revolucionária não perca seu filho com Garibaldi. Contudo, Anita se recusa, pois devido ao envolvimento de Manuela com seu companheiro, ela pensa que a moça lhe matará.

Quando Giuseppe chega com Manuela no quarto em que Anita se contorce com contrações do parto ela se desespera ao ver sua rival. Abaixo, reproduzimos o diálogo dessa cena conflitante em que é visível a rivalidade das duas mulheres que amam Giuseppe Garibaldi, mas que também é visível a complacência de Manuela pela mulher que lhe "roubou" seu único amor:

> ANITA – O que ela quer aqui?
> GIUSEPPE – Pedi que ela viesse fazer tu parto.
> ANITA (desesperada e chorando) – Não...
> GIUSEPPE – Calma, Anita!
> ANITA – Não... Ela quer que eu morra, Giuseppe. Eu não quero morrer! Eu n o quero morrer! Eu não quero essa mulher aqui!
> [Close no rosto de Manuela – as lágrimas escorrem de seu rosto]
> GIUSEPPE – Anita...
> ANITA – Tu não vês que ela está aqui pra me matar, Giuseppe. Ela ainda gosta de ti... Ela vai me matar!
> MANUELA (assustada) – Eu fui chamada pelo capitão. Se de tudo vosmecê não me quiser eu vou embora agora mesmo.
> ANITA (com muita dor) – Aí... Tira essa mulher daqui!
> GIUSEPPE – Anita, escolta viene! Anita, per favore. Quem que vai colocar nosso filho no mundo, quem? Ela é a única mulher toda a vizinhança. Se não for a Manuela nosso filho morre, Anita. [Anita grita de dor]. Manuela, venha per favore. [Dirigindo-se a Anita] cuidado...
> MANUELA (para Giuseppe) – Traga panos limpos e água quente.
> ANITA (para Giuseppe) – Não, não Giuseppe, não...
> [começa o parto]
> MANUELA – Força... respire fundo...
> ANITA (ofegante) – Eu não consigo, eu não consigo...
> MANUELA – Tente outra vez... Força, força... isso... Mais forte, mais forte!
> ANITA – Eu não consigo...
> [Giuseppe entra]
> GIUSEPPE – Onde eu coloco isso daqui?
> MANUELA – Em qualquer lugar, mais saía daqui! [volta a falar com Anita] Força, força! Mais forte...
> ANITA – Giuseppe, não vai, não vai... Me dá sua mão! [desesperada] Nosso filho não quer nascer. Estou morrendo de dor...
> GIUSEPPE (beija o rosto de Anita) – Força, Anita! Força! Força!
> MANUELA – Mais forte!
> ANITA (para Giuseppe) – Vou morrer com nosso filho na barriga...

> [Giuseppe e Manuela se olham preocupados com a situação de Anita]
> MANUELA (grita com Giuseppe) – Saía daqui!
> ANITA – Não, Giuseppe, não vai... Ela vai me matar.
> MANUELA (chorando) – De bom grado mataria vosmecê, mas não nessa circunstância.
> [Manuela dá a mão a Anita e lhe pede pra ter mais força e o filho de Giuseppe e Anita nasce][252].

Essa atitude de Manuela para com Anita demonstra o que pode ser conceituado por sororidade, visto que é motivada por empatia.

A despeito de sororidade, a feminista Daniela Moraes Brum, em seu livro *Feminismo pra quem? – para todas as mulheres, inclusive, para aquelas que julgam não precisar dele*, diz que o fato de muitas mulheres terem sido criadas num mundo extremamente machista que faz com que falte sororidade entre muitas mulheres, pois numa criação machista as mulheres são ensinadas a competirem entre si ocasionando um comportamento geracional e diferente dos homens, haja vista que na visão de Brum eles se apoiam sempre que necessário[253].

No caso dessa representação, na minissérie, de sororidade de Manuela para com Anita vemos que é algo fundamental, pois ambas estão inseridas num sistema patriarcal e nessa conjuntura, conforme afirma Brum, é essencial "ter alguém que compreenda as dores" pelas quais as mulheres passam. E, é justamente essa a mensagem que essa ação na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* passa para os telespectadores.

Anteriormente a esse momento que vimos acima, já havia havido no 34º capítulo, por parte de Anita uma cena em que há uma espécie de *fair play*[254]. Na ocasião, Manuela havia cuidado de Giuseppe Garibaldi que estava gravemente ferido devido ao ataque que sofrera em um dos confrontos que participou. Após ele se recuperar, Anita se reencontra com ele. Ambos se abraçam apaixonadamente. E Manuela ao presenciar a cena se afasta. Ao perceber o incômodo provocado em sua rival que é apaixonada por seu homem, a guerrilheira vai procurá-la.

> Anita – Manuela, precisamos falar. Eu queria agradecer por ter cuidado do meu homem.
> Manuela [ri ironicamente] – Não é necessário! O que fiz foi por amor. E já estou indo embora, pode ficar tranquila… não importunarei mais.

---

[252] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 44, 2003.
[253] BRUM, Daniela Moraes. **Op. Cit.** 2020, p. 87.
[254] Conceito esportivo que significa "jogo limpo", isto é, quando os adversários prezam pelo respeito. O conceito está ligado à ética, ou seja, quando os adversários jogam de modo a não prejudicar de maneira proposital seu oponente.

> Anita – Se não estava tranquila antes, agora muito menos - depois de conhecer vosmecê.
> Manuela – Não se subestime. Vosmecê tem Garibaldi na mão. E não apenas ele, toda a tropa. Até Rossete, o misógino, lacônico Rossete. Até ele olha pra você com admiração.
> Anita [interrompendo] – Só um homem me importa, Manuela. O mesmo que importa a vosmecê.
> Manuela – Ele é seu, Anita. Garibaldi é seu! Vosmecê lutou por ele melhor que eu. Tome para si. Vosmecê o mereceu. [ela vira de costas para ir embora].
> Anita [interpelando-a] – Ele ainda sonha contigo. Acorda no meio da noite e diz o seu nome.
> Manuela – Por que estás me dizendo isso? O que deseja que eu faça com essa informação?
> [Anita se aproxima de Manuela e lhe acaricia seu rosto].
> Anita – Eu sempre quis ser uma mulher assim como vosmecê. Delicada como vosmecê.
> Manuela – Não julgue pelas aparências… Eu não sou tão delicada como pensa. Às vezes, tenho impulsos terríveis, sentimentos torpes e violentos como agora. Eu odeio vosmecê: pelo lugar que ocupa na vida de Garibaldi, por tê-lo roubado de mim, por não ter escrúpulos de se atirar a ele sendo uma mulher casada. Odeio a sua moralidade, seu destemor. Odeio tudo que a tornou companheira dele. Inclusive essa gravidez.
> Anita [interrompendo-a] – Estás indo embora porque eu estou prenha?
> Manuela [com fúria] – Estou indo embora para fugir do meu ódio. Espero nunca mais ver vosmecê. Não quero mais me sentir assim. Eu não quero mais sentir esse ciúme e essa inveja. Eu não quero mais ter essa vontade de matar… e de morrer.

Nesse diálogo vemos diversas nuances a compaixão de Anita com sua rival e a fúria de Manuela que perdeu o amor de Garibaldi para sua oponente. Embora seja um ponto dicotômico há um ponto em comum nesse embate: o respeito. Ambas – cada uma a sua maneira – apresentam respeito uma pela outra que, aliás, não é algo comum de ver na sociedade em que estamos inseridos – nem no século XIX e muito menos no século XXI.

E com esse tipo de representação é possível passar ao público, circunscrito no século XXI, à premissa do conceito de sororidade, isto é, demonstrando sua importância na sociedade contemporânea, uma vez que desempenha um papel, basta ver que ao unir mulheres e promover o apoio mútuo, a sororidade fortalece a autoestima e a confiança das mulheres, capacitando-as a enfrentar desafios e a superar obstáculos em suas vidas pessoais e profissionais.

Além disso, é possível vislumbrar sororidade enquanto uma ferramenta eficaz na luta contra a discriminação de gênero, afinal ela ajuda a criar uma voz coletiva para enfrentar estereótipos prejudiciais, sexismo e desigualdade de gênero. Ademais, a solidariedade entre mulheres é fundamental para impulsionar mudanças sociais. Ela fortalece, hoje, os movimentos femininos e capacita as mulheres a se envolverem em ativismo, advocacia e defesa dos direitos das mulheres, o que não se colocava naquele momento histórico, muito embora promova relações interpessoais mais saudáveis entre mulheres e incentiva a empatia, o respeito pelas escolhas individuais e a resolução pacífica de conflitos.

A sororidade não é exclusiva de um grupo demográfico específico. Ela abarca a diversidade de identidades de gênero e orientações sexuais, promovendo uma visão mais inclusiva da igualdade de gênero. Ela não apenas fortalece as mulheres individualmente, mas também contribui para uma mudança social significativa ao desafiar normas de gênero prejudiciais e promover relações baseadas em respeito e solidariedade.

A sororidade é, portanto, um conceito essencial que merece reconhecimento e promoção contínua na sociedade contemporânea sendo, portanto, louvável a representação que a minissérie trouxe sobre essa determinada questão, mesmo extemporânea às querelas daquele tempo histórico.

2.6 As mulheres na lide

Durante a Revolução Farroupilha, as mulheres tiveram um papel significativo na lide, ou seja, nas atividades de apoio, logística e até mesmo nas ações de combate. Embora não fossem combatentes no sentido tradicional, as mulheres farroupilhas desempenharam papéis essenciais nos bastidores da Revolução Farroupilha, sendo confiantes para o esforço de resistência contra o governo central do Império do Brasil. Em relação às mulheres farroupilhas na lide, pode-se destacar o apoio logístico, pois muitas mulheres participaram ativamente fornecendo tal aporte aos combatentes farroupilhas. Elas cuidavam do fornecimento de alimentos, roupas, medicamentos e outros suprimentos necessários para as tropas. Elas desempenhavam um papel fundamental em manter os soldados abatidos e prontos para a luta.

Ainda sobre a representação que a minissérie trouxe das mulheres, pode-se dizer que um dos marcos da representação das mulheres farroupilhas em *A Casa das Sete Mulheres* é a maneira como as mulheres da família de Bento Gonçalves se portaram diante da guerra. Com

os maridos, pais, tios, primos e irmãos longe da Estância, foram essas mulheres que tiveram que assumir os negócios de sua família.

E assumir as rédeas das finanças da família não é algo atribuído somente às farroupilhas da ficção, pelo contrário, segundo a historiadora Joana Maria Pedro, em seu texto *Mulheres do Sul*, publicado na coletânea de textos *História das Mulheres no Brasil*, o botânico francês Auguste de Saint-Hilaire em visita ao Brasil, entre os anos de 1816 e 1822, relatou sobre o que encontrou no país e registrou suas impressões sobre as mulheres do território que atualmente é denominado Rio Grande do Sul.

Ainda, analisando aquela fonte, a autora realça aspectos daquele olhar estrangeiro que destaca a desenvoltura das mulheres do sul, entre outras características, a de comandar os negócios da família. O trecho da análise da pesquisadora diz o seguinte:

> [...] a existência de inúmeras mulheres comandando estâncias, trabalhando, provendo sozinhas a sobrevivência, em vista da constante ausência dos maridos. O viajante conta que, enquanto nas regiões do interior não encontrou mulheres nas ruas, na cidade de Porto Alegre elas eram bastante frequentes[255].

Ou seja, antes mesmo da Revolução Farroupilha já havia no sul do país a tradição das mulheres assumirem o comando dos negócios durante a ausência de seus homens.

Segundo a pesquisa de Joana Maria Pedro isso se deve, uma vez que:

> O povoamento do Rio Grande do Sul, cuja economia baseava-se na pecuária extensiva, atraiu uma população masculina eminentemente nômade; a vida familiar e a subsistência eram então garantidas pelas mulheres – situação muito parecida com a de São Paulo na década de 30 do século XIX, época em que várias casas eram comandadas por mulheres sós. É recorrente a representação de mulheres sozinhas comandando estâncias, fazendas, negócios, em vista da constante ausência dos homens. A existência de inúmeros conflitos e batalhas realizados neste território deu aos homens destaque nas atividades políticas e nas guerras. Entretanto, a ausência masculina do lar exigiu que as mulheres assumissem a direção dos empreendimentos e mantivessem a sobrevivência familiar, transpondo assim os limites das tarefas definidas usualmente para seu sexo[256].

---

[255] PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. *In:* DEL PRIORE, Mary (org.); PINSKI, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil.** 9ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 278.
[256] Ibid. p. 280.

Vale destacar ainda – embora não evidenciado explicitamente na minissérie – o conflito que ocorria quando os homens voltavam dos conflitos armados para reassumir seus postos, de chefe de família que fora interinamente exercido por suas mulheres. Até porque, obviamente, elas adquiriam e/ou tinham experiências com alguma negociata que eles não dominavam, mas ao retornarem para casa certamente eles voltavam querendo mandar.

A despeito disso, a classicista britânica Mary Beard em sua obra *Mulheres e Poder: Um Manifesto* aborda a prática de silenciar as mulheres. Beard argumenta que a representação das mulheres na literatura e na mitologia, bem como a retórica utilizada para desacreditar as mulheres na esfera pública, contribuiu para uma longa tradição de supressão das vozes femininas. De acordo com a autora, "as mulheres no poder são vistas como tendo ultrapassado os limites ou se apossado de algo que não têm direito"[257].

Ou seja, as mulheres que tentam exercer o poder ou assumir posições de liderança muitas vezes são alvo de hostilidade, ridicularização e desqualificação com base em seu gênero. De acordo com Beard para abordar essa desigualdade, é necessário reconhecer e confrontar as estruturas de poder e as normas culturais que perpetuam o silenciamento das mulheres. E, nesse ponto, a minissérie não conseguiu de modo eloquente trazer uma representação que trouxesse tal tipo de representação.

Na minissérie – relembrando que é oriunda de uma peça literária – fica visível como às mulheres são alocadas pelos homens como incapazes de ter autoridade ou voz em assuntos públicos. Algo que remonta a mitologia grega[258] – como bem pontuado por Mary Beard em seu livro – no mito de Telemaco e Penélope na *Odisseia*, de Homero.

---

[257] BEARD, Mary. **Mulheres e Poder:** um manifesto. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018. p. 64.

[258] O mito de Telemaco e Penélope é uma parte significativa da epopeia grega clássica *Odisseia*, atribuída ao poeta Homero. *A Odisseia* conta a história de Odisseu, também conhecido como Ulisses (em latim, um herói grego) que tenta retornar para casa após a Guerra de Troia. Enquanto ele enfrenta inúmeras provações e aventuras em sua jornada de volta para Ítaca, sua esposa, Penélope, e seu filho, Telemaco, permanecem em Ítaca, aguardando seu retorno. O mito de Telemaco e Penélope destaca a luta e a perseverança de ambos enquanto enfrentam a ausência de Odisseu e a pressão dos pretendentes que invadiram o palácio de Ítaca, acreditando que Odisseu está morto. Na narrativa clássica, Odisseu parte para a Guerra de Troia quando Telemaco é apenas um bebê. Ele deixa Penélope grávida e só volta para casa após um longo e tumultuado período de 20 anos. Enquanto Odisseu está ausente, vários pretendentes chegam a Ítaca, acreditando que ele está morto, e competem pela mão de Penélope e pela posse do trono de Ítaca. Eles vivem no palácio de Odisseu, consumindo seus recursos e tratando Penélope com desrespeito. Penélope, enquanto lamenta a ausência de Odisseu, utiliza sua astúcia e inteligência para adiar a escolha de um novo marido. Ela elabora um estratagema envolvendo um tecido que ela promete tecer para um dos pretendentes, mas desfaz o que tece todas as noites, prolongando assim sua decisão. Telemaco, com o incentivo da deusa Atena, começa a buscar notícias de seu pai e, eventualmente, parte em uma jornada para obter informações sobre o paradeiro de Odisseu. Isso marca o amadurecimento de Telemaco e sua busca por respostas sobre a ausência de seu pai. A *Odisseia* culmina com a reunião emocionante de Odisseu, Telemaco e Penélope. A prova da identidade de Odisseu é seu domínio de um arco que só ele pode usar, o que confirma sua volta a Ítaca e sua reivindicação ao trono. (BEARD, 2018).

A partir da historiografia é possível perceber o quanto a minissérie foi compatível com o contexto da época, pois a obra mostrou não apenas as mulheres negociando a venda de charque e pegando em armas (algo que exploraremos mais adiante) como, também, expressando oralmente a insatisfação que as ausências masculinas lhes traziam. Por exemplo, no 21º capítulo, Caetana reclama com Zefina (Viviane Porto) que seus filhos menores com Bento Gonçalves crescem como se não tivessem pai, visto que o mesmo quase não fica em casa.

2.7 O sofrimento de Rosário

Dentre as personagens mais sofredoras da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, Rosário é a que mais se destaca. Como dito anteriormente, logo no início da narrativa ela conhece e se apaixona por um caramuru e a partir disso deixa de aceitar a corte para o pretendente que sua família lhe impôs, o general Corte Real. Quando Estevão é gravemente ferido, Rosário o leva para a Estância de sua família e cuida do rapaz, mesmo sabendo que ele é do grupo rival de sua família na guerra. Mais adiante, Estevão é morto, justamente, por Corte Real. Contudo, o capitão continua aparecendo – em forma de espírito – para a moça que acredita que o rapaz esteja vivo.

Com a recusa de Rosário em se casar com Corte Real, Maria interna a moça em um convento. Mesmo no monastério Rosário passa a ver – e se relacionar – com o fantasma de Estevão, a ponto de incomodar outras freiras que ali se encontram.

Há um ponto na narrativa que o espírito de Estevão confessa a Rosário que ele está morto o que deixa a moça muito perturbada querendo evitá-lo. Essa inquietação agrava o processo de demência da personagem, uma vez que Rosário busca sua própria morte – vestida com um véu de noiva. Após o desfecho tráfico apresentado no derradeiro capítulo, a protagonista vai à procura de Estevão, seu amado, e o reencontra (espiritualmente).

A cena em que ela encontra com o espírito de Estevão é marcada por ludicidade, vejamos:

> ROSÁRIO (sorrindo) – Estevão... Eu estava te procurando...
> ESTEVÃO (alegre) – E eu estava a tua espera...
> ROSÁRIO – Eu vim pra morrer e partir contigo, meu amor.
> ESTEVÃO – A morte não existe, Rosário. Vem comigo, minha amada. Vem comigo pra eternidade.

[Eles dão as mãos e se beijam][259].

Embora a cena em questão seja repleta de romance e ludicidade, a sequência de cenas que a sucede traz algo recorrente entre as mulheres que morriam, sobretudo, nesse contexto que a Rosário está inserida na minissérie, isto é, de demência que é o não reconhecimento de inteligibilidade. Ou seja, pelo fato de Rosário ter perdido sua sanidade mental, a morte dela é vista, sobretudo, pelos homens como algo sem importância.

A despeito disso, Butler diz que a inteligibilidade deve ser depreendida como "o esquema (ou esquemas) histórico geral que estabelece os domínios do cognoscível"[260], portanto:

> Nem todos os atos de conhecer são atos de reconhecimento, embora não se possa afirmar o contrário: uma vida tem que ser inteligível como uma vida, tem de se conformar a certas concepções do que é a vida, a fim de se tornar reconhecível. Assim, da mesma forma que as normas da condição de ser reconhecido preparam o caminho para o reconhecimento, os esquemas de inteligibilidade condicionam e produzem essas normas[261].

Mesmo pertencendo a uma família importante na sociedade rio-grandense, a partir do momento que Rosário perde a lucidez é tal como se perdesse junto seu status social. Isso acontece, justamente, porque ela foge à norma imposta. Nesses esquemas de inteligibilidade produzem modos de apreensão da vida e, conseguintemente, constroem narrativas de vida e narrativas de morte que corroboram questões, tais como: O que é vida? Quando começa uma vida? Quando termina uma vida? As respostas para tais questionamentos estarão na ideia de que só é possível ter uma vida "viva" quando há imbuído de si os esquemas de inteligibilidade.

Segundo Butler:

> Uma figura viva fora das normas da vida não somente se torna o problema com o qual a normatividade tem de lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida[262].

[259] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 51, 2003.
[260] BUTLER, Judith. **op. cit.** 2018, p. 21.
[261] Ibid. p. 21.
[262] Ibid. p. 22.

Na representação da minissérie ficou visível que Rosário já estava morta aos olhos daquele grupo social no qual ela estava inserida desde quando compartilhou, aos seus pares, os encontros amorosos que mantinha com Estevão – que nessa altura da trama já estava morto. A narrativa de morte dela é confirmada no último capítulo da minissérie quando Madre Cecília (Ariclê Perez) leva seu corpo para a família velar dando-lhes ciência da morte da moça:

> MANUELA (segurando a mão de Rosário e chorando) – Querida... Tu conseguiste. [falando com a Madre] O que passou com Rosário, Madre?
> MADRE CECÍLIA – Foi encontrada morta no cemitério.
> ANA JOAQUINA (chorando) – Mas do que ela morreu, Santo Deus?
> MADRE CECÍLIA – Só Deus sabe, dona Ana Joaquina.
> MANUELA – Ela morreu do desejo de morrer. Era isso que ela queria e conseguiu.
> [Zé Pedra retira o corpo de Rosário. Manuela abraça Ana Joaquina].
> MANUELA – Não fique triste com Rosário. Ela finalmente conseguiu se unir a Estevão[263].

Nessa cena fica evidente a narrativa de morte que constroem para Rosário que teve – devido sua insanidade mental – uma condição precária. Quanto à loucura de Rosário, cabe frisar, que não eram exclusivamente as mulheres que eram colocadas nessa posição, embora elas tenham sido sempre focalizadas como loucas, quando em situação de precariedade, também havia homens nesse posicionamento.

2.8 Transgressão X Submissão

No tocante a transgressão e submissão dessas mulheres pode-se dizer que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* traz uma visão dicotômica, basta ver que ora são representadas como transgressoras que lutam contra os donos do poder, mas ora são retomadas ao estereotipo de submissão, de seres frágeis.

Os homens eram considerados os esteios de suas famílias. Contudo, tiveram que deixar esse espaço familial para partirem em luta pelas terras da província do Rio Grande,

> [...] movidos pelo ideal coletivo de liberdade, os líderes farroupilhas deixaram para trás parte significativa da própria vida. Não era a vida de

[263] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 51, 2003.

> soldados, de valentes cavaleiros e ágeis combatentes, mas a de maridos e pais, estancieiros e patrões das prósperas charqueadas rio-grandenses. À frente das tropas, longe de casa, durante a Revolução Farroupilha esses homens foram obrigados a colocar as artimanhas político-militares da guerra à frente da família e de seus negócios[264].

Na ausência de seus homens, as mulheres tiveram que seguir suas vidas cuidando de suas respectivas casas e famílias e, sobretudo, aprendendo "a conviver com a ausência, o medo da morte e a espera sem fim"[265].

Essa representação se dá na minissérie, principalmente, a partir da família de Bento Gonçalves, conforme já explicitado anteriormente. As mulheres (irmãs, sobrinhas, filhas e esposa) do principal homem da Revolução Farroupilha tiveram que se abrigar, durante dez anos, isto é, o tempo que perdurou a revolta, isoladas na Estância da Barra, às margens do rio Camaquã.

Tal como ocorreu naquela temporalidade (entre 1835-1845), essas mulheres tiveram que se reinventar e não apenas cuidar, exclusivamente, das tarefas domésticas que incluía não apenas "a manutenção da estrutura familiar e doméstica que dava sustentação à sociedade da época", mas também o ato de assumir o "lugar de seus maridos e irmãos a administração das estâncias e charqueadas"[266].

> Em **A Casa das Sete Mulheres**, esse importante papel cabe às personagens Antônia e Ana Joaquina, as irmãs de Bento Gonçalves. Antônia, que ficara viúva cedo, é quem administra a Estância do Brejo. É um exemplo da mulher farroupilha, cheia de coragem, que foi capaz de abrigar revolucionários em sua própria casa. Já Ana Joaquina, que recebe na Estância da Barra as outras seis mulheres, é a patroa a quem escravos e peões devem obedecer[267]. (grifos no original).

Como vemos as irmãs mais velhas de Bento Gonçalves são os baluartes nessa missão transgressora de assumir os negócios da família que anteriormente eram destinados aos seus homens. E esse comportamento emancipado – de tomar conta dos negócios da família – não foi algo restrito apenas no período da guerra, haja vista que "mesmo antes dela, por causa das vaquejadas e da constante ausência masculina, esse pioneiro papel das mulheres

[264] NUNES, Valentina. **op. cit.** 2003. p. 68.
[265] Ibid. p. 68.
[266] Ibid. p. 68.
[267] NUNES, Valentina. **op. cit.** 2003, p. 69.

responsáveis pelo sustento familiar já havia sido flagrado por viajantes europeus ilustres"[268].

No que tange a submissão das mulheres farroupilhas vemos, em diversas ocasiões, na minissérie ações que trazem representações de submissões dessas personagens. E isso vai desde diálogos simplórios como, por exemplo, no 3º capítulo, quando Manuela conhece Garibaldi e ao vê-lo velejar sem camisa diz: "Perto desse homem eu me descubro mulher. É como se eu fosse uma concha e descobrisse dentro de mim uma pérola"[269].

Outra questão que envolve a submissão feminina e que é representada na minissérie (e que, posteriormente, delinearemos/analisaremos melhor) é o modo como esse estado de subordinado é algo geracional, basta ver numa determinada cena, do 14º capítulo, em que Maria diz à sua irmã Ana Joaquina que atemporalmente elas sabem que "o filho homem é dono de sua vida, mas a filha mulher, não!"[270]. Ou seja, a mulher já nasce numa esfera de subserviência que é culturalmente/socialmente e religiosamente imposta.

Outro fato, amplamente visível, que corrobora essa situação paradoxal presente nas representações das mulheres farroupilhas se dá, no 23º capítulo[271], quando a cigana/china Consuelo (Rosi Campos) diz para Manuela que Garibaldi não lhe pertence mais, mas a moça num gesto de inferioridade diz que continuará pertencendo a ele. E, realmente, cumpre o que promete, haja vista que – assim como na vida real – nunca se casará, ficando com o estigma de a eterna noiva de Giuseppe Garibaldi.

Também, vemos no 24º capítulo outro diálogo que reproduz a submissividade[272] da mulher farroupilha. Caetano (Bruno Gagliasso) é apaixonado por Joana (Manuela do Monte) e para lhe fazer a corte diz:

---

[268] Ibid. p. 69.
[269] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 03, 2003.
[270] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 14, 2003.
[271] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 23, 2003.
[272] O termo "submissividade" refere-se à qualidade ou estado de ser submisso. Ser submisso significa estar disposto a obedecer, acatar ou se conformar com a vontade, autoridade ou controle de outra pessoa ou entidade. A submissividade envolve geralmente a aceitação voluntária de uma posição de inferioridade, subordinação ou dependência em relação a alguém ou algo. A submissividade pode ser expressa de várias maneiras em diferentes contextos, e sua interpretação pode variar dependendo da situação e das normas culturais. Algumas pessoas podem ser naturalmente mais submissas por temperamento, enquanto outras podem adotar uma postura submissa em determinados momentos ou em certos relacionamentos. É importante notar que a submissividade pode ter conotações positivas ou negativas, dependendo do contexto. Em algumas culturas ou sistemas de valores, a submissão é vista como uma virtude, associada à obediência, humildade e respeito pela autoridade. Por outro lado, em outros contextos, a submissividade pode ser vista como um sinal de fraqueza ou falta de assertividade. Em relacionamentos pessoais, como o casamento, a submissividade pode ser um tema discutido em termos de papéis de gênero e dinâmica de poder. Algumas pessoas veem a submissão como parte de um relacionamento saudável e equilibrado, enquanto outras acreditam na importância da igualdade e da negociação de poder. Posto isso, na presente tese de doutoramento, o termo submissividade serve para descrever a disposição de uma pessoa em se submeter ou se conformar à vontade de outra.

> CAETANO – Se te mandar uma carta promete responder, Joana?
> ANGÉLICA (intervindo) – Ela não gosta de ti, Caetano. Joana está enamorada de outro rapaz.
> JOANA (repreendendo a criança) – Não sejas impertinente, Angélica. [voltando-se para Caetano] É claro que vou lhe escrever. Até porque é obrigação das mulheres levantar o ânimo dos homens que estão na guerra.
> CAETANO (feliz) – Espero que com essas cartas venha a me conhecer melhor, senhorita Joana. [ele beija a mão da moça].
> ANGÉLICA (rindo) – Que tolo! Mama não lhe ensinou que não se beija a mão de uma moça solteira, Caetano?
> CAETANO – Não é a mão de Joana que estou beijando. [o rapaz olha fixamente para a boca da moça][273].

Na referida cena temos duas situações que inferiorizam a figura da mulher, representada a partir da personagem Joana, sendo a primeira delas o fato de Joana ter que receber a corte de um rapaz por quem ela não está apaixonada e se sentir na obrigação de responder as cartas que ele lhe enviará devido ao fato de que as mulheres possuírem a necessidade de manter o ânimo dos homens que estão na guerra. A segunda situação está na parte final da cena quando o filho de Bento Gonçalves constrange a moça dizendo implicitamente que está lhe beijando nos lábios, enquanto lhe beija as mãos.

2.9 Obediência ao homem (pai/marido/irmão)

Como vimos na seção anterior, a mulher farroupilha representada na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* teve arquétipos de transgressora, porém, em situação paradoxal, com momentos de subserviência, algo representado à exaustão nessa obra televisiva, sobretudo, devido ao contexto histórico em que é ambientada.

Um dos momentos da obra que fica evidente que a mulher sempre devia obediência ao homem se dá, sobretudo, no 11º capítulo, quando Manuela – que nessa altura da narrativa já é órfã de pai, visto que Anselmo (Zé Carlos Machado) morre na guerra – é impedida por sua mãe Maria de se casar com Giuseppe Garibaldi. Maria tenta inutilmente mandar a filha para um convento como ela se recusa, a matriarca a encarcera.

Sem saída, a moça pede que Joaquim, seu primo mais velho, interceda por ela pedindo que Bento Gonçalves autorize o casamento dela com Garibaldi, haja vista que sua mãe é contra o enlace de ambos e o tio – enquanto homem e patriarca da família – tem um poder sobre ela que transcende o de sua própria mãe que por sua vez também deve obediência ao irmão Bento Gonçalves, uma vez que enviuvou.

[Informações obtidas em: < https://conceitos.com/submisso/>. Acesso em 22/10/2023].
[273] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 24, 2003.

A opressão de Maria sobre a filha é tão abismal que Bento Gonçalves ao chegar na Estância da Barra se surpreende ao saber que Manuela está encarcerada e vai falar com a irmã:

> Bento Gonçalves – Encarcerar uma filha? Tú endoidesse, Maria? Depois de tudo que eu passei nas prisões imperiais? A causa pela qual lutamos? Esquecestes do significado da palavra liberdade?
> Maria – Liberdade para os homens é uma coisa, Bento. Para as mulheres é outra totalmente diferente. As moças aproveitam da liberdade para cometer atos de licenciosidade.
> Bento Gonçalves – E crês que encarcerando Manuela vais impedi-la de sonhar? De pensar? O pensamento é livre, Maria. E sobre ele ninguém tem nenhum controle.
> Maria – Eu fiz o que fiz, para evitar algo pior. Ao menos trancada no quarto não há risco dela emprenhar. [aflita] Bento, eu suspeito que a minha filha foi desonrada.
> Bento Gonçalves – Também tu foste, minha irmã.
> Maria – A honra não é uma bagatela, meu irmão. Sem ela, a mulher fica marcada pro resto da vida.
> Bento Gonçalves – Tú tens razão: a honra não é uma bagatela. Mas eu pergunto: a defesa dessa honra justifica medidas tão extremas? Cárcere? Convento? Manuela é tua filha, mas também é minha sobrinha. E um castigo desses eu não vou tolerar. Não vou![274]

Nessa situação vemos que Maria reproduz todo o pensamento que havia naquela sociedade refutando a liberdade da mulher como se fosse algo pertencente apenas ao homem. E precisa de um homem, no caso Bento Gonçalves, para repudiar aquela situação opressora e degradante. Essa problematização que a minissérie trouxe fica ainda mais evidente quando Manuela sai do cárcere – devido à autorização de seu tio – e ao ser liberta diz para ao seu primo Joaquim: "A prodigiosa sorte de nascer homem e ter tanto poder". Supõe-se que essa contextualização foi – por parte dos roteiristas – algo intencional, justamente, para demonstrar ao telespectador o quão a mulher do século XIX era reduzida à margem da figura masculina.

A minissérie ainda trouxe, no 38º capítulo, uma ínfima rendição de Maria para mostrar a fragilidade que uma mulher opressora possui. E, ainda, demonstrar o motivo pelo qual se tornou reprodutora do patriarcado.

No referido capítulo, Maria ordena que sua irmã Ana Joaquina expulse da Estância o pião Gutiérrez, pois descobre que ele engravidou Mariana, sua filha mais nova. Com a recusa da irmã, Maria decide ir embora do lugar levando consigo a filha para interná-la

[274] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 11, 2003.

num convento. Porém, a charrete que as levavam capota e ela fica muito ferida. E a única que se prontifica a cuida de Maria é Manuela que é rejeitada pela mãe. E Manuela lhe diz:

> Manuela [enfatizando] – Minha mãe… Querendo ou não querendo é o que vosmecê é… Eu não sou tão perdida assim pra vosmecê querer me matar como lhe mataram por causa daquele homem que vosmecê amou antes do meu pai. Pero a mim, ninguém vai tirar o vício e o mel[275].

Manuela consegue desestabilizar emocionalmente sua mãe – que no passado tivera (e perdera) um relacionamento proibido que lhe causou uma gravidez indesejada. Na ocasião, Maria além de ter que abortar a criança que esperava, também é separada do homem que lhe engravidou que é morto em prol de sua honra. Diante dessas lembranças que voltaram à tona, através da fala da filha, Maria chora, mas ainda assim mantém-se firme e austera com sua filha.

Na imagem que segue vemos o momento que a personagem é impactada por suas lembranças que foram desencadeadas pela fala de Manuela:

Imagem 14: Maria chora ao ser confrontada pela filha

Fonte: Reprodução/Canal Viva

Na imagem acima vemos que embora tenha uma postura opressora, Maria também é uma vítima de uma sociedade machista e patriarcal e, obviamente, sofre com isso. Afinal, no passado, seu pai lhe obrigara a se casar com Anselmo, a abortar a criança que esperava

[275] TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. Capítulo 38, 2003.

de seu verdadeiro amor que era um indígena que trabalhava para sua família e que foi morto para que ela não ficasse com ele e se casasse com o homem que seu pai lhe determinou.

Através do enquadramento da imagem os produtores fazem com que o público sentisse pena da personagem em questão que é vilanizada na estória. E assim é justificado junto aos telespectadores os motivos que levaram a personagem Maria a ser daquela maneira. Vale ressaltar que a cena transcorreu num quarto com iluminação penumbre que serve, justamente, para indicar a conotação dramática que a cena – e seu contexto – exigia.

No capítulo seguinte continuaremos analisando a problemática das representações trazidas pela minissérie no concernente ao feminino e, conseguintemente, as problematizações ocorridas a partir dos relatos dos criadores da obra, os autores: Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari e Lúcio Manfredi.

Isto é, a partir desses depoimentos vamos analisar e com isso verificar o que eles pensam que fizeram há 20 anos com a representação das mulheres em *A Casa das Sete Mulheres*; o que de fato eles fizeram nessas representações; o porquê fez de uma determinada maneira e não de outra; e o que influenciaram esses profissionais para seguir determinado tipo de representação no início dos anos 2000.

CAPÍTULO 3

AS MULHERES NA NARRATIVA ORAL DOS PRODUTORES DA MINISSÉRIE *A CASA DAS SETE MULHERES* – 20 ANOS DEPOIS: MEMÓRIA, REPRESENTAÇÕES E SIGNIFICADOS

> *Quando eu escrevi essas coisas não havia essa demanda, essa exigência que é uma questão de responsabilidade social e política. Eu sempre costumava contar as histórias até pra manter o público atualizado. Eu não passei o que estão passando os autores de teledramaturgia desse momento.*
>
> *Maria Adelaide Amaral*

Nesse último capítulo, daremos continuação à análise da minissérie, porém, sobre outro aspecto: o conteúdo propriamente dito, mas sob o ponto de vista de seus produtores: os autores Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari e Lúcio Manfredi.

Tal análise será feita a partir de pontos polêmicos da representação que as mulheres tiveram na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* dialogando com a historiografia e com os narradores supracitados, justamente, para entender as significações que as representações das mulheres farroupilhas tiveram na obra e assim identificar as intencionalidades por trás dessas reproduções. Assim poderemos constatar como esses sujeitos enxergaram as representações ficcionais que promoveram da figura da mulher na televisão vinte anos atrás.

Ou seja, estabeleceremos um diálogo atemporal da obra para atestar até que ponto essa representação emancipatória das mulheres foi para despertar uma causa social junto ao seu público ou apenas uma estratégica mercadológica de marketing para o produto em si e para a TV Globo, haja vista as problemáticas passagens nessa representação que – em muitas vezes – realocam essas mulheres a submissão secularmente imposta.

Para isso recorremos à metodologia da História Oral Temática para vislumbrar os efeitos causados na obra no que tange a emancipação e submissão das mulheres farroupilhas representadas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, a partir de seus respectivos roteiristas, supracitados anteriormente, que foram recrutados, excepcionalmente, para essa tese de doutoramento.

Como já esclarecido na introdução da tese, foram convidados e concordaram em falar sobre o assunto[276] quatro indivíduos. Esse seleto grupo foi, previamente, selecionado partindo do pressuposto que essas pessoas são peças fundamentais para a criação e desenvolvimento dessa obra artística que trouxe consideráveis contribuições socioculturais para esse campo. Logo assim, foram ela/eles os narradores[277]: Maria Adelaide Amaral[278], Vincent Villari[279], Lúcio Manfredi[280] e Letícia Wierzchowski[281].

---

[276] Foi convidado para participar dessa pesquisa o escritor e diretor cinematográfico Tabajara Ruas, haja vista que ele foi o consultor histórico da equipe de roteiristas, inclusive, o livro *Os Varões Assinalados – o grande romance da Guerra dos Farrapos*, de sua autoria, serviu para a equipe de Maria Adelaide Amaral escrever os personagens masculinos da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*. Cabe registrar que, em agosto de 2022, o escritor foi contactado para participar como depoente desse estudo, porém, como ele estava rodando um filme no exterior não foi possível conceder a entrevista. Voltamos a entrar em contato com Ruas, por acreditar que seu depoimento traria novos esclarecimentos sobre o processo de pesquisa histórica, realizado para o desenvolvimento da minissérie. Contudo, não obtivemos retorno de sua parte.

[277] Embora já tenham sido apresentados os dados pessoais – através de notas de rodapé na Introdução dessa tese – entendemos que há uma necessidade em trazer uma sucinta apresentação da trajetória profissional de nossos narradores aqui nesse capítulo para enfatizar o perfil profissional, uma vez que a apresentação anterior (na Introdução) se trata apenas da vida pessoal desses profissionais.

[278] Durante 16 anos trabalhou na Abril Cultural, onde escrevia e produzia textos e verbetes para coletâneas tornando-se nesse processo braço da editora. Ainda no Grupo Abril, ingressou na televisão colaborando com o escritor Lauro César Muniz no roteiro da telenovela *Os Gigantes*, porém, não considera ter sido uma experiência bem-sucedida, pelo contrário, vê como um momento traumático que – naquele momento – fez ela ter certeza de que jamais escreveria para telenovela. Porém, em 1990, recebe um convite de Cassiano Gabus Mendes para integrar à equipe da telenovela *Meu Bem, Meu Mal* e se encanta pelo ofício passando a colaborar nos roteiros das seguintes telenovelas: *Deus nos Acuda* (1992), *O Mapa da Mina* (1993), *Sonho Meu* (1993) e *A Próxima Vítima* (1995). Em 1997, tem sua estreia como autora-titular ao escrever o *remake* da telenovela *Anjo Mau*, escrita – em sua primeira versão – por Cassiano Gabus Mendes, em 1976. Em 2010, roteiriza a refilmagem de *Ti-Ti-Ti*. E, posteriormente, em 2013, escreve *Sangue Bom*. Em 2016, estreia no horário das nove com a trama *A Lei do Amor*. Também é autora de 11 livros, dentre eles: *Aos Meus Amigos* (1992) e *Dercy de Cabo a Rabo* (1994). Para o teatro já escreveu cerca de 25 peças, dentre elas: *Bodas de Papel* (1976), *De Braços Abertos* (1984), *Intensa Magia* (1995), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (2001) e *Frida y Diego* (2014). Ainda, como roteirista escreveu 8 minisséries brasileiras de grande sucesso e relevância cultural, sobretudo, as minisséries com ambiência histórica como: *A Muralha* (2001) que tratava dos bandeirantes no desbravamento do território brasileiro; *A Casa das Sete Mulheres* (2003) que mostrava a Guerra dos Farrapos a partir da ótica das mulheres da família do líder farroupilha Vento Gonçalves; *Um Só Coração* (2004) que traçava períodos importantes da Semana de Arte Moderna de 1922, a crise financeira de 1929, a Era Vargas, o Fascismo e o Nazismo; *JK* (2006) que narrou os 74 anos de vida de Juscelino Kubitschek e a modernidade que ele trouxe ao Brasil dos anos 1950; e *Queridos Amigos* (2008) que traz um balanço das utopias da juventude brasileira dos anos 1970. E, desde 2020, a autora é membra da Academia Paulista de Letras, sucedendo o poeta Paulo Bomfim, ocupando a cadeira n. 35.

[279]Sobre sua carreira, após cursar a Oficina de Autores da TV Globo, Villari é contratado como roteirista pela emissora integrando a equipe de colaboradores da telenovela *Anjo Mau*, em 1997. A partir daí emendou um trabalho atrás do outro na condição de colaborador de texto, sendo as seguintes produções: *A Muralha* (2000), *Os Maias* (2001), *A Casa das Sete Mulheres* (2003), *Da Cor do Pecado* (2004), *Cobras & Lagartos* (2006) e *A Favorita* (2008). Em 2010, divide a autoria de *Ti-Ti-Ti* com Maria Adelaide Amaral. Em 2013, repete a parceria com a autora escrevendo para o horário das sete a trama *Sangue Bom*. E em 2016, a dupla, estreia no horário nobre (21 horas) escrevendo a telenovela *A Lei do Amor*. Atualmente, em 2022, o autor faz parte da equipe da telenovela *Todas as Flores*, da plataforma de streaming Globoplay. Villari também escreveu os seguintes livros: *A Lua e o Aço* (2007), *A que ponto chegamos* (2013) e *Teletema – a história da música popular através da teledramaturgia brasileira: vol. 1 – 1964-1989* (2014).

[280] Após cursar a segunda edição da Oficina, Lúcio Manfredi passou a ser contratado pela emissora onde atuou como roteirista de diversos programas infantis como os apresentados por Angélica como *Flora Encantada* (1998) e *A Turma do Didi* (2000), apresentado por Renato Aragão. Atuou como colaborador de texto nas minisséries *A Casa das Sete Mulheres* (2003) e *Um Só Coração* (2004) e nas telenovelas *Como uma Onda*

Os depoimentos dos roteiristas foram essenciais para conduzir nossos estudos, haja vista que a partir de diferentes prismas e subjetividades de cada um dos autores pudemos compreender as questões de gêneros perpassadas a partir das personagens femininas da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* e, também, as memórias e os silêncios repletos de significados desses produtores.

Tal como ponta o sociólogo e intelectual austríaco Michael Pollak[282] a memória se constitui como um objeto de poder, ou seja, nossos entrevistados ao serem lembrados para esse estudo tiveram suas identidades legitimadas e, logo assim, se tornam donos de suas respectivas narrativas, isto é, aquela circunscrita na realidade (os produtores e o seu envolto profissional) e não a narrativa ficcional (como resultou o produto em si).

Para realizar as entrevistas[283] com cada depoente, foram feitos, inicialmente, um contato via e-mail[284], no qual foi explicado o intuito da pesquisa e o motivo pelo qual o depoente seria essencial para elucidar nossa análise. Inclusive, de modo a estabelecer um vínculo de confiança/credibilidade foi feita uma apresentação institucional, isto é, como pesquisador da UNESP (Universidade Estadual Paulista) e vinculado a grupos de pesquisas[285].

(2004) e *Ciranda de Pedra* (2008). E escreveu os romances *Dom Casmurro e os discos voadores* (2010) e *Encruzilhada* (2015).

[281] É uma premiada autora de romances e roteirista. Inicialmente, cursou arquitetura, não concluindo a graduação. Começou sua carreira de escritora quando ainda trabalhava no escritório de construção civil de seu pai. Na ocasião, escreveu seu primeiro romance: *O Anjo e o resto de Nós*, publicado em 1998. Em 2002, lançou o best-seller *A Casa das Sete Mulheres* que foi adaptado pela TV Globo no formato de minissérie. A autora ainda trabalhou com o cineasta Tabajara Ruas no roteiro do longa-metragem *O Continente*, baseado na obra de Érico Veríssimo. A autora foi convidada para prestar um depoimento para a presente pesquisa via mensagem na rede social Facebook e, prontamente, aceitou respondendo algumas perguntas – por áudio – de modo instantâneo via o aplicativo de mensagens WhatsApp.

[282] POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

[283] De acordo com o historiador oral, Alessandro Portelli: "Uma entrevista é uma troca entre dois sujeitos: literalmente uma visão mútua. Uma parte não pode realmente ver a outra a menos que a outra possa vê-lo ou vê-la em troca. Os dois sujeitos, interatuando, não podem agir juntos a menos que alguma espécie de mutualidade seja estabelecida. O pesquisador de campo, entretanto, tem um objetivo amparado na igualdade, como condição para uma comunicação menos distorcida e um conjunto de informações menos tendenciosas. [...] A entrevista de campo, por conseguinte, não pode criar uma igualdade que não existe, mas ela pede por isto. A entrevista levanta em ambas as partes a consciência da necessidade por mais igualdade a fim de alcançar maior abertura nas comunicações". (PORTELLI, Alessandro. A forma e o significado na História Oral: a pesquisa como um experimento em igualdade. **Projeto História**, n. 14, p. 7-24, 1997).

[284] Segundo a historiadora oral, Marta Rovai: "[...] Desde quando ocorre a abordagem para a entrevista, afetamos as experiências de nosso(a)s entrevistado(a)s, sua forma de lembrar e de conduzir as narrativas, pois há intervenção em seu mundo objetivo e subjetivo. As experiências dele(a)s e as nossas reorganizam posturas, certezas e perguntas. A história oral configura-se, então, como território simbólico em que também se estabelecem relações de poder e acolhimento que colaboram para nos construir como seres autônomos e ao mesmo tempo interligados, encantados pela oportunidade de aprender com a diferença". (ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). **Op. Cit.**, 2021. p. 55.

[285] O autor/pesquisador dessa tese de doutoramento é membro integrante dos respectivos grupos de pesquisas: *As manifestações socioculturais no Brasil dos séculos XX/XXI e a construção de identidades*; *Identidades sonhadas e espaços de sociabilidades no Brasil Republicano*; e *Pesquisas interdisciplinares: cultura, política e*

Tal procedimento denota o compromisso que os historiadores orais devem ter com os entrevistados, pois conforme aponta a historiadora oral argentina Laura Benadiba[286]:

> O que o pesquisador que constrói e/ou utiliza fontes orais na verdade faz é amplificar essas vozes – as vozes, os nomes, a luz, já existem antes da entrevista – coordenando-as, percebendo seu valor, fortalecendo e reconhecendo sua identidade. Como? Fazendo com eles façam uma denúncia social a partir de toda a sua obra – para além do que tem feito com as fontes orais – e assim intervir no presente, superando a tradicional endogamia académica e o pouco impacto social deste tipo de investigação[287].

Além do mais, buscamos ter uma escuta sensível, ou seja, aquela sem intento julgador, capaz de ouvi-los e vê-los em sua humanidade e, também, em vulnerabilidade, isto é, respeitando[288] nossos narradores. As entrevistas[289] foram realizadas na casa de cada um deles, em São Paulo (SP)[290]. Optamos, ainda, por respeitar os tempos determinados pelo narrador, isto é, sem interpelações no sentido de mudar o discurso que o mesmo estava traçando no momento de sua resposta, algo – sob nosso olhar – necessário, visto que, conforme aponta a historiadora Carla Lisboa Porto, há

> diferentes tempos do narrador – os fatos do passado e seu impacto no presente – para criar um espaço de escuta, de modo a estabelecer um engajamento *com* alguém e não *por* alguém. [...] antes de os narradores

---

sociabilidades, todos coordenados pela Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva. (Lattes: http://lattes.cnpq.br/5368112714514004).

[286] BENADIBA, Laura. **Espacios y práticas em la Historia Oral:** experiências desde el compromiso. 1ª ed. Ituzaingó: Maipue, 2013, p. 17.

[287] "Lo que realmente hace el investigador que construye y/o utiliza fuentes orales es amplificar esas voces – las voces, los nombres, la luz, ya existen antes de la entrevista – coordinándolas, realizando su valor, fortaleciendo y reconociendo su identidade. ¿Cómo? Haciendo com ellas uma denuncia social fundamentada em todo su trabajo – además del que há hecho com las fuentes orales – y con ello intervenir em el presente, superando la tradicional endogamia académica y la poca incidência social de este tipo de investigación". (texto original).

[288] Para Portelli: "O respeito pelo valor e pela importância de cada indivíduo é, portanto, uma das primeiras lições de ética sobre a experiência de campo com história oral. [...] Cada pessoa é um amálgama de grande número de histórias em potencial, de possibilidades imaginadas e não escolhidas. [...] A História Oral, como uma arte do indivíduo, portanto, leva ao reconhecimento não só da diferença, como também da igualdade. A diferença é, antes de mais nada, aquela entre as numerosas pessoas com quem conversamos, porém, compreende também, o elemento de serem diferentes de nós – constituindo essa a razão primordial que nos motiva a procura-las". (PORTELLI, Alessandro. **Op. Cit.** 1997, p. 17-18).

[289] As entrevistas produzidas nessa tese de doutoramento foram realizadas com um gravador de voz para registrar os depoimentos proferidos por nosso grupo. Cabe ainda esclarecer que o uso de entrevistas, nesse estudo, é fundamental, visto que "facilita a compreensão de que o conhecimento histórico não consiste em uma reconstituição exata, verídica, precisa, incontestável, do passado. Mostra, na verdade, que o que existe é um passado plural que deve ser refletido em um conhecimento também plural". (SANTHIAGO & MAGALHÃES, 2015, p. 154).

[290] Optamos pelo tradicional protocolo da metodologia da História Oral que é desenvolver entrevistas/gravações presenciais, visto que não é apenas a voz do depoente que é levada em consideração para analisar a fonte oral, uma vez que os gestos e expressões servem para a "construção/reconstrução das identidades" (COSTA, Cléria Botelho da. A escuta do outro: os dilemas da interpretação. **História Oral**, v. 17, n.2, p. 31-46, 2014).

> serem uma fonte, eles são *indivíduos* e, por isso, merecem ser ouvidos e respeitados em suas fragilidades e limitações, inclusive discursivas[291].

Posto isso, é fundamental que haja uma relação de franqueza do pesquisador/entrevistador com seu depoente para que o segundo traga um depoimento autêntico, sem filtro. Inclusive, num dos momentos da entrevista com a roteirista Maria Adelaide Amaral, ela teve um momento de confiança/desabafo contra o fato da TV Globo não produzir mais minisséries históricas e isso ocorre, justamente, pela confiança mútua estabelecida entre o pesquisador com a depoente. Sobre o relato, a autora nos diz:

> Eu fui muito feliz enquanto [estive lá por] 32 anos. Eu fui muito feliz na Globo, por 32 anos, sou muito grata por tudo o que eu pude fazer lá dentro. Eu tive muita liberdade ao longo dos anos 2000 até a permanência do Manoel Martins. Com a saída do Manoel Martins as coisas realmente pra mim nunca foram iguais. O Manoel Martins gostava muito daquilo que eu fazia e me dava muita autonomia. Ele só queria que eu voltasse a escrever novela. Eu poderia escrever o que eu quisesse, mas tinha que escrever novela. E ele foi muito legal comigo, aliás, o Mário Lúcio [Vaz] foi, enfim, todo aquele pessoal que estava lá, o Figueira, o Boni… É que eu entrei e o Boni já estava saindo, mas mesmo assim, como aquele pessoal da velha guarda, né? Eu fiz o que eu quis lá, mas evidentemente, o Nassau eu não consegui fazer, mas assim, eles compravam meus projetos, eles acreditavam e davam certo de modo geral[292].

Esse momento de cumplicidade entre entrevistada-entrevistador é fundamental, uma vez que "a parceria entre narrador e ouvinte é necessária, porque essas fontes são construídas por meio da negociação, mas também da generosidade"[293]. No tocante a isso, Rovai afirma-nos como a História Oral possibilita descobertas, incômodos, encantamentos tanto no entrevistador como no entrevistado[294].

> [...] a história oral é muito mais do que uma metodologia, pois ela é atravessada por descobertas, incômodos, encantamentos e expectativas que ganham dimensão social, afetando pesquisadore(a)s e entrevistado(a)s num encontro de alteridades que se desafiam.

---

[291] PORTO, Carla Lisboa. Sobre metodologia e a escuta como lugar sensível. In: ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). **História Oral como experiência**: reflexões metodológicas a partir de práticas de pesquisa. Teresina: Cancioneiro, 2021. p. 40.

[292] AMARAL, Maria Adelaíde. 2022. n/p. Entrevista concedida a Jéfferson Luiz Balbino Lourenço da Silva. 01/09/2022.

[293] PORTO, Carla Lisboa. Ibid. 2021. p. 41.

[294] ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). **História Oral como experiência**: reflexões metodológicas a partir de práticas de pesquisa. Teresina: Cancioneiro, 2021. p. 48-49.

Dessarte disso, explicamos ainda para esses indivíduos no que consistia a investigação e esclarecemos alguns pontos no que diz respeito à metodologia da história oral[295], haja vista que há protocolos próprios que diferem das entrevistas que esses profissionais são acostumados a conceder, no caso, as entrevistas jornalísticas, geralmente veiculadas em outras plataformas (televisão, internet, revistas e jornais impressos). Vejamos abaixo, um quadro com os dados técnicos e informações desse material produzido[296]:

Quadro 1: Informações sobre as entrevistas produzidas

Entrevistador	Depoente	Data da Entrevista	Quantidade de Perguntas	Duração Total da Entrevista
Jéfferson Balbino	Vincent Villari	30/08/2022	64	2h08min.
	Lúcio Manfredi	31/08/2022	66	1h34min13s
	Maria Adelaide Amaral	01/09/2022	40	2h02min58s
	Letícia Wierzchowski	11/10/2023	3	10 min24s

Fonte: Elaborado pelo autor

Essas fontes orais[297] serão analisadas e fundamentadas a partir da metodologia da História Oral que – segundo a historiadora Verena Alberti[298] – é "[...] um método de pesquisa

[295] A história oral é um recurso moderno no campo historiográfico (embora seja, também, uma metodologia interdisciplinar) que utilizamos quando pesquisamos assuntos que transitam nas esferas da memória, de identidade e, por conseguinte, de sociabilidade. O historiador José Carlos Sebe B. Meihy (2015) afirma que passou a ser utilizada com maior frequência após a Segunda Guerra Mundial, momento em que possibilitou a criação dos gravadores. Assim, "[...] a história oral passou a ser um mecanismo para validar as experiências que não estão quase sempre registradas em documentos escritos e/ou então quando encontram-se registradas em documentos escritos elas têm outra mensagem, outra dimensão que quase sempre são de valor subjetivo. A história oral passa a ser, portanto, um tipo de narrativa onde a entrevista, particularmente, gravada ou filmada tenham um fundamento de registro em cima de um suporte material que varia, portanto, das possibilidades da documentação escrita." (MEIHY, 2015, p. 42).

[296] As entrevistas na íntegra se encontram no apêndice da presente tese de doutoramento.

[297] Cabe ponderar que o trabalho com fontes orais é essencial, pois proporciona ao pesquisador uma gama variada de ferramentas que, por sua vez, "facilitam a análise do passado, estabelecendo um diálogo significativo do passado com o presente". (tradução nossa). Ademais, conforme esclarece a historiadora oral Laura Benadiba: "O processo de construção de fontes orais provoca uma forte sensibilização em todos os atores sociais que se dispõem a trabalhar com essa metodologia, até porque a construção do conhecimento de que falamos [...] é gerada a partir de depoimentos diretos de pessoas que vivenciaram o processo que está sendo investigado. Essa consciência é evidente, para dar um exemplo, quando trabalhamos com alunos de todas as idades de forma sistemática e sustentada ao longo do tempo. Através das entrevistas os alunos podem verificar, ao ouvirem um testemunho, que algumas características do passado permanecem no presente, e desta forma podem perceber que

(histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, etc."[299]. Nessa pesquisa, o uso da história oral demonstra ser um recurso de pesquisa fascinante, haja vista que permite "através da fala e da escuta, do registro de histórias narradas, entrar em contato com a memória do passado e a cultura do presente"[300].

Dessa maneira, concebemos que um testemunho oral propicia um novo caminho para a historiografia, pois o historiador/pesquisador não manuseará um documento escrito, mas, sim, um documento oral, cabendo a esse profissional, analisá-lo para fazer uso desse tipo de narrativa, argui-lo conforme os protocolos metodológicos desse próprio campo. É o que faremos mais adiante com as colaborações desses profissionais da televisão.

Destarte disso, Portelli traz outros elementos para essa reflexão:

> Obviamente, uma coisa que esta história compartilha com todas as outras é que nenhuma delas é exatamente como as outras. Nenhuma declaração individual se ajusta perfeitamente na grade cultural à qual pertence. Na verdade, a cultura não é uma grade (que é tão somente um recurso teórico útil), mas um mosaico no qual cada peça se encaixa com as outras, mas é diferente de todas elas. Uma das coisas que as ciências sociais geralmente se esquecem é que a cultura é formada por indivíduos diferentes uns dos outros – e é isso o que a história oral nos lembra.[301]

Respaldando-nos na concepção de Portelli, veremos que cada depoente recrutado para essa pesquisa pode vir trazer inúmeras compreensões para corroborar nossa análise e, conseguintemente, nossa tese acerca do modo que se deu a representação das mulheres farroupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*.

---

os dois (entrevistado e entrevistador) fazem parte de um mesmo processo histórico. A partir desse momento, a partir da po sterior análise dos documentos orais e sua utilização, esses mesmos jovens adotam uma atitude crítica em relação à realidade em que vivem". (BENADIBA, **Op. Cit.** 2013, p. 20) – tradução nossa.

[298] ALBERTI, Verena. **História Oral**: A Experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: FGV, 1989.

[299] ALBERTI, *op. cit.* 1989, p. 52.

[300] SANTHIAGO, Ricardo. MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. **História Oral na sala de aula**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 7.

[301] PORTELLI, Alessandro. Ensaios de História Oral. São Paulo: Letra e Voz, 2010. p. 174.

A seguir, veremos uma espécie de preâmbulo que trará sucintamente o que pretenderemos abordar em todos os tópicos/subtópicos desse terceiro capítulo, os propósitos e princípios que permeiam tal abordagem.

3.1 A Leitura que os roteiristas fazem da minissérie após duas décadas

Dando continuidade às reflexões feitas nos capítulos anteriores, pretendemos aqui recuperar – a partir de entrevistas temáticas – a leitura que os roteiristas da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* fazem da obra como um todo. Ou seja, a maneira que eles veem temas polêmicos e controversos abordados a partir da representação das mulheres na trama. Problematizando o que eles fizeram nessa obra produzida em 2003 e o que eles pensam que fizeram duas décadas depois para assim conseguirmos fechar nossa análise sobre o que influenciou esses profissionais a trazerem uma representação emancipada das personagens femininas. Seriam influências feministas, próprias do ideário pós-moderno? Ou apenas uma questão, estritamente, mercadológica para atrair audiências e repercussão positiva para a emissora e os demais envolvidos na produção sem qualquer vínculo com pós-moderna?

Para responder tais questionamentos, buscamos ouvir os autores supracitados que, por conseguinte, explanaram suas reflexões que serão analisadas na sequência.

Antes disso, é preciso racionalizar e, conseguintemente, refletir quanto à memória. O historiador francês Jacques Le Goff já elucubrou a memória "como propriedade de conservar certas informações, [...] um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas"[302].

Le Goff apontou ainda – em sua obra *História e Memória* – o quão complexa é a memória que em sua visão é um fenômeno individual e psicológico que abarca várias áreas de estudo e interpelam tantos aspectos biológicos quanto psicológicos o que a enviesa ainda para o social, haja vista que se trata de comunicação.

Nesse sentido, o antropólogo francês André Leroi-Gorhan distingue três tipos de memória: i) memória específica; ii) memória étnica; e, iii) memória artificial:

> Memória é entendida, nesta obra, em sentido muito lato. Não é uma propriedade da inteligência, mas a base, seja ela qual for, sobre a qual se inscrevem as concatenações de atos. Podemos a este título falar de uma "memória específica" para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais, de uma memória "étnica" que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas, e no mesmo sentido, de uma

[302] LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão... [et. al.]. 5ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 419.

> memória "artificial", eletrônica em sua forma mais recente, que assegura, sem recurso ao instinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados[303].

Dessarte disso, vemos que o desenvolvimento tecnológico e da biologia propiciaram uma espécie de desenvolvimento da memória humana remodelando o entendimento da noção de memória. Ou seja, o livre acesso às fontes do passado traz à tona um passado que não passa que está sempre perceptível e que, por vezes, incomoda a memória, basta ver que as manipulações conscientes não se solidificam, uma vez que – em alguns casos – não há esquecimentos e silenciamentos como mecanismo de manipulação da memória coletiva como é o caso de alguns pontos problemáticos que perpassam o nosso objeto de estudo.

Em consonância com essa temática, o antropólogo francês Joël Candau elucida o conceito de *memória* em três níveis:

- Protomemória: A memória social incorporada, isto é, aquela que aparece nos gestos, na linguagem, nas práticas... Aquela que ocorre "quase sem tomada de consciência", sendo o próprio senso prático, tal como se o passado não fosse sequer representado, uma vez que já se encontra de modo inerente no corpo[304].
- Memória de Evocação: Seria a memória propriamente dita, ou seja, aquela que a gente evoca voluntariamente e que vem à tona. Aquela que se abdica de extensões como, por exemplo, saberes advindos, sentimentos, crenças, enfim de algo que advém da cultura de memória que, por conseguinte, amplifica essa memória.
- Metamemória: Diz respeito à construção identitária, isto é, a representação e o conhecimento das próprias lembranças. Para Joël Candau é essa a memória que se refere à *memória coletiva*, ou seja, aquela que pode ser compartilhada, uma vez que reúne um conjunto de representações da memória. Na visão de Candau, a representação da memória é "um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros do grupo"[305].

Ainda, a despeito disso, em sua obra *Memória e Identidade*, o autor tece uma importante contribuição ao diferenciar a *memória forte* e a *memória fraca*.

---

[303] LEROI-GOURHAN, Andre. **Le geste et la parole**. Paris: Michel, 1964-1965, 2 vols. (trad. port. Lisboa: Edições 70, 1981-1983). p. 269.
[304] CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011. p. 23.
[305] Ibid. p. 24.

- Memória Forte: É "uma memória massiva, coerente, compacta e profunda"[306]. Seria aquela encontrada em pequenos grupos, aquela que reduz as disputas internas. Serve para lembrar, justamente, por ser uma "estrutura estruturante" de identidade[307], ou seja, é uma "retórica holística" que pode ser interpretada como "grandes narrativas"[308].
- Memória Fraca: Aquela superficial, que desnaturaliza um grupo, desorganiza e limitam a pluralidade de lembranças.

Ainda, de acordo com o antropólogo a transmissão de lembranças não traz o mesmo sentido, tendo em vista que os estados mentais dos sujeitos são indissociáveis, ou seja, não é passível de ser observado de modo simultâneo pelos indivíduos[309]. Por isso que nem sempre a memória social torna-se memória coletiva.

Por se tratar de depoimentos orais devemos ainda levar em consideração a *memória oral* que, segundo a estudiosa argentina Laura Benadiba[310], é um antídoto perfeito que "reúne a escuta, se constrói na comunicação, se apoia na experiência e facilita a narração, ou seja, a vida. Além disso, ela é capaz de revelar segredos..."[311].

Ainda dentro dessa perspectiva, Andreas Huyssen, em sua obra *Seduzidos pela memória,* nos lembra que no final do século XX, as sociedades ocidentais, voltaram seus olhares para o passado. Esse movimento é o que o teórico chama de *passados presentes* que advém de uma "cultura da memória", pois há um significativo aumento de discursos memoriais e a apropriação – bem sucedida – desses discursos pela indústria cultural[312].

Diferentemente dos intelctuais anteriores, listados acima, que nos mostram como esse paradigma (Pós-Moderno e Pós-Modernidade) se completou, pois existe uma convivência entre as duas modalidades, o sociólogo Manuel Castells não reconhece, pois aborda o conceito de pós-modernismo no contexto de sua análise sobre a sociedade contemporânea, caracterizada pelo impacto da revolução da informação e da globalização. Ou seja, Castells não rejeita totalmente o termo pós-modernismo, mas ele o utiliza de forma crítica e o situa em um contexto mais amplo.

---

[306] Ibid. p. 44.
[307] Para Candau, o conceito de *identidade* se refere a estado, por isso não pode ser aplicado nem a um indivíduo nem a um grupo social. (CANDAU, 2011, p. 25).
[308] Ibid. p. 125.
[309] Ibid. p. 36.
[310] BENADIBA, Laura. **Op. Cit**. 2013, p. 123.
[311] "reúne la escucha, se construye sobre la comunicación, se soporta sobre la experiencia y facilita la narración, es decir, la vida. Además, es capaz de develar los secretos" (texto original).
[312] HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 15.

Em seu livro *O P*o*der da Identidade: A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura, Volume II*[313], Manuel Castells argumenta que a pós-modernidade é uma fase histórica caracterizada por transformações significativas, como a ascensão da informação e da tecnologia, mudanças na economia global e na cultura, e a emergência de novas formas de organização social. Ele observa que o pós-modernismo frequentemente se manifesta em uma fragmentação da cultura, a multiplicidade de identidades e a fluidez das fronteiras tradicionais.

No entanto, o autor considera que o termo pós-modernismo pode ser enganador e limitado em sua capacidade de capturar a complexidade dessas mudanças. Ele argumenta que a pós-modernidade não é uma ruptura completa com a modernidade, mas sim uma continuação e transformação das tendências modernas.

Castells enfatiza que, embora o pós-modernismo traga elementos de fragmentação e diversidade, também traz a centralidade da informação e da tecnologia como características fundamentais. Ele argumenta que a revolução da informação desempenha um papel central na reconfiguração da sociedade contemporânea.

Ou seja, Manuel Castells discute o pós-modernismo como parte de uma análise mais ampla sobre a era da informação, a globalização e as transformações sociais e culturais. Ele aborda o pós-modernismo de maneira crítica, destacando suas características, mas também argumentando que é importante contextualizá-lo dentro do quadro mais amplo das mudanças que ocorrem na sociedade contemporânea.

Também, devemos ter ciência de que a mídia por si só nos poupa do trabalho de lembrar coletivamente. A despeito disso, Sara Feitosa, em sua obra *Ficção Controlada: o efeito real da minissérie histórica* nos diz que "embora se saiba que a memória é uma ação que se consolida no indivíduo, ela é sempre mediada, e a preocupação, [...], é com a construção de um discurso público, social e coletivo sobre o passado, a partir da mediação audiovisual"[314]. Feitosa também esclarece em seu estudo o quão a teledramaturgia pode se constituir enquanto lugar de memória, uma vez que "a historiografia funciona como [...] espaço de organização do discurso sobre o passado"[315].

Algo recorrente nas entrevistas com os autores da minissérie (Maria Adelaide Amaral, Lúcio Manfredi e Vincent Villari) é o esquecimento de fatos que envolvem seus respectivos trabalhos na roteirização da minissérie *A Casa das Sete* Mulheres, alegando o distanciamento

[313] CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade:** a era da informação, vol. 2. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. 9ª ed. rev. ampl. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
[314] FEITOSA, Sara. **Ficção Controlada: o efeito de real na minissérie histórica**. Curitiba: Appris, 2016. p. 64.
[315] Ibid, p. 66.

temporal de duas décadas. Inobstante isso, vemos nos estudos do antropólogo brasileiro Renato Ortiz que tal esquecimento pode ser caracterizado no que o autor chama de *amnésia seletiva*. Para esse intelectual "esquecer significa confirmar determinadas lembranças, apagando os rastros de outras, mais incômodas e menos consensuais"[316].

A partir dessa discussão teórica, vemos que é plausível quando os nossos entrevistados se incomodaram (ou não) com a memória que lhes acometem em algumas indagações. Observemos num primeiro momento a visão da escritora Letícia Wierzchowski sobre a adaptação de seu romance para a TV e a pauta feminista que imbui sua criação:

Quadro 2: Recepção de Letícia Wierzchowski diante da adaptação televisiva

- **O que você achou da adaptação televisiva de seu romance *A Casa das Sete Mulheres*? E como você viu a emancipação das mulheres farroupilhas que na minissérie tiveram uma atuação mais transgressora do que em sua obra literária como, por exemplo, a representação da Manuela (Camila Morgado)?**
- A série já foi exibida há 20 anos, né? Então de lá pra cá muita coisa aconteceu na minha carreira profissional, mas desde o começo eu entendia que um romance tem uma estrutura narrativa muito diferente de uma série de televisão, né? [Enfim] de uma história que é narrada em imagens. Quando *A Casa das Sete Mulheres* foi adaptada para a televisão eu não trabalhava com roteiro, mas hoje metade do meu trabalho é voltada para o roteiro de cinema e de TV. Eu trabalho muito com a narrativa de roteiro. Então eu entendo – quando você fala "mais transgressora" o seguinte: no livro a gente tem um triangulo amoroso, na verdade, uma história de amor que eu quis contar, porque na verdade era uma história muito inferior a história do Garibaldi com a Anita que foi de fato a mãe dos filhos dele, mas eu entrei na Revolução Farroupilha pelas portas dos fundos. Que era contar a história das mulheres, contar a história da figura feminina durante aquela guerra tão longa e tal. E também na vida do Garibaldi para contar o que aconteceu naquele período, ali naquele lugar, que era uma história mais escondida, mais secreta. De fato era verdadeira, [pois] ele se apaixonou pela Manuela, queriam noivar, não noivaram em função da família. Ela era filha de uma das famílias mais ricas da província e naquele tempo ele era só um revolucionário com a cabeça na Europa... Quando você faz uma história (eu também tive esse problema quando comecei a planejar o romance), o mocinho da história, o Garibaldi, permanecia só um ano dentro dos dez anos de narrativa da história. Porque ele chegava no Rio Grande do Sul em 1838 e ia embora em 1839 pra fazer a República Juliana, ou seja, junto com a Manuela ele ficava um ano. Para solucionar esse problema: nove anos do meu romance, eu não tinha personagem principal presente e foi quando eu trouxe a Manuela como narradora. Então dentro do livro, da estrutura que montei antes do Garibaldi chegar: ela sendo intuitiva, já esperando a chegada dele. E quando ele vai embora ela passa a esperar que ele volte para busca-la, para vê-la. Apesar de o Garibaldi não estar presente fisicamente ali com ela na Estância ele é citado o tempo inteiro, ele paira no romance. E na televisão a gente não pode fazer isso, a gente não tem um narrador em primeira pessoa que está contando a história ali, a voz do narrador em primeira pessoa num roteiro ela é muito pequena. Você não pode narrar um roteiro. O roteiro tem que estar em ação, o roteiro é cena. Então como eles [produtores da minissérie] não podiam usar dessa alternativa que eu criei para a TV e, simplesmente, o personagem não podia desaparecer e outra: se criava um triângulo amoroso que não podia ser rompido por uma questão de Ibope, [afinal] as pessoas estão torcendo pela mocinha e de repente a mocinha não vai mais atrás do mocinho. No romance eu crio uma estrutura e uma tensão e uma expectativa de que o Garibaldi voltará. Agora na série que a gente está vendo as imagens, a

[316] ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 139.

> sucessão dos acontecimentos em imagens, o Garibaldi conhece a Anita e o telespectador que está acompanhando aquilo vai esperar que ela não vai voltar, não tem mais pelo que esperar. Então a única alternativa que os adaptadores tiveram foi levar a Manuela para o drama, já que o drama se afastava dela então a Manuela vai atrás do drama. Na época que [o romance] foi adaptado a Maria Adelaide Amaral me ligou para falar sobre isso e tal. Então foi uma das grandes lições que eu tive para começar a pensar as diferenças entre uma narrativa literária e uma narrativa audiovisual. Pra mim isso é muito natural hoje em dia. Eu cheguei a adaptar há alguns anos atrás o primeiro volume do Érico Verissimo *O Continente* e passei por essa experiência do lado inverso. Então eu acho que é uma maneira de se contar diferente e a gente [quando] tem uma história precisa adaptar ela para o formato que a gente está contando. Então [respondendo] a tua pergunta: eu fiquei feliz, achei que a adaptação foi muito bem sucedida. Na verdade, recentemente eu vendi os direitos [da obra] para uma nova adaptação que não vai ser pela Globo, vendi para uma produtora. A ideia é vender para um streaming [tipo] HBO, Netflix...Isso ai ainda não está solucionado, decidido, mas em breve a gente vai ter uma nova versão d' *A Casa das Sete Mulheres*. Mas o que foi feito na época foi muito bem sucedido e a gente teve que jogar o jogo conforme as regras, né?! Mas eu gostei bastante!

Fonte: Elaborada pelo autor

A partir de seu depoimento, Letícia Wierzchowski, autora do romance *A Casa das Sete Mulheres*, oferece uma análise esclarecedora sobre a adaptação televisiva de sua obra e, conseguintemente, a representação das mulheres farroupilhas na minissérie, especificamente a personagem Manuela, interpretada pela atriz Camila Morgado.

A partir de seu relato é possível compreender que, na época de exibição da minissérie, o motivo pelo qual a escritora se incomodou com as alterações que seu romance sofreu em sua adaptação televisiva ocorreram por ainda não estar envolvida no ofício de roteirista. Ou seja, precisou a escritora migrar para esse ramo da escrita para assim compreender a necessidade de uma narrativa diferente para a TV em comparação com um romance literário. Ela destaca também a diferença entre contar uma história em palavras e imagens, reconhecendo que uma série de televisão exige um ritmo e uma abordagem diferentes. Portanto, o suporte sempre irá influenciar os limites entre ficção e realidade.

A partir dessa interlocução com Wierzchowski, vemos que a questão da "transgressão" na representação das mulheres farroupilhas é abordada pela escritora com cuidado. Ela menciona que, em seu livro, a ênfase estava na história de amor entre Manuela e Garibaldi, que era um aspecto secundário em relação à história principal do herói revolucionário. Wierzchowski queria destacar as mulheres e a vida de Garibaldi na época, que era menos conhecida e mais secreta. No entanto, na série, eles não podiam usar a mesma estrutura narrativa do livro, pois Garibaldi não poderia simplesmente desaparecer da trama e criar um triângulo amoroso que não pudesse ser rompido. Assim, a adaptação televisiva optou por tornar Manuela mais envolvida no drama, mantendo a atenção dos telespectadores.

A autora também destaca a importância da voz narrativa em primeira pessoa no romance, algo que não é facilmente transmitido em um roteiro de TV, que deve ser focado em ações e cenas. A série precisava manter o interesse do público, e a adaptação teve que se ajustar a essa demanda. Inclusive, Wierzchowski menciona que essa experiência a ajudou a compreender as diferenças entre narrativas literárias e audiovisuais, algo que agora considera natural. Ela também compartilha sua satisfação com a adaptação da série, destacando que foi bem-sucedida em sua própria maneira de contar a história.

Além disso, ela revela que vendeu os direitos da obra para uma nova adaptação que não será produzida pela Globo, sugerindo que a nova versão poderá ser exibida em serviços de streaming como HBO ou Netflix, embora os detalhes ainda não estejam totalmente definidos. Ou seja, será possível – no futuro – uma nova leitura da representação das mulheres farroupilhas.

Portanto, a resposta de Letícia Wierzchowski mostra que ela compreende as diferenças entre narrativas literárias e audiovisuais e valoriza a necessidade de adaptação para contar uma história de forma eficaz em diferentes formatos. Ela expressa sua aprovação pela adaptação anterior e sua expectativa de que uma nova versão da obra alcance sucesso semelhante.

Quadro 3: Recepção de Letícia Wierzchowski diante da adaptação televisiva – Continuação

• **Na entrevista que realizamos com a autora Maria Adelaide Amaral, ela disse que quando a Manuela sai da Estância, vai para Guerra e ainda faz sexo com o Giuseppe Garibaldi, ou seja, atos transgressores que não estavam presentes em sua obra literária e que foi um recurso utilizado pela teledramaturgia você se revelou chocada, sobretudo, porque tal situação também não ocorreu na realidade. Na época, isso te incomodou por qual razão? E, outro ponto, que a minissérie e sua obra literária convergem é a emancipação feminina, isto é, com personagens destemidas. De alguma forma intentos da pós-modernidade ou pautas do movimento feminista perpassaram por você no momento de criação da narrativa?**
• Vamos por partes: a questão da Manuela. Na época, a Maria Adelaide – super querida – me contava tudo que eles iam fazer na minissérie. Me lembro até dela me escrever: “agora você vai ficar apavorada com o que vai acontecer”. E claro que é um pouco tocante. Agora que eu trabalho com roteiro eu entendo que eles precisaram fazer isso. Ela deve ter te dito que embora fiquei espantada eu compreendi e nos damos todos bem e somos amigos. É claro que eu entendo a necessidade, na época toda... O que acontece é que a TV trabalha com uma estrutura um pouco mais solta do que a literatura [onde] as pessoas podem voltar às páginas e ler e pensar sobre o assunto. E a lógica interna da personagem se destrói um pouquinho, porque a família da Manuela não permite que ela fique com o Garibaldi. E isso é um fato histórico! Porque ela era de uma família muito rica. E no século XIX a tarefa de uma mulher era, exclusivamente, se casar e gerar filhos, descendentes. E casar com quem a família escolhesse que seria monetariamente ou politicamente importante e tal, era o caso sempre de uma moça rica como ela. Quando o noivado dela com Garibaldi é vetado [por sua mãe], isso é excluído da vida dela. Caso ela seguisse atrás dele não teria mais nenhum motivo para eles não ficarem juntos, entende? Então tem um rompimento de lógica dentro da minha narrativa, da narrativa que eu estava construindo, porque esse fato não aconteceu. É real! A Manuela morre com mais de 70 anos, foi super longeva para o

> século XIX e ela não casa com ninguém. Aí vem a transgressão dessa personagem da vida real. Ela tinha a obrigação de casar e gerar descendência, [mas] não deixam ela ficar com o homem que ela ama e ela acaba não se casando com ninguém. Tem crônicas da época, do Jornal de Pelotas – onde ela viveu e morreu – contando que ela já idosa se vestia de branco e andava pelas ruas carregando um pacote de cartas que ela dizia que eram cartas do Garibaldi. Ela ficou conhecida como a noiva do Garibaldi. E as crianças jogavam pedras nela [que ficou conhecida] como a 'louca do bairro'. Eu acho que ela já estava com algum processo de demência. Isso é um fato, mas a opção de transformar a Manuela nessa mulher que vai pra guerra é totalmente compreensível pra mim, inclusive, foi um aprendizado narrativo pra mim. Sobre a questão do feminismo eu acho que sim. Eu sou gaúcha, aqui no Rio Grande do Sul, você estuda a Revolução Farroupilha na escola e toda vez que você vai estudar uma guerra – isso é um fato – geralmente, a perspectiva é masculina. A História até recentemente foi escrita por homens para homens. As mulheres são pegadas, tanto que para escrever esse romance eu tive que praticamente revirar o Instituto Histórico e Geográfico, as bibliotecas para encontrar pegadas que eram muito frágeis dessas mulheres. E depois que eu fui escrever a própria história da Anita Garibaldi que é um vulto histórico importante associado a essa determinada mulher que quebrou paradigmas gigantes que até hoje são impressionantes. Porque uma mulher fazer o que ela fez é pasmificante e não ter quase nada sobre ela tendo só a partir do momento que ela está vinculada a Garibaldi. Então a História não olha para as mulheres e quando eu decidi contar um dos maiores fatos históricos do sul do país, uma guerra tão amplamente estudada e tal pelo ponto de vista feminino eu acho que aí eu já estou querendo, justamente, trazer uma bandeira feminista e aí eu acho que essa é de fato a grande graça do romance que faz com que ele permaneça sendo lido até hoje. O livro é super adotado em escolas, eu vendi de novo os direitos para uma nova série, a gente fez uma versão do romance em HQ, tá lindo. Então eu acho que sim, eu quis dar a essas mulheres um protagonismo muito importante. O Rio Grande do Sul viveu muitas batalhas, duzentos anos de batalhas, porque fazia fronteira do Império com toda a Cisplatina, o que acontece é que esses homens saiam para guerra constantemente. Cada geração tinha uma guerra e as mulheres ficavam, elas tinham que ficar e manter as coisas em ordem e esperar seus homens (maridos, pais, filhos, sobrinhos, enfim...) voltarem – quando voltavam – para seguirem a vida. Na Revolução Farroupilha isso foi mais intenso ainda, porque foi uma Revolução [onde] esses estancieiros tinham que financiar uma parte dessa guerra. E de onde vinha esse dinheiro? Vinha das próprias Estâncias que eles tinham e que eles não estavam cuidando, [pois] quem estavam cuidando eram as mulheres que se mostraram grandes empreendedoras nesse período. Então, sim, tem uma bandeira feminista no livro.

Fonte: Elaborado pelo autor

Como vemos acima, Letícia Wierzchowski, ao responder às perguntas sobre a adaptação televisiva de sua obra *A Casa das Sete Mulheres* e as questões relacionadas à emancipação feminina na narrativa, oferece uma análise abrangente e esclarecedora.

Em relação à representação de Manuela na minissérie, Wierzchowski expressa que, embora tenha ficado inicialmente surpresa e tocada com a inclusão de cenas transgressoras que não estavam em sua obra literária, ela compreendeu a necessidade de tais mudanças. Ela observa que a TV possui uma estrutura diferente da literatura, em que as pessoas podem voltar e reler partes do livro para refletir sobre o conteúdo. A lógica interna da personagem Manuela se tornaria incoerente se ela seguisse atrás de Garibaldi após o veto do noivado por sua família, que é um fato histórico.

No entanto, a adaptação precisava manter a coesão da narrativa e, portanto, optou por transformar Manuela em uma personagem que participa ativamente da guerra, o que se revelou um aprendizado narrativo para a autora.

Quanto à questão da emancipação feminina, Wierzchowski aborda a perspectiva histórica e de gênero da Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul. Ela destaca que, em geral, as guerras eram predominantemente abordadas sob a perspectiva masculina na História e que as mulheres eram frequentemente relegadas a um segundo plano. Para escrever seu romance, a autora teve que pesquisar extensivamente para encontrar vestígios das mulheres envolvidas na Revolução, uma vez que a História raramente as mencionava. Ela menciona que, ao contar essa história sob a perspectiva feminina, queria destacar a importância das mulheres na manutenção das famílias e das estâncias durante o período de guerras. A figura de Anita Garibaldi, que quebrou paradigmas e desafiou as normas da época, se destaca nesse contexto. Portanto, a autora afirma que, ao contar essa narrativa sob a perspectiva feminina, ela pretendia trazer à tona uma bandeira feminista, dando às mulheres um protagonismo importante em um contexto histórico predominantemente masculino.

No geral, a resposta de Letícia Wierzchowski demonstra seu entendimento da necessidade de adaptação de histórias para diferentes mídias e seu compromisso em dar destaque às mulheres e à sua influência durante a Revolução Farroupilha, contribuindo para a discussão de questões de gênero e emancipação feminina em seu romance. Ela ressalta a importância de abordar a história sob diferentes perspectivas e como isso enriquece a narrativa. Ademais, vemos que o cerne da obra é de intento feminista e que isso é transmutado para versão televisiva mesmo que os roteiristas não se deram conta (como é possível verificar, posteriormente, em seus respectivos depoimentos).

Ainda, no tocante ao trecho acima do depoimento da escritora, podemos compreender que uma narrativa com contexto histórico, tal como *A Casa das Sete Mulheres*, é uma construção que se baseia no passado. E, embora o discurso historiográfico produzido esteja relacionado à realidade dos fatos, ainda assim não o reproduz com precisão, uma vez que não é uma tradução exata dos acontecimentos. De acordo com Rossini, "o real é inatingível na sua totalidade [...] o que nos possibilita chegar a ele e construir um conhecimento sobre ele são as representações". Para essa intelectual, "falar sobre o real é produzir um discurso que já é a *priori* ficcional, pois é narrativo, é representação"[317]. Outro ponto peculiar que se faz presente no depoimento de Wierzchowski é o reconhecimento da vertente feminista na

[317] ROSSINI, Miriam de Souza. **As Marcas do Passado**: o filme histórico como efeito do real. Porto Alegre: UFRGS/Programa de Pós-Graduação em História, Tese de Doutorado, 1999. p. 60.

criação das personagens femininas do romance. Algo que não é reconhecido, sobretudo, nos depoimentos de Villari e Amaral, algo que nos faz repensar a relação memória e esquecimento. Sendo o esquecimento uma espécie de "memória escondida"[318].

Nos trechos, abaixo, as interpretações dos autores elucidam suas compreensões sobre o assunto.

Quadro 4: Comparativo de respostas dos entrevistados

• **Você vê as representações das mulheres farroupilhas na minissérie sob uma película de protagonismo ou de submissão?**		
Lúcio Manfredi	**Maria Adelaide Amaral**	**Vincent Villari**
Eu acho que o saldo final é pró-empoderamento. Eu acho que isso pesou muito mais. A minissérie criou, inclusive, uma série de imagens emblemáticas, fortes… A imagem no final do primeiro capítulo: as sete mulheres de braços dados entrando na casa e tal, aquilo é uma imagem de sororidade muito forte. Então apesar dos escorregões, apesar dos pontos cegos, das coisas que a gente não via na época, o saldo final foi positivo, de empoderamento.	Protagonismo! Pelo menos algumas delas. Pelo menos a maior parte delas, mas há submissão também. É uma dicotomia muito grande. Acho que existe uma zona, nem branco e nem preto, mas acinzentada. Muitas vezes a mulher fazia parecer submissa, mas de submissa ela não tinha nada, mas foi assim que ela sobreviveu, né? A mulher era obrigada a ser sonsa, obrigada a fazer o jogo da hipocrisia com o marido. Isso era obrigatório para a mulher fazer isso até os anos [19]50, [inclusive,] havia programas na televisão, na TV Paulista, especificamente pra isso, pra jamais entrar em rota de colisão com o marido e fazer o jogo para conseguir as coisas. Isso aí era pauta de revistas femininas até os anos [19]70.	Acho que elas foram protagonistas de suas próprias histórias. Elas não foram pra guerra, à função delas não era essa. Quer dizer, teve uma até que foi, mas não pra guerrear, ela foi em busca do homem que ela amava. Elas foram protagonistas de suas próprias vidas, a gente queria contar como essas mulheres sobreviveram aquele período, tendo que assumir um papel que antes - com os homens presentes - não lhe pertenciam. Então elas assumiram um protagonismo, sim! Em termos [tele]dramatúrgicos eu acho que elas foram [protagonistas]… *A Casa das Sete Mulheres* o protagonismo chamava por elas, mas ao mesmo tempo, se a gente não mostrasse a guerra, não mostrasse a ação dos homens, elas próprias ficariam diminuídas. Se a gente ficasse só naquela Estância daria a impressão de um bando de mulheres entediadas que estavam ali sofrendo, esperando… [...] Então isso enriquece, mostrar a guerra também enriquece as personagens femininas. E a presença delas enriquece os homens, porque eles não são simplesmente fantoches de uma guerra, são homens com esposas, com filhas, com mães, que desejam voltar pra casa. [...].

Fonte: Elaborado pelo autor

[318] HUYSSEN, Andreas. **Op. Cit.** 2000, p. 18.

Nesse comparativo de respostas vemos similitudes, mas também discrepâncias no modo que os produtores da minissérie analisam o resultado da obra audiovisual, no tocante a representação das mulheres farroupilhas. Embora os três narradores vejam a representação feminina sob um viés de empoderamento/emancipação, somente um deles, no caso Lúcio Manfredi, que reconhece que a minissérie pecou nessa representação feminina de protagonismo.

No caso, a autora Maria Adelaide Amaral fala que havia uma zona cinzenta[319], pois suscita que havia mulheres submissas – ou com traços de submissividade – e que era um jogo de hipocrisia que muitas vezes era benéfico para elas. O que, obviamente, caberia um tipo de problematização na minissérie.

Já o terceiro depoente, Vincent Villari, além de ver a representação das mulheres na minissérie de maneira empoderada, observa que havia a necessidade de trazerem uma representação masculina eloquente, pois ambas estão coadunadas, ou seja, para o roteirista mostrar o heroísmo dos homens na guerra foi um fator preponderante para enriquecer a representação das personagens femininas.

3.2 Intento feminista ou recurso teledramatúrgico?

Conforme foi explicitado anteriormente, utilizamos a metodologia da História Oral e, conseguintemente, a realização de entrevistas como base procedimental para assim averiguarmos o modo como transcorreu a representação do feminino na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*. Tal método foi crucial, pois conforme determina a estudiosa Marta Rovai o momento "em que se realiza o cruzamento de olhares, de mundos e de análise mútua" ocorre o "encontro em que se perguntam – entrevistado(a) e entrevistador(a) – sobre quem é aquela pessoa diante de si e sobre o que ela tem a oferecer e a revelar" e isso, de acordo com Rovai, "não se trata de distanciamento desinteressado e ingênuo, mas de um processo em que precisamos reconhecer e garantir uma vivência paradoxal"[320].

---

[319] A "zona cinzenta" é um termo que se refere a uma área ou situação que não é claramente definida ou que não se encaixa em categorias distintas. É uma região onde as fronteiras, limites ou características não são nítidas, resultando em ambiguidade, incerteza ou complexidade. Este conceito pode ser aplicado em várias áreas, incluindo ética, direito, ciência, política e muitos outros contextos. Em suma, a zona cinzenta é um conceito que reconhece a complexidade e a ambiguidade em várias áreas da vida e do conhecimento, destacando que nem tudo pode ser facilmente categorizado como preto ou branco. Em muitos casos, é necessário lidar com essa ambiguidade e complexidade de forma cuidadosa e ponderada. [Fonte: BUREAU, Marie-Christine; DIEUAIDE, Patrick. **Institutional change and transformations in labour and employment standards**: ananalysis of 'grey' zones. Transfer, v. 24, n. 3, p. 261-277, 2018.].

[320] ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). **Op. Cit.**, 2021. p. 53-54.

Posto isso, percebemo-nos que a minissérie trouxe, a nosso ver, uma abordagem que atravessa a questão do feminismo, diferentemente do romance literário que a originou, isto é, na minissérie as mulheres farroupilhas tiveram uma representação muito mais emancipatória do que sugere o livro original.

Diante disso, buscamos ouvir os autores que adaptaram esse romance histórico para a televisão para aferir se foi intencional essa representação "feminista" ou apenas algo que surgiu para atender os anseios que um produto mercadológico dessa envergadura exige.

E o que aferimos foram dois posicionamentos similares e outro discrepante acerca dessa problemática, visto que para o roteirista Vincent Villari o período histórico e os acontecimentos históricos que perpassam a narrativa estão imbuídos de valores morais que por si próprios já demarcam para o telespectador o contexto de ambiência da narrativa e de suas personagens. E para Villari, o que fugiu à regra do conservadorismo que o período denota e que houve na minissérie – como o episódio em que Manuela sai da Estância de madrugada e vai atrás de Garibaldi no meio da guerra – é um dos exemplos das exceções que existia.

Sobre isso, o autor relata que:

> [...] A Manuela saiu daquela Estância, foi atrás do Garibaldi, se meteu no meio da guerra, fez o parto da Anita, porque a teledramaturgia tem suas próprias leis. Cometemos uma liberdade [poética]? Cometemos uma liberdade, mas foi para o bem da ficção, sem trair os personagens, sem trair a essência dos personagens. E sem trair sequer a realidade histórica. Porque uma moça de Estância entrar no meio daquela guerra, podia ser improvável, mas não era impossível. Então, nós, apostamos no improvável, afinal a teledramaturgia é feita do improvável, das histórias improváveis. Isso, talvez, tenha soado até um pouco feminista: o poder das mulheres, mas muito antes de falar de feminismo não é verdade que todas as mulheres ficavam em casa bordando, a História mostra que não! A História mostra que apesar de a regra ter sido essa, nos últimos dois mil anos, havia suas exceções à regra. A Manuela seria uma dessas exceções e foi muito interessante[321].

Para Villari, essa representação emancipatória de Manuela não se confunde com uma abordagem feminista por parte da equipe de roteiristas, mas sim há um recurso exigido pela teledramaturgia para que a narrativa ficcional tivesse mais emoção junto ao público. No entendimento do autor, precisava haver essas mulheres "mais ativas com conflitos mais palpáveis", pois dessa maneira era possível construir a psique das personagens e tirá-las da

[321] VILLARI, Vincent. 2022.

introspecção em que estavam inseridas na obra literária. Inclusive, chegamos a questioná-lo se não haveria sido o contexto social (2003) de produção da minissérie que lhe influenciaram a adotar uma vertente feminista para representar as mulheres farroupilhas, ao passo, que ele negou, alegando que não tinham o feminismo como pauta, além de dizer que o feminismo "não era uma pauta de 2003".

Vincent Villari ainda esclarece:

> [...] A gente não pensava em feminismo. É preciso também compreender a realidade. Em todas as guerras, os homens vão e as mulheres são as responsáveis pela sobrevivência. Isso em toda guerra civil, guerra mundial… As mulheres ocupam funções muito masculinas durante as guerras. Então eu acho que não tem nada a ver com feminismo. Eu acho que é uma questão de sobrevivência quando essas mulheres pegam em armas, quando essas mulheres cuidam da casa, quando elas tomam decisões, quando elas são autoritárias, quando elas são brutas até quando elas se envolvem amorosamente, romanticamente com quem elas não deveriam - de acordo com os valores -, porque elas adquirem um grau de independência e de subsistência tão maior do que se elas estivessem seus companheiros, seus familiares perto que isso é viável. Há uma mudança de valores, há uma mudança de comportamento que a guerra determina. Então eu acho que não há nenhuma bandeira feminista sendo levantada. É um retrato do que acontece nas sociedades durante uma guerra[322].

De fato, a História, mais especificamente a História das Mulheres, mostra-nos que em situações de guerra, as mulheres sempre fugiram as regras convencionais para garantir a própria subsistência do núcleo familiar, porém, o que chama-nos atenção é que a teledramaturgia pouco se preocupou em resgatar esse movimento histórico, ou seja, nunca mostrou – pelo menos de maneira grandiosa como em *A Casa das Sete Mulheres* – esse exigência que a própria natureza feminina impõe em momentos conflituosos.

Na imagem abaixo, vemos Garibaldi ensinando Manuela a manusear uma arma de fogo e ela se mostra apreensiva, o que denota – ao telespectador – que tal atitude não é um traquejo comumente realizado por uma mulher de elite:

[322] VILLARI, Vincent. 2022, n/p.

Imagem 15: Giuseppe Garibaldi (Thiago Lacerda) ensina Manuela (Camila Morgado) a atirar

Fonte: Reprodução/Globoplay

A imagem acima que, por conseguinte, é estática – de uma cena em movimento – reproduz uma mulher tensa por estar fazendo algo que não lhe é permitido e um homem feliz (possível perceber através de seu sorriso) por estar de certo modo "comandando" Manuela. Ademais, nessa imagem capturada Garibaldi é uma espécie de instrutor militar da moça e ao compartilhar seus conhecimentos sobre armamento reforça sua representação heroificada, haja vista que o comandante militar, historicamente, desempenhou um papel importante na formação de tropas durante os conflitos que levaram à unificação da Itália no século XIX.

A representação de Manuela sendo treinada no manuseio de armas destaca a intrínseca relação entre gênero e atividades militares na sociedade da época. A participação de mulheres em contextos militares pode ser vista como uma subversão dos papéis de gênero tradicionais, questionando as normas sociais prevalecentes.

Portanto, esse fragmento imagético reluz não apenas por retratar um momento específico na vida de Garibaldi, mas também oferece uma janela para as complexidades das relações de gênero e o papel das mulheres em contextos militares. Ao analisar essa representação, é essencial considerar as nuances históricas e as motivações por trás das escolhas de roteiro, reconhecendo que a ficção muitas vezes incorpora elementos da realidade para transmitir mensagens mais amplas sobre a sociedade e seus valores.

A roteirista Maria Adelaide Amaral compactua da opinião de seu colaborador de texto, pois também não se vê atravessada pelo feminismo para criar o enredo da minissérie que, em sua opinião, se ficasse restritamente circunscrita ao livro não renderia sequer 20 capítulos,

pois a obra literária, criada pela escritora Letícia Wierzchowski, não contemplava, maiormente os homens e, sobretudo, os conflitos armados, apenas os mencionavam. Para a dramaturga, não tinha alternativa para representar as mulheres farroupilhas senão do jeito que estiveram representadas. Inclusive, sobre o fato de a Manuela sair da Estância para ir atrás de seu amor é o que, justamente, fez com que os telespectadores da minissérie se rendessem à narrativa.

Para Maria Adelaide Amaral, as mulheres farroupilhas eram fortes, empoderadas, pois

> [...] aquele momento [da guerra] você não tinha alternativa a não ser transformar essas mulheres [em heroínas]. E isso já estava esboçado no livro, é claro que ela deu outra direção e tal, mas estava limitado. [...] Então, tudo tem que surgir naturalmente, tudo tem que ser exigência da trama, a história vai se contando. Quando você começa uma história e dá tudo certo ela vai se contando por si mesma. Os personagens vão ganhando autonomia, qualquer autor vai te dizer isso... Ele escapa de um desejo inicial do autor de ter algum controle. A gente não controla o personagem, ele vai embora. É como se ganhasse vida própria, é assim o tempo todo, mesmo no teatro, no romance, os personagens vão ganhando vida própria[323].

Isto é, o rumo heroico que essas mulheres tomaram na minissérie – para Adelaide – nada reporta ao fato dela e de sua equipe de roteiristas estarem atravessadas pela pauta de espectro feminista. O que faz-nos pensar como as atrizes também estão imbuídas nesse processo de construção cênica dessas mulheres fortes e, tal qual, talvez, trouxeram uma verve feminista mesmo que intuitivamente. A autora ainda atesta não ter preocupação em construir personagens verossímeis, pois senão aquele ser ficcional torna-se "uma máquina de falação" e de conceitos, ou seja, em sua visão profissional a personagem precisa parecer uma pessoa real, pois desse modo funcionará junto ao público ocasionando "um mínimo de identificação"[324].

Ao ser questionada sobre o fato de haver – no início do século XXI, uma efervescência feminista no Brasil que poderia ter sido o estopim para sua equipe de roteiristas adotarem uma abordagem mais emancipada na representação das mulheres farroupilhas, em especial, das descendentes de Bento Gonçalves, a roteirista justifica que a narrativa pedia e que

> [...] não é por causa do movimento [feminista] é porque sempre houve mulheres empoderadas, é porque sempre houve no meio de 550 mil

[323] AMARAL, Maria Adelaide. 2022. n/p.
[324] AMARAL, Maria Adelaide. 2022. n/p.

> mulheres submissas as Marias Mouras da vida, sempre houve as grandes heroínas [como:] Joana d'Arc, Maria Quitéria. E as mulheres que estavam além do sexo que não era uma limitação [porque] a determinação delas era maior do que as limitações que o gênero impinge. Então na verdade essas mulheres estão presentes ao longo da história em todos os momentos da história. Elas estão presentes em Homero que viveu - se presume - no século XII ou XIII a.C. Isso aí [o empoderamento feminino] está na *Ilíada*, está na *Odisséia*… Tem mulheres fortes em todas as narrativas, você pega Shakespeare, na Grécia, em Roma, nas narrativas medievais sempre tem essas mulheres por isso elas são heroínas, elas são mulheres excepcionais. Você pega *Abelardo e Heloísa*, o que era a Heloísa? E era uma história da Idade Média. A Heloísa era uma mulher que foi estudar na Universidade e era uma mulher que fazia aquilo que ela achava que tinha que fazer, entendeu? Então sempre houve… E essas mulheres são mulheres excepcionais então era natural [haver esse tipo de representação na minissérie] e não porque estava na moda. É porque era assim, a história pedia[325].

Portanto, vemos – a partir do depoimento de Maria Adelaide Amaral – que o norteamento dos autores durante um processo narrativo é se basearem nas clássicas estórias universais de amor, intrigas, conflitos etc.

Como os colaboradores não tiveram – até o momento – acesso uns nas entrevistas dos outros – vemos que alguns depoimentos possuem um tom amplamente discrepante como o do roteirista Lúcio Manfredi que ao ser questionado sobre qual motivo levou os autores de *A Casa das Sete Mulheres* optarem por uma abordagem diferenciada na minissérie, Manfredi acredita que Maria Adelaide Amaral "adotou conscientemente uma perspectiva feminista das mulheres, ela queria usar essa história para falar das mulheres"[326], algo refutado pela dramaturga.

Inclusive, Lúcio Manfredi atesta em seu depoimento que o fato da autora ser uma mulher feminista e estar em voga na sociedade brasileira debates da agenda feminista foram – em sua perspectiva – o que levou a autora a trazer tal abordagem ao representar as mulheres farroupilhas da minissérie.

> Eu acho que é uma confluência das duas coisas: a perspectiva natural da Maria Adelaide [Amaral] que tem esse foco e as coisas que estavam acontecendo pura e simplesmente, porque numa época lá atrás, provavelmente, não haveria tanto espaço [para tratar desse assunto]. Mesmo se ela quisesse dar uma perspectiva feminista haveria menos espaço disponível na mídia, na década de [19]80, por exemplo, as coisas estavam começando a ser percebidas. Então foi uma confluência das duas coisas: ela tinha essa perspectiva e o contexto da época permitia ela levar essa

[325] AMARAL, Maria Adelaide. 2022. n/p.
[326] MANFREDI, Lúcio. 2022. n/p.

> perspectiva ao ar, inclusive, havia uma abertura maior nessa época, mas ela era infinitamente menor do que a que a gente tem hoje para discutir esses temas[327].

Portanto, vemos que a questão do feminismo atrelado na escrita dessas mulheres representadas na minissérie torna-se um ponto paradoxal dentre os próprios produtores da obra teledramatúrgica. Talvez, isso ocorra devido tratar-se de um "passado recente", isto é, embora tenha se passado duas décadas de sua produção, sobretudo, devido ao fato das constantes reprises da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* e pelo motivo de ser uma obra permeada dentro de um contexto de masculinadade (Revolução Farroupilha), porém, fundamentada numa perspectiva de empoderamento feminino que a circunscreve dentro de um "universo concentracionário", por isso que

> [...] os entrevistados nos falam de um passado não linear, em conflito permanente; um passado que se reconstrói a partir de rupturas, movimentos, contradições, que transformam a memória em resistência, e é isso que lhe dá sentido, aquele que legitima cada experiência pessoal única e irrepetível[328].

Ou seja, trata-se de um passado que é alvo de disputas, por isso gera uma espécie de idiossincrasia entre os roteiristas que apresentam uma confusão ao analisarem a representação emancipada – que eles próprios desenvolveram – sob a ótica feminista. É como se ao reconhecerem que o feminismo atravessa tais representações, seus criadores perdem o mérito da tenacidade por representarem as mulheres farroupilhas dessa forma autônoma que difere da obra literária que a originou.

3.2 Representação empoderada das mulheres farroupilhas: intento feminista influenciado pelo contexto de pós-modernidade

É sabido que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* ganhou destaque por sua abordagem centrada nas histórias das mulheres envolvidas no conflito da Revolução Farroupilha, buscando dar visibilidade as suas perspectivas e experiências.

---

[327] MANFREDI, Lúcio. 2022. n/p.

[328] BENADIBA, Laura. **Op. Cit.** 2013. p. 36-37. (Tradução no corpo do texto é de nossa autoria). O trecho original é o seguinte: "[...] los entrevistados nos relatan un pasado no lineal, en permanente conflicto; un pasado que se reconstruye a partir de quiebres, de movimientos, de contradicciones, que transforman la memoria en resistencia, y ella es la que le da sentido, la que legitima cada vivencia personal, única e irrepetible".

A representação dessas mulheres na minissérie pode ser analisada a partir de divergentes óticas. Por um lado, a série apresenta uma abordagem aparentemente empoderada das mulheres farroupilhas, destacando seus papéis ativos na resistência e nos eventos históricos. Isso pode ser interpretado como uma tentativa de trazer à tona a contribuição, muitas vezes, negligenciada das mulheres na história, desafiando assim as narrativas tradicionais que tendem a focar predominantemente nos homens e nas ações militares.

Essa abordagem também pode ser vista como uma intenção feminista, pois busca questionar as estruturas patriarcais que historicamente minimizaram seu papel na sociedade e nos eventos históricos. Ao mostrar mulheres como personagens centrais, fortes e decisivas na trama, a minissérie buscou reivindicar um espaço mais justo e igualitário para as mulheres na representação histórica.

Por outro lado, também é válido considerar que a produção televisiva, incluindo minisséries como *A Casa das Sete Mulheres*, é influenciada por fatores comerciais e de entretenimento.

A inclusão de protagonistas femininas empoderadas pode ser um recurso mercadológico para atrair um público diversificado e capturar a atenção de telespectadores interessados em narrativas que fogem do convencional. Nesse sentido, o empoderamento das personagens femininas pode ser uma estratégia para aumentar a audiência e o apelo da minissérie.

Além disso, é importante considerar os aspectos de pós-modernidade presentes na minissérie. Como vimos no capítulo anterior desse estudo, a pós-modernidade frequentemente desafia narrativas lineares e unilaterais, buscando dar espaço a múltiplas perspectivas e posicionamentos de sujeitos dissonantes ou não. Ao destacar as histórias das mulheres farroupilhas, *A Casa das Sete Mulheres* pode estar aderindo a esse *ethos* pós-moderno, que valoriza a alteridade e experiências de novos grupos em cena.

Em última análise, a representação das mulheres na minissérie é provavelmente uma combinação complexa de intenções feministas e pós-modernas. Embora a série possa ter se inspirado em um desejo genuíno de dar visibilidade às mulheres na história e desafiar as normas tradicionais de representação, também é possível que aspectos comerciais e de entretenimento tenham desempenhado um papel na escolha dessa abordagem. Portanto, a análise crítica dessa representação deve levar em consideração tanto as intenções subjacentes quanto o contexto em que a série foi produzida.

Ainda dentro desse espectro, tencionamos a trazer – com embasamento teórico, Inclusive, um dos narradores, o roteirista Lúcio Manfredi, deixa isso evidente em uma de suas respostas em depoimento prestado, exclusivamente, para esse trabalho.

> [...] As decisões que levaram a casa [TV Globo] a aprovar o projeto eu não saberia dizer, mas é evidente que sim. Se o produto foi lançado é porque a Globo considerou que teria uma boa repercussão. Isso é o mínimo de qualquer produção de TV aberta - e de qualquer outra produtora de TV, seja aberta, seja a cabo, seja streaming -. Você precisa da audiência, você vai lançar uma coisa que espera que vai repercutir positivamente. Num certo nível, sim! Mas a questão me parece muito mais mercadológica do que ideológica, propriamente dita[329].

A declaração de Manfredi sobre o assunto destoa dos outros dois roteiristas recrutados para essa pesquisa, especialmente, de Vincent Villari que alega não haver interferências internas da TV Globo sobre a temática que os roteiristas devem abordar em sua teledramaturgia e, também, o modo que eles devem tratar essas questões.

A respeito de uma possível intervenção da TV Globo no trabalho autoral, Villari afirma que na emissora:

> Ninguém faz isso! Não existe isso! O autor observa a sociedade, ele tem a sua própria história de vida, e ele vai escolher o assunto sob os quais ele vai tratar. Mas - pelo menos até o presente momento - a empresa a qual eu trabalho não impôs nenhum assunto pra nós, visando o interesse de um mercado consumidor. Isso nunca existiu! Não enquanto eu estive na empresa nesses vinte e tantos anos[330].

No tocante ao modo como os roteiristas de *A Casa das Sete Mulheres* veem a questão mercadológica, sobretudo, na referida obra há um contraponto, pois enquanto Manfredi afirma – mesmo que superficialmente – que ocorrem questões comerciais de mercado envolvidas numa produção televisiva, Villari não reconhece essa interferência por parte direta da emissora de TV.

---

[329] LÚCIO MANFREDI, entrevistado em 31/08/2022.
[330] VINCENT VILLARI, entrevistado em 30/08/2022.

3.3 *A Casa das Sete Mulheres* enquanto obra cultural de ruptura

Após analisarmos a visão dos produtores acerca do produto final – e ainda mais com um distanciamento de 20 anos da obra – intencionamos a trazer uma problematização de como essa obra – ficcional e mercadológica – pode ser vista como uma obra de ruptura, haja vista todas as representações e significações pela qual a mesma está imbuída.

Dessarte disso, é possível avaliarmos o quão é (ou não) importante haver peças teledramatúrgicas que trazem não apenas essa contextualização histórica e social, mas que evidencia o espaço de pertencimento das mulheres.

Posto isso, sabe-se que uma obra cultura de ruptura é uma expressão artística – seja na forma de literatura, cinema, música, arte visual, teatro, telenovela, minissérie ou qualquer outra manifestação cultural –, que desafia de maneira significativa as normas, valores e convenções predominantes em uma determinada época ou contexto. Essas obras têm a capacidade de romper com as tradições estrangeiras, questionar as ideias convencionais e, muitas vezes, provocam mudanças profundas na sociedade, na forma como as pessoas pensam e na maneira como a cultura é percebida.

Logo assim, dada às características que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* possui, sobretudo, devido à representação do feminino, pode-se dizer que é uma obra cultural de ruptura.

Contudo, embora seja uma obra que rompe com paradigmas arraigados socialmente ainda assim contém traços de situações problemáticas que realocam as mulheres emancipadas em posição de submissividade.

Acerca dessa questão, o roteirista Lúcio Manfredi pondera que se trata de altercação de relatividade histórica e

> relatividade da época que se passa a história, porque, obviamente, se essas sete mulheres tivessem existido (algumas delas existiram de verdade, outras não) com toda certeza elas eram menos livres, menos empoderadas do que representadas na minissérie, a situação completa histórica seria muito pior; [...] é os nossos próprios pontos cegos, eu fico besta de perceber que o mundo pós-[século]XXI é radicalmente mais *woolf* - pra usar o termo - do que ele era antes. É uma coisa que mudou, literalmente, da noite pro dia. Olhando pra trás é impressionante como representa um ponto de corte onde, atualmente, fazemos várias coisas que antes não fazíamos ou naturalizava sem perceber ficarem com uma evidência que antes a gente não via. Então mesmo tentando representar mulheres mais empoderadas - a questão do racismo também vai pra mesma direção - se você for olhar as coisas da década de [19]90 até por volta de 2010/2012 assim, você vai encontrar um monte de coisa desse tipo, obras que você vê que a intenção é progressista, mas que de vez em quando sai umas falas assim que passa batido e que hoje

> não passariam. Hoje a gente tem uma consciência crítica maior do que a gente tinha, engraçado que parece que eu tô falando de uma coisa de 50 anos atrás e assim [é de] 15/20 anos [atrás]. A nossa consciência em relação a essa problemática toda se expandiu muito nos últimos tempos, muito![331]

A partir da reflexão de Manfredi vemos que embora haja uma transgressão na representação das mulheres, tal reprodução vai até um determinado limite, pois há os pontos cegos que são obstruídos pela penumbra de (pre)conceitos que perpassam a sociedade.

[331] MANFREDI, Lúcio. 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar sobre a emancipação feminina é antes de tudo travar uma luta pela equiparidade de gêneros. Embora a igualdade de gênero seja um objetivo importante e amplamente reconhecido nas sociedades modernas, a afirmação de que ainda faltam cerca de 300 anos para alcançar a equiparidade de gêneros deve ser avaliada no contexto das projeções e pesquisas específicas realizadas pela ONU ou por outras organizações relevantes.

É importante ressaltar que o progresso em direção à igualdade de gênero varia significativamente de país para país e de região para região, e as estimativas podem ser baseadas em diversas métricas, como a representação política, a igualdade de salários, a educação, entre outros fatores.

Além disso, é crucial lembrar que as estimativas sobre a igualdade de gênero são suscetíveis a mudanças ao longo do tempo, dependendo das políticas, ações e movimentos sociais que ocorrem em todo o mundo. Muitos esforços estão sendo feitos em todo o mundo para acelerar o progresso em direção à igualdade de gênero, e o tempo necessário para atingir essa igualdade pode ser encurtado ou prolongado com base nessas ações.

Além disso, é fundamental reconhecer que a igualdade de gênero é um objetivo coletivo que requer esforços contínuos em níveis global, nacional e local. Nesse sentido, acreditamos que demos nossa contribuição para uma pauta de espectro amplo ao trazer tal temática para a academia.

Não obstante, tendo em vista o grau de densidade/complexidade do presente estudo multitemporal é evidente que há lacunas a serem preenchidas, em estudos futuros que decorreram dessa tese de doutoramento (tanto por esse pesquisador quanto por outros que se influenciarão – ou não – pelo presente estudo).

Cabe lembrar que embora essa tese tenha tido o suporte de vital significação de uma orientadora/pesquisadora mulher ela foi, maiormente, produzida por um homem que não deve se enquadrar no lugar de fala de uma mulher, mas como humanista que coloca o valor e a dignidade da pessoa humana no centro de suas preocupações. E que, sobretudo, enfatiza a importância da compreensão, empatia e promoção do bem-estar humano, bem como o desenvolvimento do potencial humano em todas as suas dimensões possui todas as prerrogativas para discutir esse tema tão problemático e complexo, mas também tão vital de ser amplamente debatido, inclusive, por homens.

No que tange ao nosso objeto histórico, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, vimos ao longo desse estudo que a mesma trouxe representações fortes do feminino, uma vez que as personagens femininas destoam do contexto em que a obra é ambientada, isto é, no século XIX, pois são mulheres ativas socialmente, impetuosas, com muita coragem e, sobretudo, conscientes da realidade em que estão inseridas. Ou seja, buscamos evidenciar o tipo de proposta que está colocada na minissérie entre uma percepção contemporânea sobre o feminismo e a perspectiva de gênero que aparece na literatura.

Com isso desvelamos como a ficção (minissérie) respaldada numa obra literária (romance histórico) teve a pretensão de ser uma minissérie histórica, ou seja, de trazer uma estória tal qual a História.

Logo assim, buscamos recuperar o conhecimento histórico para fazer um contraponto para evidenciar que nem a ficção e nem a obra literária deram conta do acontecimento histórico – em sentido macro –, visto que nenhuma das duas optou por ter essa perspectiva histórica/historiográfica. Afinal os roteiristas não estão escrevendo a História da Revolução Farroupilha ou a História das Mulheres na Revolução Farroupilha, mas sim uma narrativa ficcional inserida no contexto histórico da Revolução Farroupilha. Inclusive, os próprios roteiristas da minissérie: Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari e Lúcio Manfredi – ressaltam sobre isso em variados e distintos momentos de suas falas/memórias.

Com esse intuito, tanto a minissérie quanto a obra literária de Letícia Wierzchowski fizeram pesquisas históricas para chegar a compreender questões colocadas nas respectivas obras ficcionais. Porém, cabe lembrar a todo o momento que nenhuma das duas é uma obra historiográfica, afinal tanto o livro *A Casa das Sete Mulheres* quanto à minissérie homônima não tiveram a preocupação em produzir a realidade, mas sim uma representação numa obra audiovisual de ficção.

O que comprova tal constatação é que a minissérie não quis se manter fiel a obra literária, visto que tinha outros objetivos como passar para o telespectador uma visão diferenciada daquelas pessoas e para isso utilizando de recursos tecnológicos e audiovisuais sobre aquele mesmo fenômeno (Revolução Farroupilha) que não é o mesmo da obra literária que foi escrita. O mesmo ocorre com o livro que originou a minissérie, pois embora seja uma literatura histórica não tem o compromisso em recuperar e produzir uma peça historiográfica, porque não é dessa área específica.

Ficou ainda perceptível que as fontes orais produzidas, exclusivamente, para essa pesquisa não forneceram informações em estado burilado, ou seja, coube-nos interpretar e ressignificar os depoimentos para assim construirmos nossa análise. E como toda análise, essa

aqui edificada, não é (e nem pode ser) considerada uma verdade inequívoca, afinal são apenas interpretações do que enxergamos sobre os fatos narrados que, obviamente, podem ser falhos.

Pode-se dizer, a partir de nossa leitura sobre a obra audiovisual e literária quando confrontada com a historiografia e com os depoimentos orais construídos para esse estudo que os roteiristas foram influenciados pelos ideais feministas, decorrentes da onda pós-modernista, que perpassavam a sociedade brasileira no início desse século e, de modo genuíno, sem perceberem transportam isso para suas escritas teledramatúrgicas.

Inclusive, é justamente por essa influência pueril pelo qual acreditamos que a equipe de roteiristas foram acometidos que até hoje, isto é, duas décadas depois não se deram conta de que a necessidade da teledramaturgia que tanto falam em seus depoimentos nada mais era do que o simulacro da sociedade brasileira, cujos integrantes clamavam por assistir suas próprias interconecções projetadas entre o mundo real e o ficcional.

Além do que diversos estudos científicos, principalmente, das áreas da comunicação social e dos estudos literários demonstraram que o tempo histórico do escritor esta intrinsecamente arraigado em suas obras, sobretudo, num produto mercadológico como uma minissérie que necessita atender demandas de consumo e aderir a práticas culturais da sociedade que a consome. Portanto, o tempo do autor influi – positivamente ou não – na narrativa que esse escreve tal como se fosse uma semiose que aponta para uma construção social.

Logo assim, a contribuição desta pesquisa ocorre na medida em que, numa sociedade plural como a brasileira, é necessário haver cada vez mais, principalmente na academia, estudos que tratem de questões de gênero e sexualidade, mesmo sendo algo trabalhoso para o pesquisador, dada à complexidade e polêmica que carrega a temática.

Por fim, pudemos observar também que a minissérie ao optar por uma representação com viés de empoderamento/emancipação das mulheres farroupilhas deu voz a estas e atrelado a um contexto histórico masculino como a Revolução Farroupilha, conseguintemente, possibilitou inovações no campo da teledramaturgia, haja vista que esse evento histórico sempre foi representado tradicionalmente sob a ótica dos homens. Ou seja, a minissérie assume uma posição crítica e contemporânea sobre um fenômeno histórico transcorrido num período (século XIX) onde as mulheres ficavam a margem do masculino/patriarcado.

Assim sendo, a partir deste estudo, conseguimos concluir que as transformações pelas quais passaram as representações das mulheres farroupilhas em *A Casa das Sete Mulheres*

demonstram que a luta por reconhecimento social e por proteções jurídicas pertinentes, os quais essas minorias reivindicam há tanto tempo, mesmo que lentamente, estão progredindo. E essa investigação reforça a tese de que a teledramaturgia brasileira amplia, na sociedade, os debates acerca das questões concernentes à esfera da representação social das mulheres e das questões de gênero, isto é, se mostrando enquanto uma ferramenta socioeducativa na ampliação dos direitos das pessoas.

FONTES

AMARAL, Maria Adelaíde. NEGRÃO, Walther. **A Casa das Sete Mulheres**. Rio de Janeiro: TV Globo: 2003.

MEMÓRIA GLOBO. **Dicionário da TV Globo**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo: 2008.

NUNES, Valentina. **A Revolução Farroupilha através da minissérie A Casa das Sete Mulheres**. São Paulo: Editora Globo, 2003.

TV GLOBO – SINOPSE ORIGINAL DA MINISSÉRIE: **A CASA DAS SETE MULHERES** (2003).

WIERZCHOWSKI, Letícia. **A Casa das Sete Mulheres**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FONTES ORAIS

Entrevista com **LÚCIO MANFREDI**. Concedida a Jéfferson Luiz Balbino Lourenço da Silva. São Paulo, 31/08/2022. 1 arq. MP3 (95 min.).

Entrevista com **MARIA ADELAÍDE AMARAL**. Concedida a Jéfferson Luiz Balbino Lourenço da Silva. São Paulo, 01/09/2022. 1 arq. MP3 (123 min.).

Entrevista com **VINCENT VILLARI**. Concedida a Jéfferson Luiz Balbino Lourenço da Silva. São Paulo, 30/08/2022. 1 arq. MP3 (128 min.).

Entrevista com LETÍCIA WIERZCHOWSKI. Concedida a Jéfferson Luiz Balbino Lourenço da Silva. Via WhatsApp, 11/10/2023. 2 arq. MP3 (10 min.).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. (et al.). **Teoria da Cultura de Massa:** Introdução, Comentários e Seleção de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood Brasileira**: panorama da Telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002. p. 17.

ANDERSON, Perry. **As Origens da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BARBOSA, Carla Adriana da Silva. **As Mulheres da Elite Farroupilha***:* Papéis de Gênero e Família (RS, 1835-1845). *Revista Cantareira*. ed. 24, jan-jun/2016, pp. 84-97.

BARROS, José D'Assunção. **História e Pós-Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2018.

BEARD, Mary. **Mulheres e Poder:** um manifesto. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo** – a experiência vivida; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo** – fatos e mitos; tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

BECKER, Howard S. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BENADIBA, Laura. **Espacios y práticas em la Historia Oral:** experiências desde el compromiso. 1ª ed. Ituzaingó: Maipue, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade**, 1955. p. 2. Disponível em: http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf. Acesso em: 15/08/2020.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vítor. (Orgs.). **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BRUM, Daniela Moraes. **Feminismo pra quem?** Para todas as mulheres, inclusive, para aquelas que julgam não precisar dele. Bauru/SP: Astral Cultural, 2020.

BUREAU, Marie-Christine; DIEUAIDE, Patrick. **Institutional change and transformations in labour and employment standards**: ananalysis of 'grey' zones. Transfer, v. 24, n. 3, p. 261-277, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. **Teatro das Sombras**: a política imperial. São Paulo: Vértice – Editora Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Universitárias do Rio de Janeiro, 1988.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet**: Reflexões sobre a Internet, os Negócios e a Sociedade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade:** a era da informação, vol. 2. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. 9ª ed. rev. ampl. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural***:* Entre Práticas e Representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CHARTIER, Roger. **O Mundo como Representação**. Tradução de Andréa Daher e Zenir Campos Reis. Revista Estudos Avançados. vol. 11, 1991, pp. 173-191.

COLLING, Ana Maria. As Chinas Gaúchas: a invisibilidade do feminino na Guerra do Paraguai. *In:* **Anais do XII Encontro Estadual de História – ANPUH/RS**. Universidade do Vale do Rio dos Sinos – USINOS: São Leopoldo, RS, 2014. Disponível em: < http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/30/1405373398_ARQUIVO_Textoanpuhrs.pdf>. Acesso em 02/04/2022.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**. Introdução às Teorias do Contemporâneo. 3ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

COSTA, Cléria Botelho da. A escuta do outro: os dilemas da interpretação. **História Oral**, v. 17, n.2, p. 31-46, 2014.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. v. 1: Programas de Dramaturgia & Entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FEITOSA, Sara. **Ficção Controlada:** o efeito de real na minissérie histórica. Curitiba: Appris, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da C. Albuquerque e A. J. Guilhon de Albuqueruque. 19. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FOURIER, Charles. Théorie des Quatre Mouvements et des Destinées Générales - Tome I. Paris: Createspace Independent Publishing Platform, 2015.

FREIRE FILHO, João. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In: BORGES; REIA-BAPTISTA. **Discursos e práticas de qualidade na Televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. pp. 81-96.

GLOBOPLAY. **Ofício em Cena**. Apresentação de Bianca Ramoneda. Roteiro Bianca Ramoneda e Eliane Camolesi. Direção de Cristina Aragão. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=MM4tkyXh8Q8. Acesso em 31/03/2022.

GOMES, Dias. **Dias Gomes – Apenas um subversivo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.

GRECCO, Gabriela de Lima. **História e Literatura**: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. *In:* Revista Brasileira de História & Ciências Sociais. vol. 6. nº 11, 2014.

GZH LIVROS. **Marco do Feminismo, "O Segundo Sexo", de Simone de Beauvoir, completa sete décadas**. n/p. 2019. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2019/06/marco-do-feminismo-o-segundo-sexo-de-simone-de-beauvoir-completa-sete-decadas-cjx9g784a01zu01o9jff0akxz.html. Acesso em 21/07/2022.

HENDGES, Graciela Rabuske; NASCIMENTO, Roséli Gonçalves do. Convergências e Desafios para a pesquisa com imagens em movimento sob a perspectiva da análise do discurso multimodal. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM**. v. 26. n. 52. 2016.

HILL, Christopher. **O mundo de ponta cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão Feminista** – arte, cultura, política e universidade. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, Bell. **Teoria Feminista:** da margem ao centro. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Palavras Negras, 2019.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. S.l.: Kindle edition, s.d.

HUYSSEN, Andreas. Mapeando o Pós-Moderno. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Pós-Modernismo e Política**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUYSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2006.

JENKINS, Henry. **Convergence Culture**: Where Old and New Media Collide. New York: NYU Press, 2006.

JENKINS, Keith. **On 'What is History' – From Carr and Elton to Rorty and White**. Londres:Routledge, 1995.
KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**. Estudos sobre História. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão da Tradução de César Benjamin. Rio de janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão... [et. al.]. 5ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEROI-GOURHAN, Andre. **Le geste et la parole**. Paris: Michel, 1964-1965, 2 vols. (trad. port. Lisboa: Edições 70, 1981-1983).

LOBO, Narciso Júlio Freire. **Ficção e política**: o Brasil nas minisséries. Manaus: Editora Valer, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo**: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto R. Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MONTELEONE, Joana Moraes. A moda, as cores e a representação feminina no Segundo Reinado (Rio de Janeiro, 1840-1889). In: **19&20** (Rio de Janeiro), v. XII, p. 1-15, 2016. Disponível em: < http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/jm_moda.htm>. Acesso em 31/10/2023.

MORATELLI, Valmir. FRAGUITO, Giovanna. **Débora Falabella comenta desdenho de atores por novelas**. In: < https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/debora-falabella-comenta-desdenho-de-atores-por-novelas>. Publicado digitalmente em 14/01/2023. Acesso em 22/10/2023.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais**: investigações em psicologia social. Tradução de Pedrinho A. Guareshi. 11ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

NADAI, Bruna Cardoso de. SILVA, Wallace de Gois. **A Mídia como elemento potencializador de efeitos de poder:** verdade, sujeição e resistência. *In:* Escola Superior de Gestão e Contas Públicas Conselheiro Eurípedes Sales, EGC-TCM. 2020. Disponível em: <https://escoladecontas.tcm.sp.gov.br/images/artigos/hotsite/midia-efeitos-poder-tcc.pdf>. (Artigo de Curso de Aperfeiçoamento)].

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. *In:* PINSK, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 235-290.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *In*: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 2000. vol. 8, n.2: p. 09-41.

NUNES, Valentina. **A Revolução Farroupilha através da minissérie A Casa das Sete Mulheres**, São Paulo: Editora Globo, 2003.

ORTIZ, Renato. BORELLI, Silvia Helena Simões. RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: História e Produção. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 25-27.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

OUTHWAITE, William. BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Social do século XX**. Editoria da versão brasileira: Renato Lessa, Wanderley Guilherme dos Santos. Tradução de Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEDRO, Joana Maria. (2005). Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa. *In*: **História** [online]. vol. 24, n 1: p. 81.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. *In:* DEL PRIORE, Mary (org.); PINSKI, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil.** 9ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PINSKY, Carla B. (org). **Fontes Históricas**. *São Paulo: Contexto, 2007.*

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, 1989.

POMIAN, Krzysztof. História Cultural, História dos Semióforos. In: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. **Por uma História Cultural**. Lisboa: Estampa, 1998.

PORTO, Carla Lisboa. Sobre metodologia e a escuta como lugar sensível. In: ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). **História Oral como experiência**: reflexões metodológicas a partir de práticas de pesquisa. Teresina: Cancioneiro, 2021.

PROJETO MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo:** novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

PUCCI JUNIOR, R. L. Cinema Pós-moderno. In: Fernando Mascarello. (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006, v., p. 361-378.

PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. A Televisão Brasileira em nova etapa? *Hoje é Dia de Maria* e o cinema pós-moderno. In: **Anais do 19º Encontro Anual da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. 2010. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_renato_pucci.pdf. Acesso em 01/03/2022.

RAMOS, Eloísa Helena Capovilla da Luz. **As Mulheres no Cotidiano do Rio Grande do Sul Farroupilha**. *In:* Revista Justiça e História, v. 6. n. 12, 2008.

REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão***:* correlações. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As Marcas do Passado**: o filme histórico como efeito do real. Porto Alegre: UFRGS/Programa de Pós-Graduação em História, Tese de Doutorado, 1999.

RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carole (compiladora). **Placer y peligro**. Explorando la sexualidade feminina. Madrid: Talasa Ediciones, 1989, p. 113-190.

SADEK, José Roberto. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SAMARA, Eni de Mesquita. **As mulheres, o poder e a família**: São Paulo, século XIX. São Paulo: Editora Marco Zero / Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1989.

SANDOICA, Elena Hernandéz. História de las Mujeres y de Las Relaciones de Gênero. *In:* **Tendencias Historiográficas Actuales***:* Escribir Historia Hoy. Madri: Akal, 2004.

SANTHIAGO, Ricardo. MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. **História Oral na sala de aula**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada** – ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 6 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

SCAVONE, Lucila. Estudos de Gênero: uma sociologia feminista?. *In:* **Revista Estudos Feministas**. vol. 16. n.1: p.173-186, 2008.

SCHUMAHER, Schuma. BRAZIL, Érico Vital (org.). **Dicionário Mulheres do Brasil:** de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SCOTT, Ana Silvia. O Caleidoscópio dos arranjos familiares. *In:* PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. 1. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: contexto, 2016.
SCOTT, Joan Wallach. **Gênero e História**. México: FCE – Universidad Autónoma de laCiudad de México, 2008.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *In*: **Revista Educação e Realidade**. Porto Alegre, 1990. vol. 16, n.2: p 5-22.

SOIHET, Rachel. História das Mulheres. *In:* CARDOSO, Ciro Flamarion; VAIFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História***:* ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SOIHET, Rachel. Mulheres Pobres e Violência no Brasil Urbano. *In:* DEL PRIORE, Mary (org.); PINSKI, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil.** 9ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

SOUTO, Cintia Vieira. Anita Garibaldi: heroína, mas virtuosa. In: ST 42 - **História, gênero e trajetórias biográficas**. Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul, 2006.

SOUZA, Laura de Mello e. **Os Desclassificados do Ouro**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Television: techonology and cultural form**. Londres e Nova York: Routledge, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução a Correspondência de Aberlardo e Heloísa**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

APÊNDICE I

ENTREVISTA I – VINCENT VILLARI

Depoente: Vincent Villari (colaborador – roteirista na minissérie)

Pesquisador/Entrevistador: Jéfferson Balbino (doutorando – UNESP)

Entrevista[332] realizada em 30/08/2022.

Jéfferson Balbino: Vincent, qual sua formação acadêmica?

Vincent Villari: Eu sou graduado em Jornalismo que, atualmente, se chama Comunicação Social. Quando eu entrei na Oficina da TV Globo eu ainda estava no 3º Colegial, tinha de 16 para 17 anos. E o Flávio de Campos - que era coordenador da Oficina - me deu uns toques, porque eu estava muito ali super encantado: "Poxa, vida! Era a profissão que eu amo e tal". Flávio de Campos falou: "Não! Você vai fazer faculdade, sim!". Inclusive, ele me deu um período de tempo para eu estudar para o vestibular. Aí eu passei diretamente, terminei o 3º Colegial e entrei pra Cásper Libero. Aí eu estudei, me formei lá, de 1996 a 1999. Então essa é a minha formação acadêmica. E paralelo ao meu estudo, a minha formação, eu continuei… Eu fui aprovado na Oficina e comecei meu trabalho na empresa e fiz *Anjo Mau*, com a Maria Adelaide [Amaral], enquanto fazia a faculdade. Saía da faculdade e eu ia pra casa dela. E deu tudo certo: carreira, formação… E foi muito importante pra mim ter feito jornalismo, porque você aprende a se comunicar com o máximo de objetividade e até certa concisão. O que para um roteiro de teledramaturgia é muito importante você dizer clara e rapidamente a que veio. Então esse treino de comunicação, apesar de estar no campo da realidade na área acadêmica, e no campo da ficção no meu trabalho, né? Mas foi muito útil, muito proveitoso. Sem falar que a formação em jornalismo te dá um leque de conhecimento, enfim, uma ampliação de horizontes. Foi muito importante… Eu acho que a minha formação em Comunicação Social aparece em todo o texto que eu escrevo até hoje.

Jéfferson Balbino: Vincent, eu sei que você iniciou sua vida como roteirista profissional aos 17 anos quando ingressou na Oficina de Autores da TV Globo. E, posteriormente, recebeu o convite da dramaturga Maria Adelaide Amaral para integrar a equipe do

[332] Optamos por manter na transcrição dessa e das outras entrevistas a linguagem coloquial utilizada pelos entrevistados para não descaracterizar a essência dos depoimentos prestados.

remake da telenovela *Anjo Mau* (1997). Também, li em alguns sites de notícias relacionado a você que aos 8 anos de idade você já havia escrito a sinopse de uma telenovela que se centrava na história de duas irmãs que disputavam o amor de um mesmo homem, porém, com um desfecho atípico, no qual a mocinha era morta pela vilã que terminava a trama feliz com o galã da narrativa.

Vincent Villari [interrompendo]: Nossa! (risos).

Jéfferson Balbino: (risos) Procede essas informações?

Vincent Villari: Procede! Mas eu acho até maluco eu ter dito isso em alguma entrevista (risos). Se eu te disser que eu tenho alguma memória do que seja esse texto, essa história eu vou mentir pra você. Não tenho! Nem sei se algum material sobrou… Eu adoraria que tivesse sobrado, né? (risos). Pra ver quem eu era aos 8 anos de idade. Mas cara… Eu adorava novela, né?! Eu via muita novela, porque eu cresci no bairro da Casa Verde, classe média - média pra baixo -, e a diversão popular ali naquele tempo era novela, era a televisão, era a novela de televisão. Não existia internet, não existia nada disso. E a telenovela abrangia a necessidade de ficção, de toda uma nação daquele período. Eu tô me referindo a "classe média operária", não havia tantos livros em casa, eu não vinha de um berço, eu não tinha esse 'pedigree' da cultura, vamos dizer assim. [interrompendo assustado] Isso aqui vai servir pra entrevista, meu Deus?!

Jéfferson Balbino: Fica tranquilo… Pode deixar aflorar suas memórias (risos)…

Vincent Villari: Enfim, mas não fala mal da minha família, do meu núcleo da Casa Verde, não [interrompendo abruptamente a narrativa de lembranças] …

Jéfferson Balbino: Você falando isso me acendeu uma curiosidade: com que você aprendeu a assistir telenovela? A gostar de telenovela?

Vincent Villari: Meus pais viam novela, mas eles não davam bola. O importante para meu pai era assistir ao *Jornal Nacional*. então, geralmente, nós jantávamos durante a novela das sete. Aí era sempre uma briga, porque eu sempre queria ver a novela. Eu lembro muito claramente que eu era apaixonado por *Amor com Amor se paga*, pelo personagem do Nonô Correia.

Jéfferson Balbino: Então assistiu a recente [entre 2021-2022] reprise de *Amor com Amor se paga,* no Canal Viva?

Vincent Villari: Vi, vi a reprise… E assim: a criança ela é uma página em branco que tá absorvendo profundamente tudo que tá passando por ela, né?! Então a mesma questão da trilha musical quando eu via tocar aquele "ula, ula", do Pepeu Gomes, nas cenas do Nonô Correia, aquilo trazia um sopro de humanidade para aquele personagem, uma caricatura… Eu achava aquilo tão encantador, tão impactante. Aí começou minha paixão por música, aí eu vi *Roque Santeiro* que foi outra novela que me pegou. Me marcava muito a Lucinha Lins vestida de noiva andando pelo riacho ao som da música do Wando, achava aquilo uma imagem triste… Aí depois teve a noiva seguinte que era a Christiane Torloni em *Selva de Pedra*, ao som de *Bloken Wings*. Eu pensava: "O mundo dos adultos deve ser uma coisa fascinante". Terrível e muito emocionante, visceral. Eu ficava imaginando, fantasiando o que é esse mundo maravilhoso e terrível dos adultos, né?! Porque imagina: uma criança de 7/8 anos tem que tá lendo Monteiro Lobato e tal… Nunca vi graça em *Sítio do Picapau Amarelo* - com todo respeito, é uma obra fundamental, importantíssima, etc.-, mas não me vem com historinha de Emília e de Visconde de Sabugosa, não! Eu queria era ver a Fernanda da *Selva de Pedra*, *Dallas*, eu adorava *Dallas*. Eu tinha uma bandeirinha do J.R. [Ewing - personagem principal da série]. Quando passava todo domingo depois do *Fantástico,* que era um seriado norte-americano que durou de [19]78 a [19]91. E eu adorava, adoro até hoje. Tenho todos os DVD's e tal. Era a novela americana, aquela coisa bem exagerada: sexo, poder, ambição, luxo, a família que disputa o poder num império de petróleo. Enfim, só maluquice, né?! Mas isso preenchia minha necessidade de… [interrompendo]. Eu vi, recentemente, um filme do Xavier Dolan chamado *A Morte e a Vida de John F. Donovan* e o narrador do filme ele lembra da infância. Ele era uma criança que sofria bullying na escola e a vida familiar dele era uma droga, aí ele se refugiava naquele seriado de televisão com o protagonista que ele amava. E ele gritava, se emocionava… E eu vi o filme e falei: "Cara, era eu, era eu". Eu era essa criança. Essa criança completamente fascinada, estupidificada, histérica diante da televisão pra esquecer um pouco todo o entorno hora ruim, hora chato [pausa]. E é isso! Foi o escape que eu encontrei pra ir pra outros mundos, pra conhecer outras realidades, pra esquecer da minha realidade. E mais tarde eu só não consumi a ficção como passei a criar também.

Jéfferson Balbino: Pode-se dizer então que a sua visão de mundo se estabelece a partir da teledramaturgia ou - de modo amplo - da cultura de mídia?

Vincent Villari: Não… Tem coisas que você só consegue trazer para seu repertório na vida real mesmo. E acho que da vida real isso vai para a ficção que você cria. Se não eu seria o escritor que escreveria sobre outras histórias já escritas. Eu acho que a ficção exerce um poder muito importante sobre as pessoas, estamos aqui falando sobre teledramaturgia, mas todo o tipo de obra artística. Mesmo as artes abstratas… Quando você trabalha sua criatividade, você adquire um novo olhar para si mesmo e para sua vida. Você começa a enxergar outras possibilidades, você começa a enxergar outras soluções, você começa a descobrir novos desejos pra si mesmo, pra sua vida, pra vida das pessoas ao seu redor. Eu acho que essa criatividade que a ficção desperta em nós, ela é muito útil. Eu vejo muita gente falar, por exemplo, que novela é escapista. Eu tenho um problema com esse adjetivo, porque você imaginar que uma pessoa consome um determinado produto de ficção para esquecer dos seus problemas, eu acho uma imagem muito reducionista. Ninguém se esquece dos seus problemas durante uma hora de distração. Você tá se alimentando, na verdade. Você tá se nutrindo, claro [que] não tô discutindo a qualidade do produto artístico que está sendo consumido, mas se ele está atuando na sua criatividade e levando você a adquirir gás, adquirir ânimo, adquirir fôlego pra encontrar novas soluções pra sua vida, pra seu dia a dia [pausa]... Eu diria adquirir esperança, mas eu não quero soar piegas, mas é isso: você encontrar, descobrir algo que transmita a você a nutrição necessária para você lidar com a vida do melhor modo possível e descobrir as melhores saídas e soluções possíveis para sua vida. Eu acho que a ficção ela é muito [interpondo] a arte é muito importante nesse sentido. E no caso da indústria cultural, no caso da teledramaturgia que é puramente indústria cultural, não existe um outro produto cultural que tenha a importância que a televisão tem aqui no Brasil. Não tem! Não tô dizendo que ela seja superior aos outros tipos de produtos de arte, sobretudo, também na indústria cultural, cinema e tal. Mas o fato que a teledramaturgia ocupou um espaço que nenhum outro produto artístico ocupou e se ela causa esse efeito nas pessoas isso não pode ser considerado uma coisa escapista, isso não pode ser visto desse modo reducionista. Uma vez eu tava numa festa e um cara me parou pra dizer que tava enfrentando um câncer e que ele passava os dias esperando a novela *Ti-Ti-Ti* para ver a personagem da Cláudia Raia que era o que alegrava e dava luz pro dia dele e coisas que a personagem dizia e fazia que ele levou pro resto da vida… Você vê é o tipo da coisa que nós - que produzimos - nem conseguimos imaginar o efeito [enfatizando] positivo que nós estamos causando na vida de algumas pessoas. É muito

gratificante pra gente ouvir esse tipo de relato, né?! Então [interrompendo] eu acho que me perdi um pouco na resposta.

Jéfferson Balbino: Mas deu pra entender o que você quis dizer. Nesse caso, em específico, o que você acabou de relatar é como se a obra ganhasse vida própria indo além das dimensões dos autores/produtores…

Vincent Villari: Sim, sim…

Jéfferson Balbino: Enfim, há várias peculiaridades na sua carreira de novelista/roteirista. Poderia nos dar mais detalhes sobre o que te motivou a seguir essa carreira? Como – de fato – você ingressou na TV Globo? Se houve ou há uma grande inspiração para você ter optado por esse ofício...

Vincent Villari: Não sei dizer se houve uma grande inspiração… Houve muito autores… A obra do Lauro César Muniz com *Roda de Fogo, O Salvador da Pátria* que foram novelas excepcionais. O [Walther] Negrão com *Fera Radical* que foi uma novela que me marcou muito eu tinha 10 anos de idade quando eu vi; *Direito de Amar* também linda novela; *Top Model*; *Despedida de Solteiro*; *Pão-Pão, Beijo-Beijo* que está sendo reprisada agora, eu não vi quando passou originalmente, eu vi na reprise de [19]90, eu acho. E assim, revendo *Pão-Pão, Beijo-Beijo* hoje, a qualidade do texto… Uma novela também que eu vi no Globoplay e que poderia ser reprisada agora na TV aberta é *Roda de Fogo,* a novela é brilhante, é uma das grandes novelas da nossa teledramaturgia, eu não tenho dúvida alguma. Sem dúvida, Silvio de Abreu no horário das sete: *Cambalacho, Sassaricando*… Eu não teria um autor… Uma novela que me marcou de mais foi *Fera Radical*. Eu citaria *Fera Radical*, porque ela trazia uma grande mudança de signos tradicionais, você tinha uma protagonista vilã, porque a personagem da Malu Mader era vilã. Na primeira metade da novela ela era, sem dúvida, uma vilã. E uma vilã bonita, charmosa, com tema romântico, sedutora, misteriosa… E ao mesmo tempo a reivindicação de vingança dela era algo legítimo, embora os métodos dela não fossem. E quem será que dizimou a família dela? Então trazia vários mistérios, ela não dava de bandeja pra quem você deveria torcer. Você que tinha que assistir aquilo e de acordo com as suas opções, você escolhia ali pra quem torcer: "não eu acho que esse aqui é culpado; não eu acho que essa aqui é inocente; não, acho a Claudia muito ruim! Não, eu acho que a Claudia

tá certa!" Isso me instigava demais em *Fera Radical*. Tanto que - você como essas coisas marcam nosso repertório - quando eu fiz *Sangue Bom*, eu quis que a protagonista fosse uma anti-heroína que era a personagem da Sophie Charlotte.

Jéfferson Balbino: A [personagem] Amora, né?

Vincent Villari: A Amora! E a novela era uma transgressão total: era a história de amor do mocinho com a bandida. É uma novela que eu acho que hoje não iria ao ar, de jeito nenhum! E *Pão-Pão, Beijo-Beijo* é uma novela que tem esse retrato da história de amor do mocinho com a bandida, o Cláudio Marzo com a Elizabeth Savalla. Isso era bom, isso era o que me excitava, a transgressão. A transgressão eu achava que era muito inspirador, muito excitante, muito impactante. *Roda de Fogo* tinha um anti-herói, um protagonista que no primeiro capítulo mandava matar o personagem do Paulo José, portanto, um assassino. E a gente acompanhava com muito interesse a trajetória desse anti-herói que depois armava um plano para matar todos os antigos aliados que o havia traído. Era bom! Mas do que um autor especificamente, era esse tipo de história que me animava, que me assolava a imaginação, que trabalhava na minha imaginação, que me dava vontade de criar histórias semelhantes.

Jéfferson Balbino: É interessante esse movimento do telespectador se envolver com as telenovelas e suas personagens, de tal modo, que aquela história ficcional o envolve ao ponto de deixá-lo inquieto, ou seja, absorvendo para si próprio aquela inquietude que é visceral no roteirista quando está compondo aquelas narrativas…

Vincent Villari: A gente se identifica com a humanidade, entendeu? Eu acho que tanto você lendo um livro de [Fiódor] Dostoiévski quanto você assistindo uma boa telenovela se aqueles personagens trazem aquela densidade da nossa humanidade, de tudo de bom e de ruim que nos compõe, da matéria-prima que nos compõe… Eu acho que isso que gera a nossa identificação, que gera a nossa inspiração, que gera a nossa torcida, o nosso engajamento, que faz com que a gente se sinta parte de algo maior, parte de um conjunto chamado humanidade, a gente se vê no espelho. E descobre que a nossa dor não é só nossa, que os nossos amores não são só nossos, que os nossos desejos não são só nossos. Tudo isso faz parte de algo maior, de um conjunto maior, a qual nós pertencemos.

Jéfferson Balbino: O produto audiovisual denominado "minissérie" sempre foi visto com maior prestígio do que a telenovela tanto por parte dos roteiristas como por parte de alguns atores. Para você, enquanto autor de ambos os formatos, há uma predileção em escrever minisséries em detrimento das telenovelas? Se sim, por quê?

Vincent Villari: Não, não tenho isso não! Mesmo porque até na minissérie nós mexemos. Não pense você que a minissérie é uma coisa tão fechada. É claro que uma minissérie, por exemplo, nós conseguimos escrever ela inteira antes de estrear, uma telenovela, não. A telenovela é um outro tipo de jogo, é um outro tipo de bate-bola, a repercussão do público também nos alimenta, também, estimula nossa criatividade. Mas, é claro, que quando começamos uma história nós visualizamos um ponto de chegada que pode ser exatamente esse ou não, pode mudar. Mas é dessa adrenalina que eu gosto na telenovela. O que muitos autores não gostam é o que na verdade me estimula. É você terminar um capítulo sem saber como você vai dar continuidade para aquela situação. Eu já fechei várias escaletas dessa forma: terminei desse jeito, amanhã eu penso como vou continuar a situação. Eu gosto muito disso, mas é claro que cada autor tem o seu método, o seu modo de trabalhar. Eu acho que cabe histórias de 20, 40, 60, 100, 200 episódios… Cada história tem o seu tamanho. Eu acho uma bobagem, uma verdadeira perda de tempo essa discussão de que novela tem que ser maior, minissérie tem que ser menor. Gente, a novela tem que ter os capítulos que a história precisar que ela tenha, seja 20, 200 ou 400. Cada história vai ter o seu tempo de ser contada. Discussão estéril essa…

Jéfferson Balbino: E, também, até no caso da minissérie mesmo sendo uma obra fechada ela se assemelha muito da telenovela, visto que passa por vários filtros como: o figurinista, o iluminador, o editor, o diretor… Portanto, o resultado final dela não é integralmente como foi concebida pelo autor em seu momento de criação, né?

Vincent Villari: Nenhum caso especial sai [do jeito como o autor imaginou]... E tudo bem, porque é um trabalho coletivo mesmo.

Jéfferson Balbino: Vincent, como surgiu o convite para você integrar a equipe de roteiristas da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*?

Vincent Villari: Eu não ia fazer. [pausa/pensativo]. É assim: a [Maria] Adelaide [Amaral] iria fazer uma novela e eu tava com a Adelaide nesse projeto de novela, chamada *A Dança da Vida*, que seria uma novela das seis e que, em 2002, foi cancelada por motivos que nem sei direito. Disseram pra gente que acharam que o conteúdo político estava muito forte e nós retiramos o conteúdo político que deixou a história um pouco bamba e a novela foi cancelada. Aí, imediatamente, depois do cancelamento da novela surgiu a ideia de fazer *A Casa das Sete Mulheres* que foi totalmente [aleatória]... A Adelaide estava no telefone com o Mário Lúcio Vaz pensando num projeto de minissérie e estava diante dela o livro que ela tinha recebido da editora: *A Casa das Sete Mulheres*, ela disse o título para o Mário Lúcio Vaz que achou interessante. Ela leu a capa do livro, a orelha e tal e assim foi. E o Mário Lúcio falou: "Olha, quem anda estudando muito a história do Rio Grande do Sul é o Walther Negrão, vocês podiam unir forças". E aí a Adelaide, imediatamente, ligou para o [Walther] Negrão e falou: "Negrão, compra esse livro, vai ler, eu vou ler aqui, vamos fazer um projeto nós dois". E assim nasceu, seria os dois apenas [pensativo] e um dia a Adelaide me ligou dizendo que tava precisando de um colaborador pra cuidar da parte do *playground* assim, fazer anotações, ata das reuniões… Eu acabei ficando com uma parte da minissérie que era a história de amor da Mariana Ximenes com o Thiago Fragoso, era uma coisa muito pequena, acho que era uma ou duas cenas por episódio, mas era uma coisa muito bonita, era um intervalo poético no meio daquela guerra. A função da história era essa e aí eu tive chance também de conhecer meu ídolo [Walther] Negrão, né, que havia sido escritor de *Fera Radical* e tal. Acabou sendo meu único trabalho com o [Walther] Negrão, meu único contato com o [Walther] Negrão. Eu lembro que isso foi muito legal pra mim. E eu tive que ler muito, li umas cinco biografias da Anita Garibaldi, [li] *Os Varões Assinalados*, do Tabajara Ruas, que foi o livro no qual a gente se baseou para escrever a Guerra [dos Farrapos], porque *A Casa das Sete Mulheres* era só a história das mulheres, não havia guerra no livro, a guerra nós tiramos do [livro] do Tabajara e eu li muito, eu li uns 15 livros a respeito da Guerra dos Farrapos, sobre Anita… Anita e o Garibaldi, eles tem uma bibliografia muito vasta, mas nem precisava ter lido tanto, porque eu não atuei tanto na trama principal, isso daí o [Walther] Negrão e a [Maria] Adelaide [Amaral] estudaram bem mais que eu. Mas foi importante eu estudar também pra poder fornecer [pausa] ajudá-los a visualizar o conjunto: de onde é que nós estamos nesse momento da história, nesse momento da história está acontecendo isso na Estância, mas a Guerra dos Farrapos está neste momento em que estas coisas estão acontecendo. Então ajudá-los a visualizar o conjunto

Jéfferson Balbino: Embora você já tivesse feito parte do roteiro de outras duas minisséries de época e com contexto histórico como *A Muralha* (TV Globo/2000) e *Os Maias* ((TV Globo/2001). Como foi seu preparo histórico para escrever *A Casa das Sete Mulheres*?

Vincent Villari: Foi a Carmem Righetto [pesquisadora de texto], ela foi n' *A Muralha*, também. *Os Maias*, eu não me lembro… Muita leitura, sim! Eu lembro que na época d' *A Muralha* eu vasculhava os sebos do centro da cidade, encontrei umas pérolas maravilhosas. Na época d' *Os Maias* eu descobri um livro raríssimo do Lord Bryon, que era a principal inspiração para o João da Ega, que era o personagem do Selton Mello, era uma época que a gente vasculhava sebos, você tá entendendo?! (risos). Isso era muito legal! E São Paulo é o berço dos sebos no país, né?! A gente encontra coisas… Encontrei um livro sobre o cotidiano de São Paulo de Piratininga, século XVII, pô aquilo… tiramos muitas coisas interessantes para acrescentar n' *A Muralha,* o fato de haver só uma cama no povoado que era do personagem do Sérgio Mamberti. Eu não sei se foi de um livro ou se a [Maria] Adelaide [Amaral] já possuía essa informação. Aí que tá eu tenho medo de ser impreciso aqui em alguma coisa e te falar alguma bobagem, porque faz muito tempo, mas o fato é que nós todos pesquisávamos e trocávamos informações.

Jéfferson Balbino: Especialmente, no início dos anos 2000, a TV Globo produziu diversas obras no campo da teledramaturgia que buscavam resgatar/recuperar/reproduzir a História do Brasil que, infelizmente, muitos brasileiros desconhecem. E num país como o nosso, onde muitas pessoas não têm acesso à Educação, a teledramaturgia é um dos meios de acesso a determinadas informações e conhecimentos. Que cuidados que vocês tiveram ao trabalhar um tema histórico como a Farroupilha para um grande público que muitas vezes não era letrado?

Vincent Villari: Obviamente, nós não desejamos ser herméticos, mas também tomamos cuidados para não sermos didáticos, pra não virar uma aula de História. Então você tem os acontecimentos históricos e você tem o período que, justamente, determina os valores, o modo de se comportar dos personagens, como se compreende a família, como se compreende o amor romântico, quais são as regras daquela sociedade naquele período histórico, tudo isso é muito importante também para ambientar, mostrar para o público: "Olha, nós estamos numa

época, num local em que os valores eram esses, em que as pessoas se comportavam desse modo". Tudo isso é um modo não-didático de você mostrar ao espectador o universo que está sendo retratado e aí a história se mostra por si mesma. No caso d' *A Casa das Sete Mulheres*, com esse contexto da Guerra [dos Farrapos] ali nós tivemos que ser um pouquinho didáticos para explicar o que significava a Revolução Farroupilha, o porquê os farroupilhas desejavam a independência, o porquê dos caramurus não querer a independência, mas eu acho que tudo foi feito de um modo interessante e emocionante, mostrando os personagens, as suas relações, seus sentimentos, suas trajetórias pessoais para além da guerra. *A Casa das Sete Mulheres* era justamente as mulheres que estavam esperando os seus maridos, irmãos, filhos voltarem da guerra. Então nós tínhamos esse componente, puramente, emocional. Acho que uma das coisas que mais marcou na minissérie foi a personagem da Camila Morgado, a Manuela, que era a mulher que se apaixonava pelo [Giuseppe] Garibaldi e que esperava por ele. Acho que isso aqui que vou te falar vai ser interessante para o seu projeto. Jéfferson: eu me lembro que de acordo com o livro da Letícia [Wierzchowski] a Manuela em nenhum momento saia da Estância, ela ficava na Estância o tempo todo esperando pelo Garibaldi. Alturas tantas, nós estavámos reunidos, e o [Walther] Negrão falou: "Não dá! Não dá pra essa moça ficar na Estância o tempo todo chorando pelo Garibaldi, ela tem que ir atrás dele". A [Maria] Adelaide [Amaral] tomou um susto: "Mas uma moça como a Manuela? Na Guerra? Isso vai contra o que é a personagem, vai contra o que é a realidade naquele período"... Mas aí o [Walther] Negrão disse: "Mas vai ser emocionante, vai ser lindo". E ela "comprou" [a ideia dele]. E foi incrível! E a Manuela saiu daquela Estância, foi atrás do Garibaldi, se meteu no meio da guerra, fez o parto da Anita, porque a teledramaturgia tem suas próprias leis. Cometemos uma liberdade [poética]? Cometemos uma liberdade, mas foi para o bem da ficção, sem trair os personagens, sem trair a essência dos personagens. E sem trair sequer a realidade histórica, porque uma moça de Estância entrar no meio daquela guerra, podia ser improvável, mas não era impossível. Então, nós, apostamos no improvável, afinal a teledramaturgia é feita do improvável, das histórias improváveis. Isso, talvez, tenha soado até um pouco feminista: o poder das mulheres, mas muito antes de falar de feminismo não é verdade que todas as mulheres ficavam em casa bordando, a História mostra que não. A História mostra que apesar de a regra ter sido essa nos últimos dois mil anos havia suas exceções à regra. A Manuela seria uma dessas exceções e foi muito interessante. Essa é uma história que pode ser interessante para o seu trabalho.

Jéfferson Balbino: Embora a obra literária homônima que originou a minissérie dê às mulheres farroupilhas certo protagonismo vemos que ainda foi limitado perto da representação feminina emancipadora que a minissérie trouxe. Existe certa diferença do que foi escrito no livro e do que foi representado na minissérie. Por que vocês trouxeram essa abordagem diferenciada na minissérie?

Vincent Villari: Necessidades dramatúrgicas. Muito mais do que desejo de mostrar mulheres emancipadas. Veja: estávamos em 2003. E, em 2003, a gente ainda não tinha esse assunto. Esse assunto ainda não estava em pauta, não estava na agenda pública. Emancipação, empoderamento… Não existia essa palavra 'empoderamento', [portanto,] eram necessidades dramatúrgicas. Como que, você, faz 51 episódios com essas sete mulheres, trancadas ali naquela Estância sofrendo?! Eu lembro que no livro era lindo, mas era uma jornada introspectiva das personagens, o sofrimento, a dor, como elas compartilhavam aquelas emoções, mas isso pode ser um belo filme, mas isso não é dramaturgia. Então quando nós colocamos personagens mais ativas com conflitos mais palpáveis com Manuela indo pra guerra, por exemplo, foi tudo com intuito não de trair a História, mas buscar através dessas liberdades uma dramaturgia mais rica em termos de conflitos, em termos de emoções, em termos de descobertas, em termos de evolução na trajetória das personagens, na construção das psicologias das personagens, no amadurecimento delas… Não dava pra ser uma jornada tão introspectiva, pois você não consegue trabalhar a introspecção na teledramaturgia. Então a nossa opção foi essa, mas não era a nossa pauta o feminismo - não que fossemos contra isso, de modo algum - simplesmente, não era uma pauta de 2003.

Jéfferson Balbino: Há na minissérie um intento de heroicização em torno dos líderes farroupilhas. Esse caminho mítico que vocês tomaram para contar a história da Guerra dos Farrapos, obviamente, foi intencional para propiciar maior fluidez à narrativa. Contudo, esse recurso não foi totalmente atribuído à Anita Garibaldi (Giovanna Antonelli) por exemplo, uma vez que a personagem demonstrava – por diversos capítulos – características submissivas diante de Giuseppe Garibaldi. Vocês roteiristas, também, poderiam ter se apossado da chamada licença poética para mitificar Anita na mesma posição de seu homem. Por que isso não ocorreu?

Vincent Villari: Eu não tenho essa lembrança. Eu tenho a lembrança de uma Anita muito heróica, de uma Anita que fazia e acontecia e que tocava o terror. Ela era apaixonada por aquele homem e ela o seguia e lutava com ele, mas eu não tenho na memória uma Anita submissa, não! Talvez, na parte romântica, na hora do romance, aquela submissão mais

tradicional da mulher em relação ao homem. Aí Jéfferson, eu vou ficar te devendo, pois eu precisaria rever a minissérie para saber que impressão a Anita causou. Se ela causou essa impressão de submissão… Não é disso que eu me recordo.

Jéfferson Balbino: É que há alguns diálogos que a Anita trazia como, por exemplo, falas problemáticas que a colocava numa posição submissa…

Vincent Villari: Um dia eu revejo a minissérie e volto a conversar com você. Mas não é a impressão que eu tenho do que foi feito há 20 anos atrás.

Jéfferson Balbino: Em *A Casa das Sete Mulheres* tivemos diversos momentos em que as mulheres romperam as barreiras secularmente impostas como Manuela e Giuseppe Garibaldi transando mesmo não sendo casados; Anita que mesmo sendo casada se envolvia com outro homem; Perpétua tendo um romance com um homem casado; Caetana e as outras mulheres pegando em armas de fogo e atirando para proteger a Estância da Barra. Essa representação emancipada das mulheres farroupilhas na minissérie foi algo planejado ou decorrente da percepção do momento, uma vez que no período de produção da minissérie havia na sociedade brasileira fortes discussões sobre as pautas do movimento feminista?

Vincent Villari: Não. Como eu te disse a gente não pensava em feminismo. É preciso também compreender a realidade. Em todas as guerras, os homens vão e as mulheres são as responsáveis pela sobrevivência. Isso em toda guerra civil, guerra mundial… *A Muralha* também mostrou isso: quando os homens iam para as bandeiras e as mulheres ficavam nas casas e pegavam em armas. Eu lembro que teve toda uma sequência de *A Muralha* que havia as mulheres pegando em armas também pra defender a casa. As mulheres ocupam funções muito masculinas durante as guerras. Então eu acho que não tem nada a ver com feminismo. Eu acho que é uma questão de sobrevivência quando essas mulheres pegam em armas, quando essas mulheres cuidam da casa, quando elas tomam decisões, quando elas são autoritárias, quando elas são brutas até quando elas se envolvem amorosamente, romanticamente com quem elas não deveriam - de acordo com os valores -, porque elas adquirem um grau de independência e de subsistência tão maior do que se elas estivessem seus companheiros, seus familiares perto que isso é viável. Há uma mudança de valores, há uma mudança de

comportamento que a guerra determina. Então eu acho que não há nenhuma bandeira feminista sendo levantada. É um retrato do que acontece nas sociedades durante uma guerra. Os homens estão na guerra e as mulheres estão defendendo a própria sobrevivência, o lar para onde os homens vão voltar e sem esses homens elas acabam experimentando uma série de vivências que de outro modo elas não experimentariam: Manuela com Garibaldi; Perpétua com o homem que não pôde ir pra guerra por algum motivo que era o [personagem do] Marcello Novaes; enfim, acho que é isso.

Jéfferson Balbino: No primeiro capítulo da minissérie Rosário (Mariana Ximenes) e Luzia se banhavam na cachoeira quando chegaram soldados caramurus que perseguiram as moças. Inclusive, um dos soldados rasgou o vestido da sobrinha de Bento Gonçalves e beijou seus seios. Nesse momento chega Manuela (Camila Morgado) que também é atacada por outro soldado, porém, a moça se defende dando uma joelhada em seu genital, ou seja, é atribuído a ela um ato de heroísmo. Todavia, no capítulo 31, Luzia (Amandha Lee) se recusa a deitar com Bentinho (Bruno Gagliasso), pois descobre que ele a traiu transando com uma china e ela o agride verbalmente. O rapaz reage e lhe dá um tapa, a moça revida o esbofeteando e ele tenta agarrá-la. Inicialmente, Luzia reluta, mas depois cede. Ambas as representações – na contemporaneidade – podem ser caracterizadas como abuso sexual. Contudo, na última situação a ação se desenvolvia em torno de uma mulher indígena e que, também, não terminou a minissérie com o filho de Bento Gonçalves. Partindo do pressuposto que a teledramaturgia, sobretudo, no Brasil tem uma função social não seria o caso de vocês terem problematizado – dentro do contexto da narrativa – essa abordagem, haja vista que outras representações de abuso quando envolviam as mulheres brancas da minissérie o desfecho era outro?

Vincent Villari: A Luzia gostava do Bentinho? Como é que era isso?

Jéfferson Balbino: Ela gostava… E eles tinham na narrativa uma relação carnal velada, isto é, ele não assumia a indigena como sua namorada, ou melhor, pretendente.

Vincent Villari: Então… Se ela gostava do Bentinho é isso…

Jéfferson Balbino: É que sob a ótica da contemporaneidade isso é algo no mínimo problemático e que com a reverberação que a teledramaturgia alcança na internet, nos dias de hoje, talvez tal representação seria duramente criticada pelo público…

Vincent Villari: Ah, o olhar contemporâneo… Sim, eu sei que hoje isso seria tratado de modo completamente diferente, ok?! Mas era uma história de outro século [século XIX] sendo recontada em 2003, onde as pautas das questões sociais eram outras, não havia esse questionamento. De novo, eu me lembro pouquíssimo dessa personagem Luzia, acho que ela gostava do Bentinho e acho que era pra ser uma parte um pouco mais lúdica, mais leve da história, esse relacionamento dela com o menino, mas não fiz o dever de casa, precisaria rever a minissérie.

Jéfferson Balbino: Eu lembro que há algum tempo numa conversa informal que tivemos sobre a minissérie você me disse que as emoções contemporâneas influenciaram vocês roteiristas no momento da escrita, por isso que ocorria essa projeção com intento feminista, tal como estou te indagando nessa entrevista. Por essa razão que abordo essa questão…

Vincent Villari: Acho que pelo olhar de hoje, a Luiza seria vista - se a gente mantivesse a história - a Luzia seria considerada mais objetificada, vamos dizer assim, né?! [Uma espécie de] *Casa-Grande & Senzala*, a escrava servindo ao seu senhor. Estamos aqui fazendo um grande mea-culpa, todos os autores, estamos muito atentos, nas produções mais contemporâneas, para corrigir esse olhar que ficou datado sobre os relacionamentos de servidos e serventes. Engraçado que a própria [telenovela] *Anjo Mau* trata disso também.

Jéfferson Balbino: Você acha que se a minissérie fosse exibida agora pela primeira vez conseguiria repetir o sucesso de vinte anos atrás? Isso pensando nos Movimentos Feministas que estariam atentos para essas questões representativas no concernente ao feminino…

Vincent Villari: Em relação a Luzia, certamente, a gente não contaria a história dessa forma. Em relação às mulheres da Estância eu acho que a história se manteria, pois é interessante, emocionante, tal qual ela está. Porque eram mulheres de ação, nós fizemos com elas fossem mulheres de ação, não pensando em feminismo, mas pensando em boa dramaturgia, em rica

dramaturgia. Então eu acredito que a história permaneceria fazendo sucesso. Não sei exatamente quais seriam as reivindicações desse novo público e me faz falta reassistir a minissérie pra ter um olhar mais claro para responder essa questão. Mas eu tenho a impressão de que a história ela mostra mulheres proativas de um modo muito positivo, quer dizer, tinha a personagem da Nívea Maria que era um pouco vilã, um pouco mais refém dos valores estritos daquela época, porque isso também era importante mostrar, mas isso também serve ao conflito e pra gente entender o que era aquele contexto histórico, quais eram os valores, você tinha a menina que se envolvia com um caboclo, o rapaz índio que era o Heitor Martinez, a outra que se envolvia com homem casado e você tinha a Nívea Maria mostrando que aquilo não podia ser, que aquilo não podia acontecer, que aquilo estava errado. Então a gente mostrou todos os aspectos: a mulher que representa o cumprimento dos valores, as jovens que vão contra [esses valores]: a Manuela que se entrega a Garibaldi… A História da Humanidade consiste em jovens transgredirem - dentro do contexto histórico em que estão - os valores que foram absorvidos na juventude e *A Casa das Sete Mulheres* não foge desse aspecto.

Jéfferson Balbino: No caso a personagem Maria (interpretada pela atriz Nívea Maria) ela reproduzia uma opressão que ela sofreu - devido ao sistema patriarcal - de seus antepassados…

Vincent Villari: Mas isso é muito natural, porque quando você tem 20 anos, você chuta a porta. E quando você tem 50 [anos] você faz com que todos os mais novos te obedeçam. É assim, é o ciclo da vida…

Jéfferson Balbino: Há, em especial, uma cena no capítulo 44 da minissérie que dialoga muito com o conceito de sororidade que é quando Manuela faz o parto de Anita para salvar ela e o bebê que correm risco de morte. A meu ver, essa representação foi essencial, visto que ambas as personagens estão inseridas num sistema patriarcal que, justamente, ensina desde cedo as mulheres para competirem entre si. E quando Manuela abdica de qualquer pudor, compreende o desespero de sua rival e lhe ajuda a transmitir ao público a importância de as mulheres também seguirem esse exemplo na vida real. Foi essa a intenção quando vocês escreveram essa cena?

Vincent Villari: Não, Jéfferson! Porque a gente estava em 2003, não tinha sororidade, não tinha nada disso. Era um momento de profunda emoção. Na hora do aperto, da tragédia as inimizades e rivalidades são postas de lado e todos se unem. E Manuela era uma pessoa que evidentemente faria o que ela fez, entendeu? Ela jamais deixaria a Anita morrer só porque ela queria aquele homem da Anita. Manuela jamais faria uma opção como essa, ali era a verdade e humanidade da personagem. Conversando com você eu tenho a impressão de que esses assuntos que estão nas pautas de hoje nada mais são do que uma reivindicação da humanidade meio que perdida, porque pessoas se respeitarem, pessoas botarem suas diferenças de lado para se ajudarem, para se apoiarem, para se unirem, para sobreviver… Isso é o que nos torna humanos. Em que momento será que nós perdemos isso a ponto de nós precisarmos criar pautas para trazer isso de volta. Que coisa, né?!

Jéfferson Balbino: O fato da [Maria] Adelaide [Amaral] ser a única autora mulher na equipe de vocês (que tinha você, o [Walther] Negrão e o Lúcio Manfredi) não foi o que evidenciou essas representações emancipadas das mulheres farroupilhas que tanto se assemelham a pauta feminista, haja vista que ela sempre foi uma mulher e autora transgressora que, inclusive, lia Simone de Beauvoir desde a adolescência?

Vincent Villari: Não [longa pausa]... Aí é uma pergunta pra você fazer pra [Maria] Adelaide [Amaral], mas eu sinceramente não me recordo de [ela dizer] “vamos mostrar as mulheres assim com as pautas feministas”... Não era desse modo que nós trabalhávamos na época. Nós buscávamos a emoção, a humanidade, a força dos personagens tanto masculinos quanto femininos. Nós gostávamos de todos os personagens, gostávamos dos homens que estavam na guerra, gostávamos das mulheres da Estância, era a força de todos os personagens, sem privilegiar ninguém. Nós amávamos todos. Vai ser interessante rever *A Casa das Sete Mulheres* tendo em mãos as pautas atuais da nossa sociedade.

Jéfferson Balbino: Numa conversa informal que tive com você no ano passado, você havia me dito que a parte da minissérie que você escrevia com recorrência era a parte lúdica que se centrava no romance – até mesmo sobrenatural – de Rosário com o Capitão Estevão (Thiago Fragoso). E das sete mulheres, possivelmente, Rosário foi aquela que mais sofreu, sobretudo, quando descobre através do próprio fantasma que seu grande amor está morto e a partir daí fica demente até morrer para daí encontrar

seu final feliz num outro plano espiritual. Aliás, desde que a moça entra em processo de insanidade mental que perde o status social que mantinha dentro da família. Inclusive, causa certo incômodo quando vemos que a morte da personagem não ocasionou comoção e repercussão, sobretudo, por parte dos homens, ou seja, eles viram aquela morte como algo sem importância. Essa representação se adequa ao conceito de inteligibilidade, problematizado pela filosofa Judith Butler, ou seja, há uma precariedade em torno daquela vida que fugiu das normas padronizadas/impostas. Houve uma construção filosófica e/ou psicológica em torno do desfecho dessa personagem?

Vincent Villari: Ela [a Rosário] tinha que ser um intervalo poético, porque é muito comum também nos períodos de guerra algumas pessoas enlouquecerem. A história da Rosário é daquela garota que não consegue lidar com aquela realidade bruta, e ela é apaixonada pelo caramuru, pelo inimigo, é um amor impossível, é uma relação impossível. As mulheres não tolerariam aquilo e ela se refugia nessa fantasia pra sobreviver. Ela enlouquece pra sobreviver, acho que o ponto da Rosário é esse. Porque é sempre importante mostrar diferente reações diante de um grande acontecimento, a gente tem as mulheres que enfrentam, as mulheres que ficam fortes e a gente também tem que ter as pessoas que sucumbem. A Rosário sucumbiu…

Jéfferson Balbino: Seria por isso então que "naturalmente" a personagem se adequa ao conceito de inteligibilidade alcunhado pela [Judith] Butler, pois quando ela fica insana ela morre para aquela sociedade no qual está inserida, antes mesmo de ter sua morte física…

Vincent Villari: Sim! Concordo! De certa forma, quando o Estevão morreu, ela morreu também. E quando ela morre no último capítulo, você percebe que já havia um entendimento - apesar da tristeza - uma resignação das mulheres de compreender que na verdade Rosário já não estava mais lá entre elas há muito tempo.

Jéfferson Balbino: No capítulo 19, a Anita traz uma fala em que diz ao Garibaldi: "Eu tenho pena dessas mulheres que tem muito a perder. Bendita, a pobreza que me liberta". Sob o olhar contemporâneo, esse tipo de fala poderia se enquadrar numa espécie de empoderamento feminino?

Vincent Villari: Não é um empoderamento… É uma visão muito prática, porque na sociedade da época, as mulheres mais ricas eram mais visadas mesmo. Elas eram mais notadas… Que não tem, não tem a perder…

Jéfferson Balbino: Sim… Mas havia, também, muitas mulheres pobres representadas ali na minissérie que se mantinham numa posição inferior, mesmo não tendo nada a perder.

Vincent Villari: É uma questão a nível nacional. Os mais pobres até hoje reproduzem modelos e comportamentos dos mais ricos, porque elas aspiram a ser assim.

Jéfferson Balbino: No capítulo 26, há a seguinte fala de Anita para Garibaldi: "Não me importa o mundo se estou contigo, Giuseppe". Como se a presença dele fosse uma condicionante para ter sua atuação/protagonismo social…

Vincent Villari [interrompendo]: Mas, Jéfferson, ela era uma pessoa apaixonada. Você nunca disse isso pra ninguém? (risos). Até eu já disse isso pra alguém (risos). E eu não sou mulher. Isso não é mulher, isso daí é condição humana: homens e mulheres rastejam, quando estão apaixonados.

Jéfferson Balbino: É quando a obra coloca as mulheres farroupilhas contando a história da Guerra dos Farrapos sob esse prisma feminino, naturalmente, o público - e também a crítica - já espera essa emancipação, mesmo sem estar explícito na representação, porque só pelo título *A Casa das Sete Mulheres* já é impresso o protagonismo feminino. Porém, vemos que ainda foi limitado, mesmo tendo sido mais transgressor do que no romance literário.

Vincent Vilarri: Se você se refere à Anita é, perfeitamente, plausível ela se entregar e dizer um texto que ela deixe claro a sua condição de fragilidade, de vulnerabilidade frente a pessoa amada, como toda pessoa apaixonada se sente. E, em seguida, pegar em armas, montar no cavalo e ir pra guerra. Acho que uma coisa não exclui a outra.

Jéfferson Balbino: Ana – que viria a se tornar Anita Garibaldi – era uma mulher emancipada e corajosa. Inclusive, no capítulo 37, Rossete diz que "as mulheres nunca mais serão as mesmas depois de Anita Garibaldi" e Barbara compara Anita com Joana d'Arc. Porém, Bárbara diz que Manuela ainda é mais extraordinária que Anita, pois lutou contra sua família para ir atrás de seu grande amor. Ambas são transgressoras, mas não seria a Anita, a única mulher - nesse contexto - louvada pelos homens, justamente, por trazer consigo um protótipo masculino de luta na guerra?

Vincent Villari: É interessante o que você levantou. Sim! A Anita ocupa um lugar masculino e isso não é só na minissérie, é na guerra, na história. A Anita ocupa um lugar masculino que é assustador e admirável há um só tempo para os homens. Por isso que Anita Garibaldi se tornou essa figura icônica, porque nenhuma mulher ocupava o espaço de ação que Anita ocupou. Então faz mais sentido que outra mulher ao ver o cenário se identifique mais com a Manuela, porque a Manuela mesmo tendo atitudes ousadas como ir para Guerra, ter um relacionamento com Garibaldi, fazer o parto da Anita, ainda assim ela não deixa de ser a moça da Estância, entendeu? Ao final de tudo ela volta para a Estância. A Anita não ocupa esse lugar, porque a Anita é uma mulher do povo. A Manuela não, a Manuela é uma aristocrata do período, ela é da família do Bento Gonçalves. São duas mulheres que vêm de realidades muito diferentes. Então, justamente, como você falou: pela Anita não ter nada a perder, ela descobre esse espaço de luta, esse espaço masculino de guerra, de enfrentamento, de "coragem" e ocupa um lugar que não pertencia às mulheres, naquela época. Quanto a Manuela, nunca parte pra esse tipo de lugar. Então, a Anita surpreende e se torna uma personagem histórica a ocupar esse espaço masculino que a Manuela nunca ocupa e por isso é mais fácil para as mulheres se identificarem com a Manuela, admirarem Manuela. Não que não admirem a Anita, mas elas admiram a Anita como elas admiram os outros homens.

Jéfferson Balbino: Eu lembro que o ator Thiago Lacerda, intérprete de Giuseppe Garibaldi, já declarou em entrevistas que chegou um momento da minissérie que os telespectadores pediram para que Garibaldi terminasse a trama com Manuela e não como Anita, ao contrário da realidade histórica.

Vincent Villari: É porque a histórica romântica mais tradicional era Garibaldi e Manuela. E Manuela era também - digamos - o elemento frágil da relação, porque Anita transparecia tanta força que o público devia pensar: "Ah, a Anita sobreviveria sem o Garibaldi, Manuela não,

tadinha!". Mas aí seria liberdade [poética] demais. E as pessoas tinham que saber que a gente estava respeitando a história como ela foi.

Jéfferson Balbino: Encerrando essa pauta em torno da Anita, no capítulo 43 da minissérie, ela aprende a ler e a primeira palavra que lê é "liberdade". E, é dado na cena um destaque, justamente, para associar esse gesto simplório de letramento com a denotação que essa palavra expressa. E toda essa situação traz ao público - mesmo que de maneira sucinta - a questão do analfabetismo da época. Ou seja, a mulher não tinha nem o direito de ser letrada…

Vincent Villari [interrompendo]: Não! Ainda mais uma mulher do povo. Não existia isso de mulher do povo saber ler e saber escrever. De modo algum…

Jéfferson Balbino: E você me disse que embora a equipe de roteiristas reproduzissem os valores e costumes da época que a narrativa estava alicerçada havia também um cuidado, uma vez que estão se comunicando com o público contemporâneo. E para isso vocês buscavam emoções atemporais, isto é, que seriam comuns tanto no século XIX quanto no século XXI. Aliás, você falou algo que muito me impactou, pois me disse que: "A minissérie está acima de tudo a serviço da emoção", pois mesmo não sendo uma emoção crível, certamente, seria a mesma emoção que a personagem sentiria no século XIX.

Vincent Villari [interrompendo]: [A emoção acima de tudo] não passando pela História, com H. Mas a História com H trazia esses elementos muito emocionantes, tanto a Guerra [dos Farrapos] em si, quanto a trajetória pessoal de cada um dos principais envolvidos. Diante desse material nós pensamos: "Poxa, vamos poder fazer um produto teledramatúrgico lindo, incrível, de profunda identificação com o grande público".

Jéfferson Balbino: Entendi… Retornando, você ainda me disse que ao construir a obra, vocês roteiristas, não estavam pensando no comportamento contemporâneo da mulher ou do homem, mas sim nas emoções atemporais e que a partir destas o público do século XXI compreenderia e se identificaria com a narrativa. Agora te pergunto: Não seria essa emoção imbuída da contemporaneidade que os guiavam a desenvolver a narrativa com o

sentimento de pertencimento da atualidade sendo deslocados anacronicamente para o século XIX?

Vincent Villari: Certamente, porque senão também a gente não conseguiria apresentar ao público elementos de identificação pra fazer com que eles se interessassem pelas histórias dessas pessoas. Então você vê, temos tudo ali: temos ambição, nós temos paixão romântica, nós temos ganância, avidez, desejo de poder. Eu lembro muito do personagem do Luís Melo que fazia o pacto com a Teiniaguá [interpretada pela atriz Juliana Paes]. Você tem a guerra, o confronto, a estratégia, o sangue frio, ao mesmo tempo você tem a ansiedade, você tem o sofrimento, a saudade, você tem a expectativa, você se descobre mais forte ou você se descobre mais frágil e sucumbe… a história da Mariana Ximenes [a personagem Rosário]. Você tem toda uma gama de emoções e de relações e de situações que você pode estabelecer correlações com as suas situações de hoje. Com o que está acontecendo com a sua vida e com a sua comunidade e com o mundo hoje. Eu acho que *A Casa das Sete Mulheres* só se tornou um sucesso, não só por retratar esse pedaço da história do nosso país, mas por fazer com que a gente se identificasse com tudo que movia aqueles personagens. E, através disso, nós tomamos conhecimento - quer dizer, todo mundo aprende sobre isso na escola, mas tomamos o conhecimento - maior sobre o assunto, sobre os personagens que conduziram esse assunto. Como eu disse, não dá pra ser uma aula de História, precisa haver envolvimento emocional, daí a importância da emoção. Mas eu acredito que as emoções que moviam os personagens naquele momento, na História com H, são as emoções completamente identificáveis ainda hoje. Seja você de que classe social que você for, seja de que região do país [for], faixa etária... Alguma coisa ali vai ser dita que você possa se identificar.

Jéfferson Balbino: Eu sei que a minissérie é um gênero/produto televisivo que comporta uma limitação nas tramas paralelas que há incorporadas na narrativa. Mas o fato das vivandeiras, das chinas, dos escravos e dos indígenas não terem tido um espaço maior e aprofundado na obra não seria motivo para inúmeras críticas, caso a minissérie fosse exibida no Brasil de hoje? Ou vocês iriam optar por trazer mais representatividades para essas personagens?

Vincent Villari: [silêncio] Possivelmente… Por ser uma minissérie e [baseada] numa grande História com H, a gente tinha que manter o nosso foco nesses personagens diretamente envolvidos com a guerra. E, claro, as sete mulheres. Acredito que sim, que a gente poderia

abrir mais pra esses personagens, mas isso, talvez, ficasse melhor numa novela. Talvez, a gente trouxesse de alguma forma essas minorias para o interior da história da guerra. Talvez, a gente desenvolvesse a Luzia, que você lembrou, de outro modo. Eu não sei responder essa pergunta… Provavelmente, sim, para atender a esse novo olhar, às essas novas exigências do público, mas teremos de ter boas histórias para esses personagens, também. Teremos de estudar sobre esses personagens…

Jéfferson Balbino: Você acha legítima e importante a cobrança dos movimentos sociais e/ou dos intelectuais acerca do compromisso que a teledramaturgia deve ter com a realidade?

Vincent Villari: Os intelectuais esperam que a gente cumpra um papel que não é nosso. O nosso papel é, principalmente, entreter, emocionar… Jogou-se nas costas da teledramaturgia, desde a década de [19]70 o dever de educar o povo. Eu acho isso complicado, eu acho isso até perigoso, porque todo o produto de ficção que você consome, você tem que lançar o seu olhar sobre aquilo. Você pode concordar ou discordar daquela história que você tá ouvindo, da atitude daquele personagem, mas nunca absorver aqui como uma verdade absoluta. Eu acho que isso faz parte da relação de liberdade do receptor-emissor, também. Acho perigosa essa ideia de que a teledramaturgia pode conter a verdade absoluta que o público deve seguir, não! Peraí gente, calma! A gente vai sair do assunto: mas nessa história de homossexualidade, por exemplo, é uma questão de cada novela tirar um tijolinho do preconceito. Foi um longo processo pra gente chegar no caminho que nós estamos hoje. Em *Ti-Ti-Ti* eu fui o responsável por escrever o primeiro "eu te amo" entre dois homens na teledramaturgia. Isso me deixou muito orgulhoso, mas foi o que dava para fazer naquele momento. O que pavimentou pra ter o beijo gay mais tarde, enfim.

Jéfferson Balbino: Sabemos que a teledramaturgia é antes de tudo um produto mercadológico. E que as ditas minorias sociais vêm - desde a telenovela *Avenida Brasil*, em 2012, ganhando destaque nos enredos folhetinescos. Há por ordem da emissora, no caso a TV Globo, que vocês roteiristas insiram temas/pautas sociais em suas obras de teledramaturgia?

Vincent Villari: Ninguém chega em nós autores e diz: escreva para homossexuais, porque eles se tornaram grandes consumidores. Ninguém faz isso! Não existe isso! O autor observa a sociedade, ele tem a sua própria história de vida, e ele vai escolher o assunto sob os quais ele

vai tratar. Mas - pelo menos até o presente momento - a empresa a qual eu trabalho não impôs nenhum assunto pra nós, visando o interesse de um mercado consumidor. Isso nunca existiu! Não enquanto eu estive na empresa nesses vinte e tantos anos.

Jéfferson Balbino: Então vocês, roteiristas, inserem os temas sociais nos enredos das telenovelas e minisséries, a partir da percepção que tem sobre a sociedade?

Vincent Villari: Sim! E nós abordamos sempre a partir da emoção, porque se você vai pela razão, você põe o personagem palestrando e não dá certo. Porque que está assistindo já tem a sua ideia formada sobre aquele assunto e ele vai ver a "palestra" e ele ou já concorda com o assunto e vai falar: "Puxa, que legal". Ou então, ele tá discordando e vai falar: "Que besteira!". Mas se você vai pela emoção é diferente, você toca uma corda do espectador que ainda não havia sido tocada. Aí a gente joga a reflexão para ele [que vai dizer]: "Puxa, eu pensava dessa forma, em relação a esse assunto, mas depois do que eu acabei de ver, talvez, não seja bem como eu havia pensado". A emoção é muito mais eficaz, não pra você moldar pensamentos, mas para você propiciar reflexões. É isso que muitas vezes os intelectuais não compreendem nessa relação emissão-recepção. Nós não impomos verdades, nós propomos reflexões, a partir da emoção. Porque são reflexões mais eficientes do que se a gente ficar palestrando.

Jéfferson Balbino: A despeito desse assunto, me recordo que certa vez entrevistei o ator Antonio Fagundes e ele me disse que "a telenovela brasileira é uma telenovela de rupturas". E, justamente, por trazer essa essência da sociedade, isto é, com todas suas agruras dentro do enredo. Não seria essa a razão da Academia esperar uma teledramaturgia alicerçada na realidade?

Vincent Villari: Olha quem fazia [naquela época] essa teledramaturgia: Dias Gomes, Lauro [César Muniz], o Bráulio [Pedroso], o Jorge Andrade, pessoas que vieram do teatro. Aguinaldo Silva que veio do jornalismo… Então você tinha dramaturgos que tinham essa ambição de falar sobre a sociedade brasileira - do presente e do passado -. Então eles com o repertório deles, com o repertório de interesse deles, enquanto dramaturgos, eles criaram, pavimentaram a nossa teledramaturgia como ela se tornou. E uma vez feito isso não há mais volta, não há como você voltar e transformar tudo em uma novela mexicana. Não desdenhando da teledramaturgia mexicana, de modo algum. Tanto que há novelas brasileiras que não trazem nenhum tipo de reflexão a respeito de temas sociais, mas elas se tornam uma

característica muito importante da nossa teledramaturgia como um todo. Mesmo nas telenovelas, que você pode dizer que são mais românticas, mais adocicadas, você vê ali uma personagem feminina se comportando como uma mulher que não costumava se comportar naquele período. Você vê uma reflexão sobre a infelicidade no matrimônio. Você vê uma reflexão sobre um desejo de ascensão social que só gera infelicidade na pessoa que se espelha nesse modelo. Sempre tem alguma coisa que é resquício de todos os assuntos propostos na década de [19]70 pelo Dias [Gomes], pelo Lauro [César Muniz], pelo Bráulio [Pedroso], pelo Jorge [Andrade]... Acho que é daí que surgiu a riqueza de assuntos sociais que é uma grande característica da nossa teledramaturgia.

Jéfferson Balbino: A sensação que dá é que quando não há temas sociais numa telenovela ela é vista numa posição inferior em relação às demais…

Vincent Villari: E mesmo a novela romântica não merece esse descrédito, porque quando você fala com pertinência sobre o sentimento do amor é difícil. É muito difícil você falar bem sobre relacionamentos humanos, sobre relacionamentos afetivos, amorosos sem sair dessa coisa: "Oh, meu amor, eu te amo, vamos casar e ter filhos", mas um relacionamento amoroso é uma coisa que rende muito assunto. Falado com pertinência, diz muito respeito à nossa sociedade: o que nós valorizamos?; o que nós prezamos?; a união é mais importante do que tudo?; o que as pessoas vão dizer se nosso relacionamento fracassar?; ou o melhor é a liberdade?... E aí você faz o que com sua liberdade? "Ah, eu vou largar um casamento pra entrar em outra relação". Será que essa outra relação você não vai levar todos os vícios do relacionamento anterior?... Então mesmo se você optar por falar sobre amor, você pode produzir coisas altamente transgressoras.

Jéfferson Balbino: Isso que você está falando faz muito sentido, pois a telenovela *Amor com Amor se Paga* [1984], da Ivani Ribeiro, é genuinamente pautada no melodrama e ainda assim traz imbuído na narrativa característica da sociedade, sobretudo, das cidades do interior do Brasil, da década de 1980. E sem trazer a marca do "merchandising social".

Vincent Villari: Sim! Ali [em *Amor com Amor se Paga*] é uma fotografia da sociedade como ela era. Com todas as virtudes e vícios.

Jéfferson Balbino: Podemos dizer que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* inovou ao trazer para a televisão um romance histórico sobre um evento grandioso que foi a Revolução Farroupilha sob o olhar das mulheres da família de Bento Gonçalves. Isso não apenas traz um ineditismo para a própria história da teledramaturgia brasileira como também demonstra para a sociedade que consome esse formato de entretenimento que a História pode ser contada do ponto de vista das chamadas minorias sociais, espectro social no qual as mulheres, lamentavelmente, estão até hoje circunscritas. Como você – um dos roteiristas da obra – dimensiona a importância dessa minissérie que, aliás, teve grande audiência e repercussão em todas suas exibições num país sexista e machista quanto o Brasil?

Vincent Villari: Eu acho que essa é uma discussão hiper contemporânea, na verdade. Porque a [tele] dramaturgia sempre valorizou muito o feminino, porque o feminino sempre foi o símbolo da emoção enquanto o masculino sempre foi o símbolo da razão e da ação mais física. Enquanto a mulher sente mais, ela elabora mais. Estou falando de signos que a teledramaturgia se apropriou. Então, voltando à 2003, [pausa] eu vou falar por mim, porque talvez a [Maria] Adelaide [Amaral] e o [Walther] Negrão tenham outras reflexões, mas em nenhum momento eu me recordo de nós conversamos a respeito de [trazer] a valorização feminina, emancipação feminina… Isso não nos ocorreu. [O que aconteceu foi que] caiu nas mãos da [Maria] Adelaide [Amaral] um livro muito tocante, muito bonito, muito singelo, como ao mesmo tempo, muito forte, comovente, humano, retratando a humanidade profunda… as reflexões, a introspecção dessas sete mulheres, aguardando o fim da guerra naquela Estância e pensamos: "Vamos falar sobre a Guerra [dos Farrapos] e sobre a espera dessas mulheres na guerra, pois isso é muito emocionante". Você tem a história da ação e você tem os relacionamentos familiares: afetivos, amorosos… Muito mais do que pensar nas mulheres, a gente pensou nesses relacionamentos, nessas teias de relacionamentos: na mulher que resiste, na mulher que sucumbe, na mulher que vai atrás do homem amado, na mulher que se infiltra no meio dos homens para "servir eles". Já o que puxava era as sete mulheres da Estância, como é a vida dessas pessoas que esperam, tinha [na trilha sonora da minissérie] aquela música "Se a vida é uma longa espera", do Marcus Vianna. É bem isso, o que é essa longa espera? O que se faz nessa espera? E como tornar essa espera [tele]dramaturgicamente interessante, porque a espera em si não é bom folhetim.

Jéfferson Balbino: E essa música, da trilha sonora, caiu como uma luva porque o trecho completo que você mencionou há pouco diz: "Se a vida é uma longa espera, então ensina-me a te esperar"...

Vincent Villari: Tá vendo… Não dá pra ensinar a esperar, não! Manuela tem que ir atrás do homem dela, Perpétua, a Samara Felippo [personagem: Mariana]... Aí a gente tem a Nívea Maria [personagem: Maria] infernizando as meninas, porque ela representa a opressão. Você vê: então a gente tem também a mulher opressiva…

Jéfferson Balbino: Reproduzindo as características da opressão masculina…

Vincente Villari: Sim! Certamente hoje, implicariam muito com a personagem da Nívea Maria, pensando bem. Mas ela era a mulher que estava adequada aos valores de repressão do patriarcado e ela buscava manter as filhas ali, porque a desonra para a mulher, naquele período, era fatal. A mulher não conseguiria um bom casamento. Havia o personagem do Rodrigo Faro que era com eles [a família de Bento Gonçalves] queriam que a Manuela se casasse, eu me lembro disso, e era uma coisa muito séria. Era pra isso que as mulheres existiam: para serem a viga das famílias. Elas que vão se casar, que vão ter os filhos, que vão educar os filhos que irão para as guerras. Algumas transgrediam e algumas assimilavam os valores do patriarcado do período.

Jéfferson Balbino: Há, no capítulo 14, uma fala problemática da Maria, personagem da atriz Nívea Maria, em que ela diz para uma das filhas: "O filho homem é dono de sua vida, a filha mulher, não". Portanto, ela era uma mulher opressora.

Vincent Villari: Sim! E isso que tornava mais emocionante: às mulheres tomando posse de um espaço que não lhes pertencia. Mas não é que nós quiséssemos emancipá-las, é porque a guerra permitia e autorizava que elas ocupassem espaços diferentes, esse é o ponto importante. Nós poderíamos escrever sobre a Guerra de Canudos ou a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, qualquer guerra, a Guerra da Ucrânia… Na guerra as configurações familiares mudam completamente [tanto] aos que vão para guerra quanto aos que ficam, no caso muitas mulheres, precisam ocupar novos espaços. É disso que se trata, você vê que houve toda uma reconfiguração familiar depois da Segunda Guerra [Mundial], porque as mulheres haviam adquirido uma independência que elas não iriam devolver para os homens,

depois que a guerra acabou. Então num espaço micro do Rio Grande do Sul, o mesmo, nós, víamos com as mulheres da série.

Jéfferson Balbino: Ou seja, em 2003, vocês roteiristas não tiveram essa captação/percepção que tinham muitas questões da pauta feminista inseridas no enredo da minissérie?

Vincent Villari: [pausa] Seria importante pra você eu ter uma resposta positiva, mas na verdade não. [silêncio]. Se a [Maria] Adelaide [Amaral] pensou nisso ela nunca me disse. Nunca disse isso numa reunião conosco. Nós estávamos encantados com todos os personagens - masculinos e femininos -, encantado com todas as reconfigurações de relacionamentos que uma guerra propicia, mas, por exemplo, se nós tivéssemos assim tão focado nas mulheres, nós não dedicaríamos tanto a falar sobre a guerra, sobre os personagens masculinos, sobre o livro do Tabajara Ruas… Então a gente quis fazer um panorama muito amplo sobre o que é a guerra, sobre a vida de quem vai, sobre a vida de quem espera, a gente deu atenção a tudo isso, com todos os conflitos e lances dramatúrgicos para tornar o produto interessante sem fugir da História com H. E, é isso Jéfferson…

Jéfferson Balbino: Vincent, pra você, o que se deve então essa abordagem da pauta feminista presente, explicitamente, no enredo da minissérie, basta ver que é possível identificar através das ações das personagens conceitos hoje conhecidos como sororidade, lugar de fala, rupturas, emancipação, etc?

Vincent Villari: É que sororidade é uma coisa muito louca, parece que antes na história da humanidade uma mulher nunca ajudou outra, né?! Então Manuela e Anita tiveram um momento de sororidade? Eu diria que elas tiveram um momento de humanidade. [pensativo]. Tá, ok! Hoje seria sororidade, tá, legal, e aí? Então tá bom! (risos).

Jéfferson Balbino: A partir de tudo que discutimos até aqui você vê as representações das mulheres farroupilhas na minissérie sob uma película de protagonismo ou de submissão?

Vincent Villari: Acho que elas foram protagonistas de suas próprias histórias. Elas não foram pra guerra, a função delas não era essa. Quer dizer, teve uma até que foi, mas não pra guerrear, ela foi em busca do homem que ela amava. Elas foram protagonistas de suas próprias vidas, a gente queria contar como essas mulheres sobreviveram aquele período, tendo que assumir um papel que antes - com os homens presentes - não lhe pertenciam. Então elas assumiram um protagonismo, sim! Em termos [tele]dramatúrgicos eu acho que elas foram [protagonistas]… *A Casa das Sete Mulheres* o protagonismo chamava por elas, mas ao mesmo tempo, se a gente não mostrasse a guerra, não mostrasse a ação dos homens, elas próprias ficariam diminuídas. Se a gente ficasse só naquela Estância daria a impressão de um bando de mulheres entediadas que estavam ali sofrendo, esperando… Se a gente mostra os homens em ação, a gente cria uma expectativa, a gente cria um laço, a gente cria uma identificação de: "Oh, meu Deus! A Eliane Giardini [personagem: Caetana] está esperando, corta para o marido dela planejando a guerra. Será que ele vai voltar? Será que ele vai conseguir se comunicar com a esposa? O que será que vai acontecer?". Então isso enriquece, mostrar a guerra também enriquece as personagens femininas. E a presença delas enriquece os homens, porque eles não são simplesmente fantoches de uma guerra, são homens com esposas, com filhas, com mães, que desejam voltar pra casa. Ou são homens que não estão nem aí pra suas famílias, que só querem a guerra, que só querem o poder. A presença de um lado enriquece o outro, entendeu? É um circuito fechado onde tudo se enriquece, mas de novo eu volto pro ponto: eu acho uma minissérie muito mais humanista do que feminista, [pausa] porque nós não levantamos nenhuma pauta pra favorecer um determinado grupo, nós observamos o todo, o conjunto total, o conjunto das famílias, e todos os integrantes dessas famílias e suas relações, o que eles desejam e a função com que cada um tinha na sociedade naquele período dentro das regras daquele momento. Então, eu definiria *A Casa das Sete Mulheres* como uma obra humanista, não desmerecendo o feminismo, porque há - sem dúvidas - personagens femininas muito fortes, mas com personagens masculinos muito fortes, também, é isso!

Jéfferson Balbino: Então para essas personagens femininas serem fortes necessitou ter essa interdependência com as personagens masculinas?

Vincent Villari: Claro que sim! Mas é esse o ponto, há uma interdependência entre todos os personagens.

Jéfferson Balbino: Mas eu digo interdependência no seguinte aspecto: elas só são mulheres fortes, porque interdependem dos homens. Não poderiam ser mulheres fortes por si próprias?

Vincent Villari: Mas elas se tornaram [mulheres] fortes, justamente, porque eles [os homens] foram pra guerra. Elas se tornaram, o que se tornaram, justamente, porque elas foram isoladas, deixadas sozinhas naquela Estância. Então a ausência daqueles homens determinou que elas se tornassem diferentes: Manuela tomando a iniciativa de ir para guerra, jamais no primeiro capítulo nós imaginaríamos que Manuela pudesse tomar uma atitude como essa, o próprio alheamento e enlouquecimento da Rosário, a radicalização da Maria que se torna cada vez mais bruta, mais controladora, mais autoritária, nós temos a Perpétua que se envolve numa situação que ela jamais havia imaginado, idem pra personagem da Samara Felippo, tudo isso porque os homens estão ausentes.

Jéfferson Balbino: E a autora do romance, a escritora Letícia Wierzchowski, teve algum contato com vocês durante a adaptação de *A Casa das Sete Mulheres*?

Vincent Villari: Não! [O que] Houve [foi] uma conversa inicial, muito boa, muito produtiva e ponto. Porque aí é natural, o autor do livro vai querer que o livro seja transcrito *ipsis litteris* e como eu disse a teledramaturgia tem suas próprias leis, suas próprias regras. Então não houve conversa com a Letícia [Wierzchowski] durante o processo da escrita da minissérie, não.

Jéfferson Balbino: Até porque se é uma adaptação tem que haver liberdade para vocês roteiristas, né?!

Vincent Villari: Sim! E, também, estávamos trabalhando muito com o material do Tabajara [Ruas]. Com o Tabajara nós conversamos mais.

Jéfferson Balbino: Na minissérie vocês contaram com o suporte de uma pesquisadora de texto, no caso, a Carmen Righetto que, infelizmente, não consegui contato, pois segundo seu filho - o Juliano Righetto, ela está com um problema de memória… Você lembrava como foi o trabalho dela enquanto pesquisadora de texto na equipe de vocês?

Vincent Villari: Infelizmente, ela não está legal! Mas no caso d' *A Casa das Sete Mulheres*, a [Maria] Adelaide [Amaral] e o [Walther] Negrão foram para o Sul, eles tiveram um contato muito próximo com o Tabajara [Ruas], principalmente, muito mais do que com a Letícia [Wierzchowski]. E o [Walther] Negrão já tinha um grande material de pesquisa. Eu acho que a Carmen [Righetto] nesse projeto era mais uma leitora dos capítulos para saber o que tava inverossímil, o que não estava "batendo", o personagem [que] não pode tá em dois lugares ao mesmo tempo, foi mais essa pesquisa. A pesquisa de campo da História, da região da qual nós iríamos falar… Talvez a Carmen [Righetto] tenha trazido um pouco de vocabulário… Ah, eu não vou lembrar, Jéfferson…

Jéfferson Balbino: Mas… de modo geral, qual é o papel do pesquisador de texto numa equipe de roteiristas de telenovela/minissérie?

Vincent Villari: Consiste no que o autor precisar, não existe uma regra. Tem autor que sai em campo por conta própria e tem autor que pede tudo para o pesquisador. E o pesquisador traz todo o material pra ele, o pesquisador vai se adaptar ao que o autor precisar. Nesse caso d' *A Casa das Sete Mulheres*, a [Maria] Adelaide [Amaral] e o [Walther] Negrão eles tomaram muito à frente da pesquisa para o desenvolvimento da série. Não querendo ser injusto com a Carmen [Righetto], talvez, ela tenha tido uma participação muito maior do que eu estou dizendo, mas eu não me lembro. Mas você pode perguntar isso para o Juliano [Righetto, filho da Carmen Righetto], pois ele fez a série como ator e ele deve ter estado muito próximo da mãe nesse momento, talvez, ele possa dizer.

Jéfferson Balbino: E o Jayme [Monjardim] que foi o diretor-geral e de núcleo da minissérie interferiu no processo de criação como dando sugestões à vocês autores?

Vincent Villari: Não… Ele só acrescentou, ele não trouxe nenhuma dificuldade, não. Ele era parceiro, gostava da história, gostava do texto, a gente também gostou muito do trabalho dele e de tudo o que ele trouxe. Foi uma parceria muito produtiva, não teve nenhum B.O. entre o relacionamento de autoria e direção. O diretor pode dar um *feedback*, mas ele não dá palpite em texto, não!

Jéfferson Balbino: Eu lembro que li naquele livro promocional da minissérie [*A Revolução Farroupilha através da minissérie "A Casa das Sete Mulheres*], lançado pela Editora Globo, que aquele tom avermelhado das cenas foi uma ideia trazida pela equipe de direção do Jayme Monjardim…

Vincent Villari: Ah sim, aí é a direção, não é uma coisa que o texto peça. É o diretor que vai dar o tom, isso aí é com ele.

Jéfferson Balbino: A partir do que você me expôs sobre o fato dessa representação emancipada das mulheres farroupilhas não ter sido algo premeditado por vocês roteiristas, pensei que, talvez, pudesse ter partido então da direção da minissérie…

Vincent Villari: Não, não, não… Aí pode ter um jogo cênico dele. Eu lembro que ele escolheu uma paleta de cores onde cada mulher [das setes mulheres] vestia uma cor. Tipo: a Manuela era sempre rosa, a Rosário era sempre azul, a Caetana que era espanhola [uruguaiana] essa já vestia [cor] vinho, um tom mais escuro, mais sensual.

Jéfferson Balbino: Então a parte do diretor era mais essa questão estética/visual…

Vincent Villari: É… Como é que eu vou transformar isso em imagem. Como é que eu vou simbolizar o texto.Você escolher uma paleta de cores, é uma forma de você simbolizar, transformar o texto em símbolo. O céu vermelho… guerras, sangue… você simboliza.

Jéfferson Balbino: Ou seja, é aquele processo etapista pelo qual passa uma obra audiovisual: equipe de autores, direção, atores, figurinistas, edição, entre outros…

Vincent Villari: Exatamente. A gente entrega o texto e aí o diretor, toda equipe técnica, iluminação, figurino, elenco… cada um vai ter o seu olhar sobre o texto escrito e contribui com a sua visão. Então o que você vê no ar nunca é o resultado de um texto apenas. São muitos olhares, a soma de todos os olhares sobre aquela obra.

Jéfferson Balbino: Vincent, muito obrigado por conceder essa entrevista que foi essencial para o desenvolvimento da minha tese de doutoramento. E me desculpe por ter tomado quase duas horas do seu tempo (risos).

Vincent Villari: Espero que ajude e que eu tenha dito alguma coisa que preste, né?! (risos). Porque eu estou tão afastado de *A Casa das Sete Mulheres*. Na verdade eu vou sair dessa entrevista com uma sensação meio amarga, porque eu gostaria de ter lembrado mais, de ter sido mais específico nas minhas respostas. Eu tenho a impressão de ter sido muito vago nas minhas respostas.

ENTREVISTA II – LÚCIO MANFREDI

Depoente: Lúcio Manfredi (colaborador – roteirista na minissérie)

Pesquisador/Entrevistador: Jéfferson Balbino (doutorando – UNESP)

Entrevista realizada em 31/08/2022.

ROTEIRO

Jéfferson Balbino: Lúcio, qual sua formação acadêmica? Tem a ver com a sua profissão de roteirista?

Lúcio Manfredi: Não… Não tem relação entre as duas coisas. Eu sou escritor, escrevo desde os 9 anos. Eu sempre pensei em mim como escritor. Eu fiz Filosofia na USP, mas eu não conclui o curso, justamente, porque eu fui pra Globo. Eu abandonei o curso, né?! Na verdade eu "comi bola", porque eu perdi a data da matrícula, pra renovar a matrícula e aí eu fui jubilado. E como eu tinha acabado de entrar na Globo, eu tava todo focado na Globo, nem me ocorreu de pedir pra revisar, deixei ser jubilado, pois achei que não fosse nunca mais precisar [do curso]. Então foi isso, mas não tem relação nenhuma [com a profissão de roteirista]. Eu fui pra Academia visando Filosofia, o futuro que eu tinha em mente pra mim, quando surgiu a Oficina da Globo, era uma carreira acadêmica em Filosofia, eu já tinha definido quais seriam os temas do meu mestrado e do meu doutorado. Tava bem claro na minha cabeça, a minha carreira tava toda mapeada e aí surgiu a Oficina de Teledramaturgia da Globo com o Flávio de Campos, que era uma Oficina que dava formação, você nunca tinha escrito um roteiro na vida e que ensinava você a escrever, né?! Tinha que passar num teste, você tinha que mostrar que você tinha potencial, que você sabe escrever alguma coisa… Mas aí os [conhecimentos] específicos da teledramaturgia vieram na Oficina. E aí quando saiu o anúncio da Oficina me caiu a ficha de que assim: o roteirista é alguém que é pago pra escrever, um escritor, especialmente, naquela época, década de [19]90 não conseguia ganhar a vida só escrevendo livros, a não ser que fosse o Jorge Amado ou o Paulo Coelho. Mas o roteirista era alguém que era pago pra escrever histórias. Então eu fiz um roteiro, tinha um tema lá que era "Caso do Vestido", do Carlos Drummond de Andrade, era pra adaptar, e eu fiz o roteiro adaptando, mandei e aí fui selecionado. Fiz a Oficina, não passei, fiz a Oficina até o fim, mas não fui contratado. Isso foi em [19]94, em [19]97 a Globo ofereceu uma nova Oficina, também com o Flávio de Campos, em São Paulo, eu perguntei se tinha algum problema deu fazer a Oficina

de novo, eu já tinha feito a anterior, [disseram:] "Não, se você passar, passou! Se não passar, não passou". Aí eu fui, mandei [o roteiro] e dessa vez eu fui contratado, mas eu já tinha [sido] jubilado na faculdade.

Jéfferson Balbino: Então você não chegou a concluir nenhum curso superior?
Lúcio Manfredi: Não…

Jéfferson Balbino: E nem pretendeu retomar o curso de Filosofia em outro momento da sua vida?
Lúcio Manfredi: Olha… Sim, eu me arrependi de não ter pedido revisão [de renovação de matrícula], porque eu gostaria de ter terminado o curso, mas pra eu retomar eu teria que começar do zero de novo, começar o curso outra vez, e aí eu fiquei com uma certa preguiça (risos).

Jéfferson Balbino: E de alguma forma essa formação - mesmo que incompleta - em Filosofia trouxe subsídios para a sua escrita, enquanto roteirista profissional?
Lúcio Manfredi: O interesse em filosofia, sim! O curso acadêmico não necessariamente, inclusive, porque na época (não sei como estão as coisas agora) o curso de Filosofia da USP era focado em Filosofia Moderna. Então era [Jean-Jacques] Rousseau, [Thomas] Hobbes, autores que na verdade eu tinha interesse bastante superficial. Eu estava mais interessado em Filosofia Contemporânea, de [Friedrich] Nietzsche pra frente, [Jean-Paul] Sartre, [Gilles] Deleuze… Então eu estudei muito por conta própria os autores que me interessavam. Esses [citados] sim, me influenciam até hoje. Mas eles não eram estudados no curso, propriamente dito. Eu comecei a ler antes [de ingressar na faculdade], na verdade.

Jéfferson Balbino: Voltando a falar da sua carreira profissional, você participou das duas edições da Oficina de Autores da TV Globo, após a última você foi contratado pela emissora. Sua carreira profissional como roteirista começa a partir disso?
Lúcio Manfredi: Sim! Aí eu fui contratado, mas eu fiquei um tempo escrevendo o *Programa da Angélica*, *A Turma do Didi*, coisas menores - na verdade -, não era teledramaturgia propriamente dita, era programas de esquetes, uma coisa bem mais simples. Aí eu fui chamado pelo próprio Flávio de Campos e pela Edna Palatnik pra participar de um grupo de leitores pareceristas que a função era ler livros e indicar livros que eu achasse que poderiam render novelas, minisséries, enfim, livros que pudessem ser adaptados, né?! E foi nessa que a

Edna me passou *A Casa das Sete Mulheres* pra eu fazer um parecer, tinha acabado de ser lançado, [corrigindo-se] acho que não tinha nem ainda sido lançado, a Editora mandado uma prova [do livro] pra Globo. Aí eu fiz o parecer, fiz várias sugestões sobre o que poderia ser adaptado e a Edna passou esse relatório pra Maria Adelaide [Amaral], ela achou que a Maria Adelaide seria a pessoa que se interessaria por adaptar. A Maria Adelaide se interessou e ela gostou do parecer e resolveu me chamar então pra colaborar.

Jéfferson Balbino: Então foi assim que surgiu o convite para você integrar a equipe de roteiristas da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*?
Lúcio Manfredi: Foi… [Inclusive,] foi o meu primeiro trabalho de peso na Globo: *A Casa das Sete Mulheres*.

Jéfferson Balbino: Antes da gente focar nesse que foi o teu primeiro trabalho de peso na Globo, eu gostaria de saber se houve ou se há uma grande inspiração para você ter optado por esse ofício?
Lúcio Manfredi: Tinha o Gilberto Braga, o Dias Gomes e o Carlos Lombardi. Eu gostava muito do estilo moderno, rápido, ágil, dos diálogos de sitcom que ele tinha [Carlos Lombardi]. Era o único a inovar naquela época. Tanto que quando eu entrei na Globo um dos meus sonhos era um dia trabalhar como colaborador do Lombardi. Acabou não rolando, caminhos diferentes, mas, sim, esses três foram as minhas grandes inspirações. Na verdade, o Gilberto Braga e o Dias Gomes foram os que me mostraram na adolescência ainda, na década de [19]80 que dava pra falar de coisas sérias na telenovela. Que a novela era um veículo para falar de temas sérios, que podia ser assim, que não precisava ficar só no melodrama superficial, raso…que era a visão que eu tinha na adolescência. Então o *Roque Santeiro*, especialmente, foi um divisor de águas pra mim. Eu olhei e falei [enfatizando]: "Meu Deus, dá pra falar de política, nesse nível, numa novela da Globo". Aí mudou completamente minha visão, mas eu nunca pensei nessa época ainda em ser roteirista, foi só na época que eu tava na faculdade.

Jéfferson Balbino: E *Roque Santeiro* foi exibida logo após a Ditadura, né?!
Lúcio Manfredi: Recém-terminado… exatamente. *Roque Santeiro* foi [exibida] em [19]85, ainda estava bem na esteira [da Ditadura].

Jéfferson Balbino: O produto audiovisual denominado "minissérie" sempre foi visto com maior prestigio do que a telenovela tanto por parte dos roteiristas como por parte de alguns atores. Para você, enquanto autor de ambos os formatos, há uma predileção entre escrever minisséries e telenovelas? Se sim, por quê?

Lúcio Manfredi: Assim, diferença de como escrever, de tom, essas coisas não. Dramaturgia é dramaturgia. Eu tenho uma preferência por minissérie por um motivo muito simples: é muito menos desgastante você escrever 45 capítulos do que escrever 150, 200 capítulos (risos). A gente chega moído no final de uma novela. Se você já viu autores falarem isso [saiba que] não é exagero, realmente, é massacrante. Então por esse lado eu prefiro minissérie, mas em termos de satisfação de escrever as duas coisas são iguais.

Jéfferson: Mas em termos de qualidade técnica e investimento? Não há um prestígio maior - até mesmo por parte da emissora - em relação a esse formato de teledramaturgia?

Lúcio Manfredi: Sim. É um produto mais bem acabado - tanto no roteiro quanto na direção -, porque você não tem o compromisso de colocar o capítulo no ar diariamente, enquanto, está sendo escrito. Na realidade quando a gente estava escrevendo *A Casa das Sete Mulheres* aconteceu isso, sim, [a minissérie] estreou antes da gente acabar de escrever, mas a gente estava com uma boa folga [na escrita de capítulos] que é uma coisa que a minissérie permite. A minissérie permite reescrever capítulos, a novela não tem como reescrever. A novela é: você manda as cenas para o cabeça [líder da equipe de roteiristas], o cabeça junta tudo, dá a redação final e vai. A revisão é feita no mesmo dia e vai no mesmo dia. A gente tem o compromisso de entregar um capítulo por dia. na minissérie não precisa ser essa correria, essa sangria desatada.

Jéfferson Balbino: E em relação ao público que vocês estão se comunicando? O público da minissérie é diferente dos telespectadores da telenovela? Porque a sensação que tenho é que a minissérie é direcionada para um público elitista, com maior letramento. É isso mesmo?

Lúcio Manfredi: Não, nesses termos. Não em termos de disgrafia social, a gente pensa em termos de horário. Tem que levar em conta a minha experiência de como era a Globo até 2015 [Quando o autor encerra seu contrato com a emissora]. Então eu não sei como estão as coisas lá agora. Mas a gente pensava em termos: uma novela das seis tem que ser uma história mais leve, mas isso não tem muito a ver com o público, [pois] de modo geral, é o mesmo público,

mas espera - pelo menos era esse o modelo que a gente trabalhava - coisas diferentes, nos horários diferentes. Então uma novela das seis esperas [ser] uma novela mais romântica, mais leve; novela das sete esperava uma coisa mais ágil, mais moderna, mais cômica; no horário das oito - que, atualmente, é das nove - aí sim, já começa aprofundar um pouco mais; minissérie então nem se fala, mas isso tem mais a ver com a questão do horário do que que a gente acha certo ou errado e do que o público esperava encontrar naquele horário. Mas de serem públicos diferentes, a gente não pensava nesses termos, não.

Jéfferson Balbino: Você disse há pouco que o convite para integrar a equipe de colaboradores da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* deu-se a partir de um parecer/arguição que você fez sobre o livro homônimo, de autoria de Letícia Wierzchowski. Sabemos que a minissérie difere em muitos pontos da obra literária, principalmente, por serem díspares no que tange a representação das mulheres. Sendo assim, como você avalia as duas obras?

Lúcio Manfredi: Primeiro que o meu trabalho na minissérie está diretamente relacionado, justamente, às mudanças. Eu trabalhei mais com a Maria Adelaide [Amaral] depois que eu escrevi uma novela com o [Walther] Negrão. Eu conheci ele durante *A Casa das Sete Mulheres*, mas eu trabalhava mais próximo com a Maria Adelaide. E a primeira decisão que a Maria Adelaide tomou era: "Nós não vamos ficar focado na casa [Estância], nós vamos contar a História da Revolução Farroupilha [enfatizando] inteira, inclusive, as batalhas. E é aí que eu entro, porque o meu trabalho era, justamente, pesquisar como foram essas batalhas e escrever as cenas de combate. Mas por conta disso eu trabalhei meio que separado dos outros autores, a Maria Adelaide [disse]: "Você vai pesquisando, você vai escrevendo de maneira dramática as cenas das lutas, das batalhas, e eu vou encaixando na história conforme a gente for chegando nessas batalhas. Então o meu trabalho foi meio independente, nesse sentido. Algumas coisas que eu escrevi entraram exatamente como eu escrevi, outras tiveram mudanças para se adequar a maneira como a história estava sendo contada, porque eu tava me baseando como as batalhas foram historicamente. Aí na hora de encaixar, às vezes, precisava fazer algumas mudanças, porque essa foi a segunda decisão importante da Maria Adelaide. [A minissérie] é uma obra de ficção, ela foi inspirada num evento real, mas é uma obra de ficção, não é documentário e se precisar mudar as coisas para se adequar a história verídica, muda. O que é praxe, na verdade, em qualquer adaptação de história real. Então, assim: tinha primeiro essa dramatização das batalhas que eu fazia, depois ela encaixava essa dramatização de acordo com a maneira que ela tava contando a história do resto da casa, dos personagens…

Então a diferença é essa, [pois] o romance é mais "minimalista", vamos dizer assim, porque ele centra na casa e nas sete mulheres, a gente sabe da guerra [por causa dessas mulheres]... É como se fosse [sobre] os bastidores da guerra. A gente sabe pelo que as sete mulheres comentam entre si, na minissérie a gente mostra detalhadamente, a grande diferença era essa.

Jéfferson Balbino: A partir desse seu relato sobre como foi construída a adaptação televisiva do romance, podemos dizer então que a casa era das sete mulheres, mas o protagonismo ainda era dos homens e da guerra?

Lúcio Manfredi: Não, não… Os personagens masculinos, especialmente, o Bento Gonçalves, era um personagem importante, central - sem dúvida -, e um dos protagonistas, evidentemente, mas o foco da minissérie sempre são as mulheres. A Maria Adelaide tentou sempre manter o foco em cima das mulheres. A gente queria que as pessoas vissem como foi a guerra, mas uma coisa importante era mostrar como isso repercutia na vida das pessoas.

Jéfferson Balbino: Quando você fala "na vida das pessoas", você está se referindo àquelas mulheres da família de Bento Gonçalves?

Lúcio Manfredi: É. *A Casa das Sete Mulheres* acabou funcionando como uma espécie de microcosmo da sociedade na época.

Jéfferson Balbino: Especialmente, no início dos anos 2000, a TV Globo produziu diversas obras no campo da teledramaturgia que buscavam resgatar/recuperar/reproduzir a História do Brasil que, infelizmente, muitos brasileiros desconhecem. E num país como o nosso, onde muitas pessoas não têm acesso à Educação, a teledramaturgia é um dos meios de acesso a determinadas informações e conhecimentos. Que cuidados que vocês tiveram ao trabalhar um tema histórico como a Farroupilha para um grande público que muitas vezes não era letrado?

Lúcio Manfredi: Essa parte ficou mais com a [Maria] Adelaide [Amaral] e o [Walther] Negrão, esse contexto… O que eu procurei foi ser o mais claro e o mais didático possível na descrição das batalhas. Fui razoavelmente fiel, às mudanças que eu falei foi mais do tipo: uma batalha aconteceu em cima de um morro, mas quando a gente foi gravar colocamos a batalha numa planície, por razões de funcionar melhor. [Foi só] esse tipo de mudança, fora isso eu procurei ser o mais didático possível na apresentação de quem era os personagens que estavam no combate, qual a relevância daquela batalha específica na guerra, na Revolução

Farroupilha como um todo. Mas a maior parte desse contexto quem escreveu, justamente, por meio dos outros personagens, a Adelaide.

Jéfferson Balbino: Então esse didatismo que você trouxe foi para atender esse público não-letrado que acompanhava a minissérie?
Lúcio Manfredi: Não! Eu achava que era um recurso necessário. Eu sempre tento ser o mais claro possível no que eu tô fazendo.

Jéfferson Balbino: Em conversa informal que tivemos no ano passado, você havia me dito que escreveu a maior parte das cenas de batalhas entre os soldados imperiais e os soldados farroupilhas. Como foi seu preparo histórico para escrever *A Casa das Sete Mulheres*? Contou com o suporte de algum historiador?
Lúcio Manfredi: Não, o pesquisador era eu. Na verdade o meu trabalho na minissérie foi um trabalho meio híbrido, porque eu era roteirista e pesquisador. O que eu fiz foi ir atrás de um monte de fontes historiográficas e de romances, também, que tratavam da Revolução Farroupilha como os livros do Tabajara Ruas. Então eu fui cercado de o máximo de informações fidedignas que eu conseguisse. Tinha uma lista de livros descrevendo todos os aspectos da Revolução Farroupilha, descrevendo desde a Revolução como um todo até aspectos específicos como a participação do [Giuseppe] Garibaldi. Então o que eu fiz foi isso: foi mergulhar nesse material e aí desse material eu tirei a cronologia das batalhas. Em cima dessa cronologia eu fui escrevendo as cenas.

Jéfferson Balbino: O Tabajara Ruas foi consultor da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*. Como foi o suporte histórico que ele dava a vocês roteiristas?
Lúcio Manfredi: Ele foi [o consultor], mas ele trabalhava mais com a [Maria] Adelaide [Amaral] e o [Walther] Negrão.

Jéfferson Balbino: A produção da minissérie também contou com a pesquisadora de texto Carmen Righetto. Você lembra como foi o trabalho prestado por ela à vocês?
Lúcio Manfredi: Não. Eu conheci a Carmen Righetto depois, [pois] durante a minissérie eu não tive contato com ela. O meu trabalho foi realmente bem paralelo, bem focado nas batalhas. Assim, era o meu primeiro trabalho, eu tinha a impressão que assim: “Vamos testar o que o Lúcio é capaz de fazer ou não, colocar ele num ambiente que dê pra examinar, avaliar a capacidade dele de escrever” (risos).

Jéfferson Balbino: Pelo que você está me dizendo o seu trabalho era paralelo aos demais integrantes da equipe de roteiristas (Maria Adelaide Amaral, Walther Negrão e Vincent Villari). Então você ao escrever as cenas de batalhas da minissérie você sequer trocava ideias com esses outros autores d' *A Casa das Sete Mulheres*?

Lúcio Manfredi: Sim, sim… A gente conversava. Eu falava mais com a [Maria] Adelaide [Amaral], mas eu falava também com o [Walther] Negrão, com o Vincent [Villari]. Depois eu vim a trabalhar com o [Walther] Negrão, trabalhei com a [Maria] Adelaide [Amaral] de novo. Mas nesse trabalho foi mais com ela [que me comunicava].

Jéfferson Balbino: E vocês – produtores da minissérie – tiveram alguma assessoria militar? Quais foram as armas utilizadas na produção?

Lúcio Manfredi: Isso é com o pessoal que trabalhou com a direção, o pessoal que trabalhou com os efeitos especiais que eu acho que o chefe de equipe era o Federico Farfán, se não me falha a memória. Então toda essa parte de como fazia isso de maneira realista e tal foi com a direção.

Jéfferson Balbino: Portanto, os tipos de armas utilizadas nas cenas dos confrontos não partiram de você escrever?

Lúcio Manfredi: Não, não… A não ser que fosse mencionado na descrição da batalha e eu colocava na cena também. Senão eu só colocava: usaram canhão, usaram armas de fogo, e daí o pessoal [da produção] ia atrás. A direção de arte trabalha muito com isso, a direção de arte que vai atrás dos aparatos cênicos, essas coisas… Mas se esse tipo de informação tava nas fontes que eu tava utilizando e fosse relevante eu colocava no texto.

Jéfferson Balbino: Então o teu trabalho de pesquisa se deu, exclusivamente, a partir da bibliografia existente sobre a Revolução Farroupilha?

Lúcio Manfredi: Sim, como era uma época que a internet não era como é hoje, ela era mais avançada do que na década de [19]90, mas ainda não tinha essa facilidade de recursos então boa parte do trabalho pra mim foi fuçar os sebos do Rio de Janeiro atrás de tudo que eu conseguisse achar sobre história e romances, enfim, tudo que tivesse a ver com aquele período e com aquela guerra.

Jéfferson Balbino: E você chegou a ir até o cenário de locação no Rio Grande do Sul?

Lúcio Manfredi: Não, não… Raramente roteirista vai até o lugar. Quando vai, geralmente, é o cabeça da equipe que vai, porque ele vai tomar as decisões das coisas todas.

Jéfferson Balbino: No capítulo 27 da minissérie vimos as mulheres da família de Bento Gonçalves pegando em armas e atacando um grupo rival para defenderem a Estância da Barra, inclusive, chegam a matar alguns caramurus. Esse fato evidencia o protagonismo feminino? Até que ponto foi intencional/importante trazer esse tipo de representação?
Lúcio Manfredi: Eu não sei, isso você teria que perguntar pra Maria Adelaide [Amaral].

Jéfferson Balbino: Então essa cena de confronto não foi você que escreveu?
Lúcio Manfredi: Essa sequência [de cena] é minha. Mas essa sequência é minha, porque eu recebi a escaleta da Maria Adelaide [Amaral] com a indicação das cenas. Então o que motivou ela a colocar isso aí a gente não chegou a discutir.

Jéfferson Balbino: Ou seja, foi uma cena encomendada a você com aquela situação [do confronto das mulheres com o exército imperial] já definida?
Lúcio Manfredi: Sim!

Jéfferson Balbino: Evidentemente, há um ineditismo disso na teledramaturgia. O que você pensou ao receber a escaleta com essa situação para você dramatizar?
Lúcio Manfredi: Eu não pensava muito… Eu penso mais nesses termos atualmente do que eu pensava na época. O que eu pensei na época foi que eu tinha recebido uma sequência de ação sensacional pra escrever que eu ia adorar escrever aquilo (risos).
Jéfferson Balbino: E você gostou do resultado dessa sequência de cenas quando foi ao ar?
Lúcio Manfredi: Gostei! Uma das coisas que me surpreendeu bastante n' *A Casa das Sete Mulheres* é, justamente, a qualidade dos efeitos especiais das cenas de batalhas. O pessoal que cuidou dos efeitos especiais, o Federico Farfán, fizeram um trabalho muito bom.

Jéfferson Balbino: Ana – que viria a se tornar Anita Garibaldi – era uma mulher emancipada e corajosa. Inclusive, no capítulo 37, Rossete diz que "as mulheres nunca mais serão as mesmas depois de Anita Garibaldi" e Barbara compara Anita com Joana d'Arc. Porém, Bárbara diz que Manuela ainda é mais extraordinária que Anita, pois lutou contra sua família para ir atrás de seu grande amor. Ambas são transgressoras,

mas Anita é louvada pelos homens, justamente por trazer consigo um protótipo masculino de luta na guerra. Em sua visão, até que ponto cada uma dessas representações femininas emancipatórias contribui para a mulher do século XXI que assistiu a minissérie? E qual dessas duas personagens femininas você considera ser mais representativa?

Lúcio Manfredi: Eu acho que as duas são relevantes, por irem contra o que é tradicionalmente esperado do papel feminino. É uma coisa importante, porque você [as personagens] vai contra sua família e tal. Mas eu, particularmente, como homem, ou seja, alguém que não tem nada que apitar nessa situação, nesse tema, nessa questão (risos), mas assim na minha opinião pessoal a Anita. [A] Anita - sem dúvida - é representativa por causa da questão de pegar em armas, mesmo que seja metaforicamente.

Jéfferson Balbino: Mas pensando na mulher do século XXI até que ponto essa representação empoderada da Anita contribui para a mulher que é telespectadora da minissérie também querer se tornar dona de si própria, tal como essa personagem histórica?

Lúcio Manfredi: Eu acho que a Anita pode ser tomada como uma metáfora das lutas que as mulheres precisam fazer para serem emancipadas. Por isso que eu falei pegar em armas metaforicamente falando que é a coisa de você realmente ir a campo para lutar pela causa que você acredita. Na verdade, se você parar para pensar, em termos simbólicos são duas metáforas diferentes, das duas personagens, para a mesma situação: pegar as regras da sua vida e ir lutar pelo que você quer. Mas eu acho que assim: em termos imagéticos a Anita é uma forma [modelo] importante. Aliás, é curioso que hoje em dia nós temos uma Anitta [cantora brasileira], atualmente, que está desbravando o caminho de uma maneira completamente diferente (risos).

Jéfferson Balbino: Boa alusão (risos)... Mas assim… A sensação que dá é que a Anita só tem esse reconhecimento, sobretudo, dos personagens masculinos da minissérie por ser uma espécie de protótipo masculino na guerra num corpo de mulher.

Lúcio Manfredi: É possível [pausa], é possível essa leitura [silêncio]…

Jéfferson Balbino: Porque, veja que nessa sequência de cenas precisou uma personagem feminina, no caso a Bárbara, para evidenciar o heroísmo - digamos assim - da Manuela.

Lúcio Manfredi: [pensativo]. Hã… [pausa]. Eu não… [corte abrupto] tem a coisa da Anita ter uma figura mais masculinizada, mas de novo vem a questão: o que define isso como sendo masculino ou feminino? Por que a representação dela é mais masculinizada? Por que ela pegava em armas? O que define isso como sendo, especificamente, masculino? Então tem isso…

Jéfferson Balbino: E houve por parte de vocês produtores uma busca de referenciais em Joana d'Arc para escreverem a personagem Anita Garibaldi?
Lúcio Manfredi: Não… Eu pelo menos não (risos).

Jéfferson Balbino: Você escrevia muito para as personagens mulheres?
Lúcio Manfredi: Bem menos…Eu escrevia quando alguma delas estava envolvida, de alguma forma, numa sequência de ação como, por exemplo, nessa sequência [de cenas] que as mulheres pegam em armas para atacar os caramurus ou no episódio da travessia dos lanchões que é narrado pela Manuela, a narração foi eu que escrevi, porque estava escrevendo as sequências das cenas, também, da travessia [dos lanchões], mas eu escrevi bem menos [para] os personagens femininos. Eu escrevi mais [para] a Anita quando ela estava envolvida nas batalhas.

Jéfferson Balbino: Quando você escrevia para as personagens femininas, havia um preparo diferenciado, visto que você estava muito imbuído na escrita dos diálogos dos personagens masculinos? Ou então, encontrava algum grau de dificuldade?

Lúcio Manfredi: Não! Eu pegava como ponto de referência a maneira que essas personagens estavam sendo escritas pela [Maria] Adelaide [Amaral], pelo [Walther] Negrão, pelos outros, nas cenas que não eram de batalhas. O que eu tentava fazer foi levar em conta o perfil do personagem e a maneira que cada personagem tinha que se comunicar, se expressar, de agir, mas isso foi definido pela [Maria] Adelaide [Amaral] e pelos outros [autores], e eu procurei seguir. Normalmente, é isso que o colaborador faz, né?! O cabeça da equipe [de roteiristas] que define todas essas questões e a gente tem que se afinar, se adequar a voz do personagem, que foi dada pelo cabeça.

Jéfferson Balbino: Isso deve ser um tanto difícil para vocês colaboradores que não podem desviar o rumo dado, inicialmente, a determinado personagem, né?

Lúcio Manfredi: Dependendo da equipe, você participa, você dá sugestões… O caso d' *A Casa das Sete Mulheres* foi um caso específico, pois - como eu disse - eu tava trabalhando uma trilha - como a gente [roteirista] chama - que era a trilha das batalhas. Essa trilha era pela própria natureza da história, ela era separada do resto, mas na maioria das outras produções que eu participei, se você tem uma opinião sobre como mudar o rumo de uma personagem você fala com o cabeça, você joga na reunião e isso é discutido, não é uma coisa monocrática.

Jéfferson Balbino: Embora a obra literária homônima que originou a minissérie dê às mulheres farroupilhas certo protagonismo vemos que ainda foi limitado perto da representação feminina emancipadora que a minissérie trouxe. Existe certa diferença do que foi escrito no livro e do que foi representado na minissérie. Por que vocês trouxeram essa abordagem diferenciada na minissérie?

Lúcio Manfredi: Ah, isso é da [Maria] Adelaide [Amaral]. E isso é, sim, de caso pensado. A [Maria] Adelaide [Amaral] tomou uma perspectiva feminista assumidamente. Ela adotou conscientemente uma perspectiva feminista das mulheres, ela queria usar essa história para falar das mulheres.

Jéfferson Balbino: Você acha que essa perspectiva feminista que a [Maria] Adelaide [Amaral] toma e atribui às mulheres farroupilhas ocorre pelo momento da época, isto é, no início dos anos 2000 quando amplificou na sociedade brasileira as discussões das pautas dos movimentos feministas ou pelo fato dela ser uma mulher feminista, transgressora e a frente do seu tempo?

Lúcio Manfredi: Eu acho que é uma confluência das duas coisas: a perspectiva natural da Maria Adelaide [Amaral] que tem esse foco e as coisas que estavam acontecendo pura e simplesmente, porque numa época lá atrás, provavelmente, não haveria tanto espaço [para tratar desse assunto]. Mesmo se ela quisesse dar uma perspectiva feminista haveria menos espaço disponível na mídia, na década de [19]80, por exemplo, as coisas estavam começando a ser percebidas. Então foi uma confluência das duas coisas: ela tinha essa perspectiva e o contexto da época permitia ela levar essa perspectiva ao ar, inclusive, havia uma abertura maior nessa época, mas ela era infinitamente menor do que a que a gente tem hoje para discutir esses temas.

Jéfferson Balbino: Há algumas passagens da minissérie que traz algumas falas problemáticas em que colocam as mulheres numa posição de inferioridade como, por exemplo, no capítulo 03, quando a Manuela conhece Garibaldi diz ao vê-lo velejar sem camisa: "Perto desse homem eu me descubro mulher, é como se eu fosse uma colcha e descobrisse dentro de mim uma pérola". Ou seja, aquela mulher empoderada que enfrenta o tradicionalismo de sua família para ir atrás de seu amor condiciona a sua descoberta enquanto mulher de maneira limitada, isto é, restringindo isso à presença daquele homem. Além de outras passagens que vão nesse sentido como, no capítulo 24, que a Joana (Manuela do Monte) diz: "A obrigação das mulheres é levantar o ânimo dos homens que estão na guerra". Tudo isso leva-nos à uma dicotomia, pois ao mesmo tempo que as mulheres trazem uma representação emancipatória elas já retomam vertiginosamente à submissividade. Em sua opinião, qual é o motivo que leva essa representação ambígua? Seria o fato de ter três autores homens e apenas uma mulher na equipe de roteiristas?

Lúcio Manfredi: Não! A questão é de relatividade histórica em dois sentidos: primeiro, a relatividade da época que se passa a história, porque, obviamente, se essas sete mulheres tivessem existido (algumas delas existiram de verdade, outras não) com toda certeza elas eram menos livres, menos empoderadas do que representadas na minissérie, a situação completa histórica seria muito pior; segundo, é os nossos próprios pontos cegos, eu fico besta de perceber que o mundo pós-[século]XXI é radicalmente mais *woolf* - pra usar o termo - do que ele era antes. É uma coisa que mudou, literalmente, da noite pro dia. Olhando pra trás é impressionante como representa um ponto de corte onde, atualmente, fazemos várias coisas que antes não fazíamos ou naturalizava sem perceber ficarem com uma evidência que antes a gente não via. Então mesmo tentando representar mulheres mais empoderadas - a questão do racismo também vai pra mesma direção - se você for olhar as coisas da década de [19]90 até por volta de 2010/2012 assim, você vai encontrar um monte de coisa desse tipo, obras que você vê que a intenção é progressista, mas que de vez em quando sai umas falas assim que passa batido e que hoje não passariam. Hoje a gente tem uma consciência crítica maior do que a gente tinha, engraçado que parece que eu tô falando de uma coisa de 50 anos atrás e assim [é de] 15/20 anos [atrás]. A nossa consciência em relação a essa problemática toda se expandiu muito nos últimos tempos, muito! Eu acho que é um pouco por aí…

Jéfferson Balbino: Como seria se a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* fosse produzida e exibida agora em 2023 (quando completará 20 anos)? Vocês evitariam esses tipos de

situações problemáticas? Teriam um cuidado melhor ao representar as minorias sociais? E se vocês optassem por manter o mesmo tipo de representação que fizeram em 2003, acha que a minissérie teria o mesmo sucesso de público e de crítica?
Lúcio Manfredi: Eu só posso falar por mim e eu não escreveria esse tipo de diálogo, pois pra mim é muito claro que por mais foda que a a Anita fosse igual a Manuela que enfrentou a família toda e os costumes por causa do homem que amava, a Anita se tornou uma guerreira, saiu [de sua casa], lutou, combateu por causa desse mesmo homem… Hoje isso seria uma coisa que a gente teria dificuldade, se a gente fosse escrever de novo. Estou falando por mim! Porque se você fosse escrever uma história assim, você até poderia colocar num primeiro momento a mulher fazer isso por causa do homem que ela ama e tal, mas em algum momento ela [essa mulher] teria que ter um estalo: "Não, não eu tô fazendo isso por mim [e não por ele]. Por mim e não pra ir atrás de alguém. Eu estou lutando por eu quero a minha liberdade!". Esse movimento seria necessário hoje.

Jéfferson Balbino: Mas do jeito que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* foi exibida, em 2003, faria - nos dias de hoje - o retumbante sucesso que conseguiu há 20 anos atrás?
Lúcio Manfredi: A gente vai saber agora que está sendo reprisada (risos).

Jéfferson Balbino: Ela foi reprisada em janeiro de 2022 no Canal Viva que tem um público limitado perto da TV aberta e em agosto de 2022 ela entrou no catálogo de séries da plataforma de streaming Globoplay que também possui um público seleto que, obviamente, diferencia de uma exibição na TV aberta. Não seria difícil dimensionar a repercussão da minissérie a partir dessas exibições paralelas?
Lúcio Manfredi: É… Eu não sei dizer, porque a gente está vendo isso num panorama cultural, de modo geral. Coisas que eram licenciadas como progressistas na década de [19]90 hoje não passariam. Então eu não sei dizer… a gente está mais exigente com isso e tem que tá mesmo, precisa tá, porque isso é uma evolução contínua. Por exemplo, pra pegar uma questão paralela que é a questão da homossexualidade, eu não saberia dizer qual é o recorte exato, mas até dentro do século XXI, sei lá… 2005/2006 e tal, ainda era aceitável, por exemplo, você ter personagens gays como alívio cômico, a gente [os produtores] não percebiam como isso era preconceituoso, era uma coisa que era naturalizada. E hoje, pouquíssimos anos depois, a gente percebe claramente: "Meu Deus, isso é profundamente ofensivo, profundamente!". Então a gente tá tendo a impressão que a gente tá tendo, que eu tô tendo, é que tá caindo escamas dos olhos das pessoas e a gente tá enxergando coisas que estavam na nossa frente e a gente não

via. E isso implica necessariamente em reavaliar a produção cultural. Agora esse reavaliar tem que ser feito com critério, porque assim se você partir do princípio de que tiver uma frase problemática, você precisa cancelar a obra não vai ficar pedra sobre pedra. Como eu disse: é impressionante como as coisas mudaram rápido e pra melhor, nessa perspectiva, em tão pouco tempo, mas a gente tem que levar em conta isto: era uma época de 20 anos atrás, era uma época menos esclarecida que hoje. Se for pegar uma obra do início do século passado você não poderá ler com os olhos de hoje, [pois] tem que ter um distanciamento histórico.

Jéfferson Balbino: Sim e a obra nem precisa ser tão antiga assim para identificarmos questões problemáticas datadas de uma determinada época, o próprio remake da telenovela *Mulheres de Areia*, de 1993, é um exemplo disso que estou falando. A Raquel, personagem da Glória Pires, que era a vilã da trama, aparecia fumando. Atualmente, é quase impossível ver uma personagem fumando em cena, a não ser que o texto pede…
Lúcio Manfredi: Ah… Isso foi uma das primeiras coisas a "cair". Quando eu entrei na Globo já não podia ter personagem fumando.

Jéfferson Balbino: Então isso foi algo imposto pela emissora?

Lúcio Manfredi: Foi, foi uma decisão da emissora. Enfim, a Globo tinha uma coisa de atrelar as novelas com questões sociais, causas sociais… Então a gente tinha uma consciência muito aguda disso na Globo. Aquilo era uma vitrine e a gente estava falando com o público e as coisas que a gente estava falando tem relevância. Então tinha que tomar cuidado com não naturalizar o hábito de fumar, por exemplo. O que aconteceu de lá pra cá é que essa preocupação de não naturalizar comportamento negativos ou destrutivos foi se ampliando com outros tipos de comportamentos, [ou seja,] a gente foi vendo que comportamentos que a gente naturalizava não se justificavam.

Jéfferson Balbino: Voltando para a minissérie… Há na obra um intento de heroicização em torno dos líderes farroupilhas. Esse caminho mítico que vocês tomaram para contar a história da Guerra dos Farrapos, obviamente, foi intencional para propiciar maior fluidez à narrativa. Contudo, esse recurso não foi totalmente atribuído à Anita Garibaldi (Giovanna Antonelli) por exemplo, uma vez que a personagem demonstrava – por diversos capítulos – características submissivas diante de Giuseppe Garibaldi. Vocês

roteiristas, também, poderiam ter se apossado da chamada licença poética para mitificar Anita na mesma posição de seu homem. Por que isso não ocorreu?

Lúcio Manfredi: Hoje com certeza! De novo (risos): Eu! Não posso falar pelos outros autores, mas sim eu iria por aí… tomando cuidado, porque já que a gente definiu [que a minissérie] é uma ficção inspirada em fatos reais a ênfase tá na ficção. Você não pode mudar uma coisa inspirada em fatos históricos, você não pode mudar o fato que eles perderam a Revolução Farroupilha, a não ser que você queira contar uma história alternativa. Então, alguns dados mesmo ficcionalizando você tem que manter, o resto se subordina às necessidades dramatúrgicas, a mensagem que o autor quer passar, como outras coisas. Então eu acredito que sim, hoje em dia a gente trabalharia melhor essa questão da relação da mulher com o homem.

Jéfferson Balbino: Em sua opinião, como essa maneira mais adequada de representar a relação mulher-homem poderia ser feita?

Lúcio Manfredi: Eu diria que através da evolução da personagem, pegando o exemplo que eu comentei agora há pouco. A gente poderia colocar a Anita se juntando à guerra por amor ao Garibaldi até porque isso foi histórico, mas eu particularmente se seguisse por aí em algum momento faria um arco de transformação nela que iria desatrelar o envolvimento [social] dela com a causa [Revolução Farroupilha] com o envolvimento [afetivo] dela com o Garibaldi. [Ou seja,] ela tá lutando pela causa da causa e não porque o homem que ela ama tá envolvido com isso. Eu tornaria isso uma motivação dela, porque aí não ficaria um reflexo, [pois] a motivação dela não é um reflexo da motivação de um outro personagem no qual ela tá envolvida, seria uma coisa mais interna dela mesmo, o que eu faria hoje com a personagem seria isso…

Jéfferson Balbino: Em *A Casa das Sete Mulheres* tivemos diversos momentos em que as mulheres romperam as barreiras secularmente impostas como Manuela e Giuseppe Garibaldi transando mesmo não sendo casados; Anita que mesmo sendo casada se envolvia com outro homem; Perpetua tendo um romance com um homem casado; Caetana e as outras mulheres pegando em armas de fogo e atirando para proteger a Estância da Barra. Essa representação emancipada das mulheres farroupilhas na minissérie foi algo planejado ou decorrente da percepção do momento, uma vez que no período de produção da minissérie havia na sociedade brasileira fortes discussões sobre as pautas do movimento feminista?

Lúcio Manfredi: Foi intencional! O romance se pretende muito mais histórico e a minissérie não… A minissérie relativiza mais a questão histórica para fortalecer mais as mulheres. No caso da Anita era histórico, pois ela era casada e largou o marido para se juntar com Garibaldi (risos). Então essas coisas também acontecia na época.

Jéfferson Balbino: Mas se a autora do romance, a escritora Letícia Wierzchowski, quisesse seguir por um caminho não-tradicional ao representar as mulheres também teria conseguido, tal como a minissérie, trazer uma representação empoderada das mulheres farroupilhas…

Lúcio Manfredi: Daria para ser feito, mas foi uma opção da autora de ser mais fiel historicamente. Então se a coisa não acontecia naquela época com probabilidade ela não botou [no livro]. Ao mesmo tempo tem uma questão que a gente precisa se perguntar até que ponto, realmente, isso seria impensável na época e até que ponto isso acontecia e simplesmente era silenciado e não repercutia? Enfim, até que ponto a nossa representação do que era possível - ou não - na época não está distorcida pelos nossos próprios preconceitos ideológicos? Vou dar um exemplo: a ausência de negros em histórias passadas na Idade Média ou na Antiguidade, por exemplo. Você não vê negros na maioria dos filmes e, no entanto, a África ficava do outro lado do Mediterrâneo, [ou seja,] havia um trânsito [ligando os dois continentes], havia um comércio contínuo, havia negros nas regiões romanas, havia bastante negros na Idade Média, mas a representação que foi criada depois disso, a nossa representação do que foi a Idade Média é ideológica e é pós o período da escravidão. Na verdade ela é contemporânea com o período da escravidão. Então houve um apagamento deliberado da presença de negros no passado e isso acabou virando um clichê que a gente aceita hoje como se fosse uma coisa histórica. Então a gente tem que levar em conta isso, também. Até que ponto era impensável na época? Ou até que ponto a gente não consegue pensar como aquilo foi pensado na época?

Jéfferson Balbino: Ah sim… Provavelmente, há muitas histórias silenciadas até hoje…

Lúcio Manfredi: Correto!

Jéfferson Balbino: Há, em especial, uma cena no capítulo 44 da minissérie que dialoga muito com o conceito de sororidade que é quando Manuela faz o parto de Anita para salvar ela e o bebê que correm risco de morte. A meu ver, essa representação foi essencial, visto que ambas as personagens estão inseridas num sistema patriarcal que,

justamente, ensina desde cedo as mulheres para competirem entre si. E quando Manuela abdica de qualquer pudor, compreende o desespero de sua rival e lhe ajuda, ou seja, é como transmitir ao público a importância de as mulheres também seguirem esse exemplo na vida real. Foi essa a intenção quando vocês escreveram essa cena?

Lúcio Manfredi: Eu não diria que isso foi planejado no sentido de planejamento. Eu acho, simplesmente, que a perspectiva era a de fortalecer um personagem feminino.

Jéfferson Balbino: Na sua visão, se *A Casa das Sete Mulheres* tivesse sido uma minissérie escrita somente por autores homens ainda assim teria ocorrido essa representação feminina emancipatória?

Lúcio Manfredi: Eu acho que o fato principal [de ter ocorrido essa representação feminina emancipatória] é de ter [tido] uma autora mulher e ser a [Maria] Adelaide [Amaral] é o que fez toda a diferença.

Jéfferson Balbino: Então se fosse uma equipe de roteiristas estritamente masculina esse tipo de representação das mulheres farroupilhas não teria ocorrido?

Lúcio Manfredi: Hoje, talvez, como a gente está tentando desenvolver uma consciência maior é possível que sim. Em 2003, eu duvido muito. Em 2003, [com só homens na equipe de roteiristas da minissérie] teria muito mais pontos cegos. E assim eu diria que é fundamental [homens dando importância para assuntos ligados à pauta das mulheres], porque [as mulheres] é a metade da espécie humana, se a gente quer mudar como as coisas são, a gente tem que mudar a humanidade inteira, os dois lados. O lado masculino tem que acordar para a necessidade disso e tem que enxergar. Na verdade, assim, a coisa do lugar de fala, o conceito de lugar de fala foi bastante distorcido como ele foi apresentado e formulado originalmente não significa que só mulheres podem falar de mulheres ou só negros podem falar de negros, significa que a perspectiva a partir da qual você está falando contamina, necessariamente, a tua visão. Então eu posso perfeitamente, não só posso como eu devo, enquanto questão de representatividade, escrever personagens femininas. Eu pelo menos vou me esforçar para ser a mais verossimilhança com a personagem, mas não tem como evitar o fato de que eu sou um homem, [ou seja,] coisas que a mulher perceberia naturalmente por que é a realidade dela eu não sou capaz de perceber por mais que eu me esforce. Então a questão do lugar de fala acaba sendo essa: nunca eu escrevendo uma mulher será a mesma coisa que uma autora escrevendo uma mulher. É esse o ponto a gente tem que levar em conta que haverá diferenças e distorções. A questão do lugar de fala está intimamente ligada a questão da empatia de você

se abrir a perspectiva do outro, ouvir o que ele tem a dizer e neste momento eu acho importante até porque eu não acho que um autor branco possa escrever o personagem negro com propriedade, porque nós ainda não nos abrimos completamente para a perspectiva do que é um negro oprimido numa sociedade racista com racismo estrutural. A gente não convive, a gente não sente isso na nossa pele, no nosso dia a dia. Então, por mais que a gente tente fazer essa representação, ninguém melhor do que a própria pessoa que passa por essa realidade para descrever. Então neste momento eu acho que o mais importante é isso: essas pessoas [negras] falarem a partir da perspectiva delas e a gente cabe ouvir e aprender. Basicamente é isso, o homem aprendendo a ouvir a mulher - que é essa entidade tão misteriosa, tão impossível de compreender (risos) -. Você já tentou escutar o que ela tem a dizer pra saber se é realmente compreensível? (risos). Então eu acho que nesse momento o homem branco heterossexual tem que aprender a escutar. Precisa ouvir tudo que é não ele até no caso de artistas, no caso, os autores e escritores até para poder tentar reproduzir essa perspectiva que não é a minha natural, não da maneira como alguém que pertencesse essas minorias escreveria, eu realmente acho que isso seria impossível. Você não consegue sair do seu lugar de fala e entrar no lugar da fala de outra pessoa. Você só pode falar a partir de onde você tá! Mas pelo menos não tentar fazer muito feio quando escrever um personagem feminino ou um personagem… (risos). Pelo menos alguma coisa na qual essas pessoas que pertencem a essas categorias, a essas classes, esses grupos sociais possam ou se reconhecer ou pelo menos não deixar de reconhecer algum aspecto, percebendo que pelo menos o autor se esforçou para representar e não ser o que um homem branco pensa ser como o negro deveria viver no dia a dia. [Afinal,] você não sabe sobre isso!

Jéfferson Balbino: Essa questão do lugar de fala é mais complexa do que parece, pois não basta apenas o indivíduo estar nesse lugar de fala, precisamos saber também sobre quem é essa pessoa, uma vez que ela pode estar reproduzindo opressão, isto é, ser um negro que reproduz o racismo, ser uma mulher que oprime outra mulher com atos machistas, etc…

Lúcio Manfredi: Tem isso, também. A gente tem um monte de mulheres machistas. A frase famosa da Simone de Beauvoir tá toda hora pipocando nas redes sociais: “O patriarcado não conseguiria se manter tanto tempo se ele não tivesse de fato, historicamente, os veículos da ideologia patriarcal foram as mães, porque a elas que cabia educar os filhos, elas eram os vetores da ideologia patriarcal. Então a primeira coisa que o patriarcado fez foi cooptar a mãe (risos). Senão ele não teria conseguido ficar de pé durante tanto tempo.

Jéfferson Balbino: No primeiro capítulo da minissérie, Rosário (Mariana Ximenes) e Luzia se banhavam na cachoeira quando chegaram soldados caramurus que perseguiram as moças. Inclusive, um dos soldados rasgou o vestido da sobrinha de Bento Gonçalves e beijou seus seios. Nesse momento chega Manuela (Camila Morgado) que também é atacada por outro soldado, porém, a moça se defende dando uma joelhada em seu genital, ou seja, é atribuído a ela um ato de heroísmo. Todavia, no capítulo 31, Luzia (Amandha Lee) se recusa a deitar com Bentinho (Bruno Gagliasso), pois descobre que ele a trai transando com uma china e ela o agride verbalmente. O rapaz reage e lhe dá um tapa, a moça revida o esbofeteando e ele tenta agarrá-la. Inicialmente, Luzia reluta, mas depois cede. Ambas as representações – na contemporaneidade – podem ser caracterizadas como abuso sexual. Contudo, na última situação a ação se desenvolvia em torno de uma mulher indígena e que, também, não terminou a minissérie com o filho de Bento Gonçalves. Partindo do pressuposto que a teledramaturgia, sobretudo, no Brasil ter uma função social importante não seria o caso de vocês terem problematizado – dentro do contexto da narrativa – essa abordagem, haja vista que outras representações de abuso quando envolviam as mulheres brancas da minissérie o desfecho era outro?

Lúcio Manfredi: Provavelmente hoje seria trabalhado de uma maneira diferente, é uma outra questão de um ponto cego da época que ninguém percebia. Inclusive, porque - com relação aos pontos cegos - a questão indpigena não tava tão na cabeça das pessoas como tá hoje. Na verdade, essa cena que você falou ela é problemática em vários níveis: problemática por envolver uma indígena, problemática por envolver a naturalização de uma agressão contra a mulher e contra a mulher indígena, o tapa do cara com quem ela tá. No clima atual, pós-XXI, pós-Maria da Penha, automaticamente, o público torceria contra essa relação com toda a razão, [pois] o cara [personagem] que dá um tapa numa mulher hoje não é perdoado de maneira nenhuma.

Jéfferson Balbino: É cancelado, né? (risos).

Lúcio Manfredi: O que faz muito bem! Isso só mostra como a questão é naturalizada ao longo da história e como a gente precisou levar um "chacoalhão" para perceber que não é normal, mesmo numa briga de amor. Pelo amo de Deus, [isso] não é normal, uma coisa dessa" (risos).

Jéfferson Balbino: Além desse caso da Lúzia, tinha ainda a Zéfina (Viviane Porto), uma escrava que trabalhava na Estância da Barra. E que a exemplo da índigena também tinha uma representação tímida e superficial na minissérie. Isso se dá por qual motivo? Pelo fato da minissérie ter poucos capítulos ou por não ser uma preocupação da equipe de roteiristas dar voz às minorias sociais?

Lúcio Manfredi: Não, não. A primeira alternativa! Na época, quando a gente sentava pra escrever uma sinopse de novela a gente já pensava: "Precisa haver um núcleo de personagens negros". Toda novela na época tinha… Aí caí de novo na questão dos pontos cegos, [pois] tinha que ter um núcleo negro, mas hoje - por exemplo - a gente acrescentaria um núcleo negro que não fossem empregadas domésticas, que não fossem subalternas… Hoje, a gente vê a necessidade disso de outra maneira, na época a gente não percebia que isso era racismo. Ao mesmo tempo a gente tava tentando lutar contra isso, porque têm que ter um núcleo negro, tem que ter personagens negros, eles tem que ter história. Então, na verdade, esse começo do século é, justamente, essa zona de transição onde a gente tá hoje em termos de consciência social e a total e completa falta de consciência social do que na verdade [na década de] [19]80/[19]90. É um despertar que começou timidamente na segunda metade dos anos [19]90, mas agora ganhou uma atração que não tinha, agora a gente tá questionando, inclusive, maneiras de falar, expressões que a gente usa cotidianamente…

Jéfferson Balbino: Há, em especial, uma cena no capítulo 44 da minissérie que dialoga muito com o conceito de sororidade que é quando Manuela faz o parto de Anita para salvar ela e o bebê que correm risco de morte. A meu ver, essa representação foi essencial, visto que ambas as personagens estão inseridas num sistema patriarcal que, justamente, ensina desde cedo as mulheres para competirem entre si. E quando Manuela abdica de qualquer pudor, compreende o desespero de sua rival e lhe ajuda a transmitir ao público a importância de as mulheres também seguirem esse exemplo na vida real. Foi essa a intenção quando vocês escreveram essa cena?

Lúcio Manfredi: Eu acho que foi algo intencional. A cena em si, inclusive, se não me falha a memória, fui eu que escrevi. Quem determinou que haveria essa cena, que a Manuela ajudaria no parto e tudo foi a [Maria] Adelaide [Amaral] e eu escrevi os diálogos. E foi pensado como um momento importante no arco de transformação, de desenvolvimento e de amadurecimento da personagem. Então, sim, foi de caso pensado.

Jéfferson Balbino: Mas vocês tiveram também a intenção de trazer uma mensagem de sororidade às mulheres que assistiram essa cena?

Lúcio Manfredi: Não sei dizer isso. Isso, realmente, você teria que perguntar pra [Maria] Adelaide [Amaral], mas eu acredito que sim, era intencional! Era pra passar uma mensagem… Mas eu acho que vai nesse sentido, sim, de sororidade, de um momento de necessidade, você deixar de lado as rivalidades pessoais e ajudar, né?! Porque tem um significado, independente do fato de serem mulheres, isso é uma questão geral. Eu acho que é uma coisa importante com a necessidade de deixar de lado as rivalidades pessoais, principalmente, pelo fato de serem duas mulheres que eram rivais por causa de um outro homem. Inclusive, eu acho que ganha um peso maior [elas terem] deixado as diferenças de lado, porque assim "é uma outra mulher que está precisando de ajuda, então dane-se o resto, ela precisa de ajuda, eu vou ajudar!".

Jéfferson Balbino: Um dos episódios mais lendários da Guerra dos Farrapos que a minissérie representou com maestria foi a travessia por terra dos lanchões de Garibaldi. Inclusive, a equipe de produção da minissérie usou tratores para movimentar os barcos em terra firme, mobilizou centenas de pessoas entre atores, dublês e figurantes. Para simular tiros, usou cinco canhões com descargas elétricas e armas reais com espoletas e pólvora preta, além de recorrer a efeitos especiais. Ou seja, a minissérie foi um fenômeno na história da teledramaturgia brasileira. Como você considera ter sido o impacto sociocultural propiciado por essa obra?

Lúcio Manfredi: Eu acho que a coisa mais importante - da minha perspectiva - foi pegar um episódio menos conhecido da História do Brasil e levar para o grande público. Os revolucionários reais não eram os heróis que a gente pinta lá [na minissérie] por razões ficcionais e dramatúrgicas e por causa do tipo de história que a gente quer contar é importante que eles fossem heróis, porque eles eram a aliança rebelde contra o Império. Então do meu ponto de vista foi importante isso, a gente mostrou a necessidade de se levantar contra mesmo que for o poder oficial legítimo, o poder que manda, se ele tiver sendo injusto, se ele tiver cometendo arbitrariedade… A gente sabe que as questões que motivaram a Revolução Farroupilha envolvem aspectos sociais, econômicos, políticos bem mais completos, mas no frigir dos ovos a nossa Revolução Farroupilha, a que a gente mostrou [na minissérie] é um grupo mal ajambrado, mal equipado, um grupo de lutadores minoritário que iria, necessariamente, perder, porque um via que ia perder e mesmo assim se levantou contra o Império. Eu diria que, inclusive, nos tempos atuais considerando qual é o nosso Império atual,

eu acho que essa é uma mensagem muito importante, especialmente, considerando a apatia que a gente tá vendo atualmente contra um governo genocida que as pessoas já deveriam estar saindo às ruas pra derrubar há muito tempo. Então é quase como se hoje nós precisássemos de uma Revolução Farroupilha desse tipo para ir contra [esse governo federal]. Não literalmente, eu não estou advogando que a gente deva pegar em armas contra o Bolsonaro ou alguma coisa do tipo, mas de você fazer uma oposição ativa, concreta, uma oposição que não seja só retuitando memes, ou seja, lutar de verdade contra um poder injusto que está exercendo uma tirania.

Jéfferson Balbino: Podemos dizer que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* inovou ao trazer para a televisão um romance histórico sobre um evento grandioso que foi a Revolução Farroupilha sob o olhar das mulheres da família de Bento Gonçalves. Isso não apenas traz um ineditismo para a própria história da teledramaturgia brasileira como também demonstra para a sociedade que consome esse formato de entretenimento que a História pode ser contada do ponto de vista das chamadas minorias sociais, espectro social no qual as mulheres, lamentavelmente, estão até hoje circunscritas. Como você – um dos roteiristas da obra – dimensiona a importância dessa minissérie que, aliás, teve grande audiência e repercussão em todas suas exibições num país sexista e machista quanto o Brasil?

Lúcio Manfredi: Na verdade, a gente pegou o período, justamente, que estava começando a ser debatido [as pautas feministas], pós-*Thelma & Louise* que levantou um grande debate na época em que foi lançado, então acho que a gente pegou exatamente esta maré de mudança. Então muita gente gostou da minissérie, acompanhou a minissérie por causa desse empoderamento feminino. Eu diria que o público conservador que evidentemente o sucesso que a minissérie fez significa que parte do público era ocnservador e mesmo assim assistia, senão ela não teria tido tanta audiência. Eu diria que, sim, o espectador progressista curtiu o aspecto progressista da minissérie, o espectador conservador foi puxado pelo melodrama, pelo folhetim, pela aventura, pela história e que - com o pouco de sorte - a gente pensa que ele tá assistindo por causa da aventura, mas quem sabe alguma coisa tá entrando na cabeça dele nem que seja num nível subliminar plantando uma semente. Então, a gente sempre tem essa esperança, mas acho que foi isso: uma confluência de espírito da época com o pessoal que acompanhou pela história em si.

Jéfferson Balbino: Mas não teria sido também uma tática mercadológica da Globo para atingir o sucesso?

Lúcio Manfredi: Assim, eu não sei dizer, porque eu não participei dessa etapa de decisão em fazer [produzir] a minissérie, o que chegou pra mim foi: "Sabe aquele parecer do livro? Vai virar minissérie". Então as decisões que levaram a casa [TV Globo] a aprovar o projeto eu não saberia dizer, mas é evidente que sim. Se o produto foi lançado é porque a Globo considerou que teria uma boa repercussão. Isso é o mínimo de qualquer produção de TV aberta - e de qualquer outra produtora de TV, seja aberta, seja a cabo, seja streaming -. Você precisa da audiência, você vai lançar uma coisa que espera que vai repercutir positivamente. Num certo nível, sim! Mas a questão me parece muito mais mercadológica do que ideológica, propriamente dita. Não é um caso análogo, por exemplo, ao da Disney que coloca coisas progressistas deliberadamente em todos [os produtos] para alcançar [um público]. Ao mesmo tempo que é uma das empresas mais reaças do mundo, [pois] ela financia empresas transfóbicas, ela financia organizações homofóbicas, etc. Então ela não é o que ela pinta nos produtos dela. Então aí existe o caso de ser uma decisão ideológica deliberada visando conquistar um público específico que tem um nicho específico. Esse nicho específico não existia na época, a coisa era a divisão entre progressistas e não-progressistas não tão aguda como ela está hoje. Então eu acho que o que pesou foi de ter sido uma boa história que daria uma boa audiência e vender bem no mercado lá fora, [que] vai funcionar, então beleza vamos fazer [a minissérie] (risos).

Jéfferson Balbino: Portanto, não foi uma decisão ideológica da TV Globo em produzir uma minissérie que evidenciasse um protagonismo feminino com o intuito de trazer uma representação empoderada das mulheres enquanto minorias sociais, né?

Lúcio Manfredi: Pelo que eu sei, não! (risos). Vamos dar um exemplo que eu espero que seja absurdo, eu espero, vamos supor que o Bolsonaro continue normalizando cada vez mais o nazismo, a perspectiva nazista, fascista, mas não tenho a menor dúvida de que no momento que a maior parte do público tiver uma visão conservadora os produtos [midiáticos] serão todos assim e dane-se as minorias, os produtos vão diretos para esse público, disso não tenho a menor dúvida, a menor dúvida… Eles [os produtores] não são motivados por questões ideológicas - são na ideologia do capitalismo -, mas o sentido que pesa pra eles é dar lucro. "Se dar lucro a gente vai fazer, se não dar lucro a gente não vai fazer", a ideologia de uma empresa é toda em cima disso: vai dar ou não lucro.

Jéfferson Balbino: Na minha dissertação de mestrado eu fiz uma pesquisa sobre a representação da homossexualidade e do beijo gay nas telenovelas da Globo e defini como recorte temporal que começa com a telenovela *América*, de 2005, onde a Globo censurou o beijo entre dois homens até *Amor à Vida*, em 2013/2014, e *Babilônia*, em 2015, onde a emissora levou ao ar cenas de beijo gay. E, na ocasião dessa pesquisa, eu estive no CEDOC (Centro de Documentação da TV Globo) analisando o roteiro do último capítulo de *América* e constatei o corte que houve no roteiro, ou seja, a autora da trama, a novelista Glória Perez, tal como declarou à Imprensa na época realmente havia escrito a cena do beijo gay, mas foi censurada pela própria produtora de sua telenovela. Porém, essa mesma produtora - no caso, a TV Globo - teve outro posicionamento com suas outras telenovelas. Ou seja, a Globo de 2005 não obteria lucro com o beijo gay, diferentemente da Globo de 2014 e 2015…

Lúcio Manfredi: Foi cortado, foi cortado… É um exemplo do que eu tô falando. E nesse caso não tem ideologia progressista ou anti-progressista nenhuma. Se a gente botar no ar os conservadores vão chiar e a gente vai perder audiência e vai perder público então não vamos botar. Não existe um comprometimento com a causa, [o que] existe é uma questão: se você botar isso (tô falando com relação a empresa, não aos autores!) aí que vem a questão, o Benedito Ruy Barbosa conseguiu defender a reforma agrária numa novela das oito [*O Rei do Gado*]. Na verdade foi uma das coisas que… Eu vim da FFLCH [Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da USP] e eles tinham certeza absoluta que a Globo era totalmente ideológica e que assim eu tinha um amigo meu que [dizia que] quando o personagem era de esquerda, a Globo dava um jeito de colocar um vilão na esquerda do campo pra dizer que a esquerda era do mal, era uma coisa desse nível e quando eu cheguei à Globo eu descobri que não era nada disso. Se você conseguir audiência você pode defender a Revolução Comunista, na época, agora não porque as coisas estão mais polarizadas, mas se você pudesse defender a Revolução Comunista e isso desse Ibope poderia ir em frente, como [no caso] a Reforma Agrária do Benedito [Ruy Barbosa]. [Sobre a questão da representação dos homossexuais nas telenovelas da Globo] só pra comentar a demografia da época, o perfil de boa parte dos homossexuais eram pessoas de classe média, com bastante dinheiro e, em geral, solteiras. Então a gente quer esse dinheiro (risos), mas isso não impediu que tivesse na própria *Babilônia*, que sofreu bastante com a homofobia do público, o Gilberto [Braga] sofreu bastante com isso, porque o casal de personagens da Fernanda Montenegro e da Nathália Timberg iria ter uma história muito mais aprofundada e maior e por causa da rejeição do público tiveram que sufocar essa história. Isso fez muito mal para o Gilberto [Braga] tanto

que ele decidiu que aquela seria sua última novela e de fato ele não escreveu mais. Então a Globo - essa grande amiga dos gays - recuando, porque o público conservador chiou e isso em *Babilônia* [em 2015] e não em uma coisa do século passado. Você vê o interesse é puramente mercadológico. Dito isso, os autores usavam bastante dessa liberdade na época em que ela havia para falar de reforma agrária, a Glória [Perez] tentando colocar o beijo gay, enfim, toda essa coisa, os autores usavam essa liberdade para tentar passar mensagem. No caso dos autores, sim, existe um comprometimento maior ou menor, dependendo de cada um. Mas é um comprometimento com as causas que estão defendendo.

Jéfferson Balbino: É por isso que tem tanta progressão e retrocesso na teledramaturgia brasileira…

Lúcio Manfredi: Exatamente, exatamente…

Jéfferson Balbino: A partir de tudo que discutimos até aqui você vê as representações das mulheres farroupilhas na minissérie sob uma película de protagonismo ou de submissão?

Lúcio Manfredi: Eu acho que o saldo final é pró-empoderamento. Eu acho que isso pesou muito mais. A minissérie criou, inclusive, uma série de imagens emblemáticas, fortes… A imagem no final do primeiro capítulo: as sete mulheres de braços dados entrando na casa e tal, aquilo é uma imagem de sororidade muito forte. Então apesar dos escorregões, apesar dos pontos cegos, das coisas que a gente não via na época, o saldo final foi positivo, de empoderamento.

Jéfferson Balbino: Lúcio, obrigado pela entrevista e pelas contribuições que você trouxe à nossa pesquisa.

Lúcio Manfredi: Como faz 20 anos eu lembrava de pouquíssima coisa (risos). Eu agradeço, fico feliz de ter ajudado, de verdade!

ENTREVISTA III – MARIA ADELAIDE AMARAL

Depoente: Maria Adelaide Amaral (autora titular – roteirista na minissérie)

Pesquisador/Entrevistador: Jéfferson Balbino (doutorando – UNESP)

Entrevista realizada em 01/09/2022.

ROTEIRO

Jéfferson Balbino: Adelaíde, qual é sua formação acadêmica?

Maria Adelaide Amaral: Em jornalismo. Mas quando eu fui trabalhar na Abril Cultural eu estava fazendo Ciências Sociais e interrompi o curso, porque eu fui trabalhar lá na Abril. Mas eu não fui trabalhar na Abril, porque eu tinha cursado [jornalismo]. Eu trabalhava pra eles desde [19]68 como freelancer, em [19]70 como funcionária CLT. A partir daí trabalhei até 1986 como CLT, pedi demissão em 1986 e voltei a trabalhar pra eles [como] freelancer em [19]87, logo em seguida, aliás, nunca deixei de trabalhar pra eles, mesmo eu [19]86 eu continuei tocando a obra que eu tava tocando e que estava fazendo muito sucesso de vendas que era uma obra para crianças sobre zoologia, sobre bichinhos - eu gosto muito de bichos também! - e continuei trabalhando para eles até 1989 que foi, realmente, quando eu acabei a obra que era sobre os 100 anos da República, que era uma obra em vários "volumetes", em vários volumes que eu estava fazendo desde o início do ano, fui convidada para editar essa obra e aí acabou. Em 1990, meu plano era trabalhar no teatro, o [Fernando] Collor assume [a Presidência] e cassa as poupanças e tudo que tinha na conta então eu fiquei a ver navios e todos os meus planos para voltar a escrever teatro foram por água abaixo e aí o Cassiano [Gabus Mendes] me liga, lá para meados do ano e me convidou para [integrar a equipe de roteiristas da telenovela] *Meu Bem, Meu Mal*, em 1990. Então eu fui trabalhar com ele, porque era minha esperança, inclusive, financeira naquele momento. Então eu entrei na televisão pelas mãos do Cassiano Gabus Mendes e escrevemos *Meu Bem, Meu Mal*. Imediatamente, fui convidada para fazer [a telenovela] *Deus nos Acuda* com o Silvio de Abreu. Em seguida, eu fui chamada pelo Lauro [César Muniz] e pelo Marcílio [Moraes] para fazer [a telenovela] *Sonho Meu*, mas entrei no capítulo 100. E aí depois o Silvio de Abreu meu chamou para fazer [a telenovela] *A Próxima Vítima*, junto com o Alcides Nogueira. O Silvio [de Abreu] só trabalhava com dois colaboradores e foi ali que ele [me] falou: "Você precisa fazer a sua novela". Depois de muitas idas e vindas, eu tinha uma sinopse e tal, mas o

Daniel Filho fez a cabeça do Boni dizendo que não era ideal e o Boni queria fazer mesmo [o remake de] *Anjo Mau*. E aí o Silvio [de Abreu me] falou: "Olha, Adelaide, eles querem fazer *Anjo Mau* e tal". Aí eu falei: "Mas eu posso escrever *Anjo Mau*". [O Silvio de Abreu me respondeu:] "Ah, é você toparia? Porque o Boni acha que você não iria topar". Eu falei: "Por que eu não toparia?". Porque eles achavam que eu era intelectual, ou sei lá o que eles achavam, porque eu vinha do teatro, você tá entendendo?! Era uma autora super premiada, se você tem a relação de todas as minhas peças, a minha primeira peça encenada foi *Bodas de Papel*. Em seguida, *A Resistência* estourou a boca do balão, recebi todos os prêmios, em seguida [veio] *Ossos do Ofício*, depois *Chiquinha Gonzaga*, mas uma vez todos os prêmios. Depois no ano seguinte à *Chiquinha Gonzaga* que foi em [18]83, [veio] em [19]84 foi [a peça] *De Braços Abertos*, ficou 3 anos em cena, aí fiz outras - digamos - com uma repercussão mais discreta e tal e voltei a escrever uma série de peças nesses anos, nos últimos anos da década de [19]80, peças essas que seriam montadas nos anos [19]90: *Intensa Magia*, *Querida Mamãe* - que também faturaram um monte de prêmios. Aí escrevi na década de [19]90 como colaboradora de todos esses autores que eu citei pra você, aí [no Teatro ainda] escrevi *Mademoiselle* sobre a Chanel que demorou anos pra ser montada, só na década seguinte, em 2004 que ela seria montada. E escrevi outras coisas: *Para Sempre*, para o Paulo Autran e paralelamente [as peças teatrais] escrevi *Anjo Mau* que foi um grande sucesso de público, em suma, foi um grande sucesso de audiência, não sei de crítica, porque nem sei o que falavam a respeito, mas era uma novela que prendia muito e todo mundo achava que era melhor que a novela das nove que estava passando e nem me pergunte por que eu não sei que novela das nove que estava passando. Então não sei, mas todo mundo falava que ela era uma novela das nove, o público que achava isso, mas o fato é que quando eu terminei [a telenovela], em função desse sucesso o Daniel [Filho] me chamou. O [ano de] 2000 era o ano dos 500 anos do Descobrimento do Brasil e tal então ele tinha chamado vários autores para cada um deles fazerem uma minissérie alusiva aos 500 anos e cada um pegava um século. Ele dizia: "Vocês podem escolher, inclusive, vocês podem fazer a sua minissérie a partir de sinopses já aprovadas". Então foi o seguinte: tava lá o falecido Dias Gomes que falou: "Então eu vou fazer o século XX: *Agosto*"; o Lauro César Muniz falou: "Eu vou fazer Castro Alves, século XIX"; aí tava lá o Sérgio Marques que falou: "Eu vou escrever sobre mineração", alguma coisa sobre o ciclo de ouro lá de Minas Gerais, [no] século XVIII e aí o Ferreira Gullar - que era vivo ainda - falou: "Eu vou falar sobre as Invasões Holandesas" [século XVII] e eu fiquei sobrando e o Daniel [Filho] olhou pra mim, cada um [dos autores] já estavam com seu diretor e pra mim sobrou a Denise [Saraceni] que eu já tinha trabalhado com

ela em *Anjo Mau*, sobramos nós duas, e o Daniel [Filho] falou: "Pra vocês sobra o século XVI, né?". Eu falei: "É!". E ele falou: "O que você vai fazer?". Eu falei: "Século XVI é São Paulo". Me lembrei d' *A Muralha* rapidamente. Ele falou: "Mas o que é o século XVI em São Paulo?". Eu falei: *"A Muralha"*, mas não era, quando eu cheguei em São Paulo - essa reunião tinha sido no Rio - eu fui pegar *A Muralha* e verifiquei que se passa no início do século XVIII. Eu falei: "Eu tenho liberdade [poética]. Se eu tiver liberdade, eu coloco isso em 1599 e não deixa de ser o século XVI, né?". O fato é - veja você, Jéfferson, como é o destino e como essas coisas são imprevisíveis e na televisão ainda mais - o que aconteceu é que mais ou menos uns 10/15 dias depois o [Eduardo] Figueira que era diretor de produção da Globo [me] ligou falando assim: "Escuta, quantos capítulos vai dar *A Muralha*?". Eu falei: "24 [capítulos]!". Era o que dava! E ele [me] falou: Não dá 48 [capítulos]?". Eu falei: "Por quê?". Ele [me] falou: "Porque caíram todas as minisséries só ficou a sua, acredita? Porque nós não temos dinheiro para produzir 5 minisséries de época. Não temos recurso pra isso. Então só sobrou a sua. Dá 48 [capítulos]?". Eu falei: "Bom, se eu colocar novos núcleos. Como é que é essa história? Tem que sair do livro, tenho que acrescentar mais molhos à esse livro e tal". Ele falou: "Você pode fazer o que você quiser". [Respondi:] "Tá bom!". E foi aí que surgiu o núcleo do Tarcísio Meira que fez um grande sucesso, o núcleo lá dos padres do Matheus Nachtergaele e do Paulo José e assim foi, entendeu? E depois a gente não podia imaginar qual seria o resultado, porque quando o Daniel Filho viu as primeiras cenas gravadas ele falou: "Isso vai ser um desastre, porque não tem nenhum charme, não tem nenhum glamour", porque a Denise [Saraceni] procurou fazer a coisa mais exata, mais próxima da realidade. Então ela fez aqueles vestidos com lama, entendeu? Não tinha paralelepípedo, no século XVI não tinha, você afundava na lama mesmo, no barro. E ele [o Daniel Filho] achava que seria um fracasso e foi - pra nossa surpresa, porque nem eu e nem ela imaginava que fosse fazer o sucesso que fez - aí é o seguinte ele falou: "E agora o que você quer fazer?". Eu falei: "Eu quero fazer *Os Maias*, eu sempre quis fazer *Os Maias*. Aí ele me falou: "Então você vai trabalhar com o Luiz Fernando Carvalho, mas você sabe que o Eça de Queiroz não faz sucesso no Brasil, porque *O Primo Basílio* é maravilhoso, mas não fez sucesso de público". Acontece que *Os Maias* é uma obra-prima e continua sendo visto, mas a audiência é um fracasso, total! Foi horrível o que a gente passou lá [em 2001 com *Os Maias*], inclusive, foi o primeiro ano do Big Brother [Brasil], entendeu? Foi péssimo, foi horrível! E depois como é que isso [*A Casa das Sete Mulheres*] entrou na minha vida? Eu fiz a sinopse de uma novela, a sinopse foi aprovada, comecei a escrever, já estávamos escrevendo, [o] Vincent [Villari] trabalhava comigo, inclusive, foi um dos colaboradores e lá pelas tantas a novela foi suspensa. Eu soube disso

pelo telefone, porque ninguém me falou. Então ao invés dessa novela ir [ao ar], entrou uma novela do Emanuel Jacobina. Então foi suspensa e eu fiquei puta [de raiva], fiquei puta uma semana, depois eu falei: "Quer saber de uma coisa, vou escrever uma peça de teatro" - que me tinha sido encomendada, *Tarsila* -. E tinha sido encomendada pela Esther Góes. Eu ia fazer só depois da novela, daí eu falei: "Vou fazer agora!". Então eu comecei a trabalhar e a peça foi montada em maio de 2002, essa peça. E foi essa peça que seria a base, seria o ponto de partida pra [minissérie] *Um Só Coração*, anos depois. Bom, aí estou posta em sucesso e me liga o Mário Lúcio Vaz que era diretor artístico, ele falou: "Olha, o Jayminho tá aqui - o Jayme Monjardim - e ele leu sua sinopse sobre o *Canto do Amor* e adorou. Ele adorou e gostaria muito de fazer uma minissérie", porque tinham me pedido para fazer uma sinopse do livro. [Eu respondi:] "Escuta, vocês falaram que não tinha dinheiro, não tinha grana pra fazer minissérie, agora vocês vêm com essa". Na verdade, esse era um projeto da Denise [Saraceni]. Além de tudo, era um projeto da Denise Saraceni e fica chato [tomar à frente], né?! E ele [Mário Lúcio Vaz] falou: "Mas você só trabalha com a Denise?". Eu falei: "Não! Eu posso trabalhar com o Jayminho, mas acontece que vamos trabalhar em outra coisa, outro projeto, esse não, esse é da Denise [Saraceni]". Aí ele falou: "Mas não tem outro projeto!". Eu tava com o telefone sem fio olhando pra estante [de livros] e vi lá [o livro]: *A Casa das Sete Mulheres*. Eu não tinha lido, [mas] eu falei: "Tem sim! Tem *A Casa das Sete Mulheres*". Eu não tinha lido, eu não tinha lido nada! E ele perguntou sobre o que era, aí eu fui rapidamente para a orelha pra saber do que se tratava e falei que era sobre as mulheres da família do Bento Gonçalves que quando estourou a guerra da Revolução Farroupilha elas vão para a Estância e ficava lendo e tal - eu nem sabia direito do que estava falando - e aí a Manuela se apaixona pelo Garibaldi e não sei o que… Eu fui, fui falando, e ele: "Gostei da história, gostei do título, gostei, gostei! Mas quem está trabalhando o Rio Grande do Sul é o [Walther] Negrão". Só que o [Walther] Negrão tava trabalhando uma coisa de uma época posterior que era lá a guerra dos maragatos [Revolução Federalista], uma época posterior a isso daí que era 1835, a dele era depois. Daí eu falei: "Mas porque ele não se junta à mim? Vamos fazer juntos". [Ele falou:] "Você topa?". Eu disse que sim. [E ele respondeu:] "Então liga pra ele, vocês tem uma semana para apresentar a sinopse". Então foi assim [que aconteceu a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*], entendeu? Aí eu falei pro [Walther] Negrão ir à livraria, comprar o livro, ele ficou meio tonto (risos), aí eu falei: "Vai [compra o livro] a autora é bem bonita" (risos), ela tava lá na capa do livro, ele era todo galanteador… E foi assim que nós fizemos e foi assim tudo muito rápido e deu tudo muito certo. Foi um grande sucesso apesar de ir pro ar depois do *Big Brother [Brasil]*, foi um grande sucesso. Aí quando eu terminei [de escrever] *A Casa das*

Sete Mulheres eu fui pedir aumento, né? Aí eu passei lá na sala do Mário Lúcio [Vaz] e tava o Silvio de Abreu, o Ary Nogueira e o Mário Lúcio [Vaz] falou: "Você não tem nenhuma minissérie sobre São Paulo?". Eu falei: "*A Muralha*!". Aí ele disse: "Não! *A Muralha* você já fez! Estamos precisando de uma nova". Aí eu perguntei por quê. Ele me disse que o departamento comercial disse que no ano seguinte São Paulo faria 450 anos, então eles queriam. Aí eu fui almoçar com o Érico Magalhães lá do departamento e depois fui pensar. E foi aí que durante [o período] que eu esperava o Érico que estava numa reunião eu pensei imediatamente nos modernistas: na Tarsila [do Amaral], no Oswald [de Andrade], Mário [de Andrade], sabe? Então eu desci - depois do almoço - na sala do Mário Lúcio [Vaz] e tava ele e o Ary Nogueira e eu falei: "Vamos contar a história de São Paulo do ponto de vista da cultura, ela começa na Semana de Arte Moderna e termina na Segunda Bienal em 1954". Eles não sabiam direito e falou: "Mas o que que é?". Eu falei: "Vai dar certo! Eu escrevi uma peça e fez muito sucesso. Então vai dar certo, vai por mim!". Eles queriam saber quem eram os personagens e tal. Eu expliquei, aí perguntaram, quem era a heroína, eu falei: "Yolanda Penteado". E eles: "Mas quem é Yolanda Penteado?" Ninguém sabia quem era a Yolanda Penteado. Eu falei: "Vamos fazer assim, Yolanda Penteado é uma moça que começa como Cici e tem seu momento Scarlett O'hara e termina como tia Meme". Eles olharam, o Silvio [de Abreu] falou: "Vai em frente! Vai dar certo!". E foi assim que surgiu *Um Só Coração*. Assim foi… Assim é minha carreira na televisão, quer dizer, a parte mais importante é essa depois também eu escrevi alguma coisa que não foi aprovada, mais uma vez o Capitão Mouro voltou à baila, não, foi Nassau. Me pediram pra escrever sobre Nassau e a ocupação holandesa a partir de Nassau e tal, eu fui pra Holanda, eu fui pra Alemanha, em suma, e no fim disseram que não tinham dinheiro para produzir. Aí precisava dar a notícia pro Dan [Stulbach] que iria fazer o Nassau, aí eu chamei ele aqui [em casa] e falei: "Dan, preciso falar com você. Eu preciso dar uma notícia chatíssima, o projeto [da minissérie sobre Nassau] foi cancelado". Daí ele sentou e tal, aí toca o telefone, esse telefone aí [apontando para o telefone sem fio em cima do sofá]. No telefone era a Denise [Saraceni] falando que o Mário Lúcio [Vaz] estava perguntando se eu não tinha nenhuma obra minha, de algum livro ou peça que daria uma minissérie, ele queria que eu fizesse uma minissérie, mas uma minissérie mais curta, mais barata, aí eu falei [pra ele]: "Não, eu não tenho". Aí eu falei pro Dan que ele estava perguntando se eu tinha uma obra para transformar em minissérie, eu tava tão irritada. Daí o Dan falou: "Claro que você tem! Você tem o livro *Aos meus Amigos*". [Eu respondi:] "Olha, ele tá dizendo que eu tenho". E foi assim… Depois o Manoel Martins disse que eu precisava escrever novela, eu voltei para as novelas, aí foi a hora e a vez de *Ti-Ti-Ti* que eu

não preciso nem te falar o sucesso que fez, depois *Sangue Bom*… Ah, [mas antes] teve uma coisa linda que foi [a minissérie] *Dalva e Herivelto - uma canção de amor* que foi lindo e muito bacana, o Dênis [Carvalho] dirigiu muito bem, só depois foi *Ti-Ti-Ti* o Jorginho [Jorge Fernando] fez *Dercy [de Verdade]*, a minissérie sobre Dercy [Gonçalves]. [Teve também] o *JK*, que foi depois de *Um Só Coração*, porque aí o Mário Lúcio [Vaz] queria que eu escrevesse sobre vários títulos e o JK era o último. Eu não posso esquecer, porque *JK* foi bárbaro!

Jéfferson Balbino: Adelaide, desde a infância que o Teatro é algo presente em sua vida. Contudo, precisou ocorrer a circunstância de demissão em massa na Editora Abril para você seguir seu caminho na dramaturgia escrevendo a peça *A Resistência*, certo?

Maria Adelaide Amaral: *Resistência* [serviu] para eu me descobrir como autora de teatro. Foi a minha primeira peça e foi a peça que eu descobri, pois eu nem sabia que eu era autora de teatro. Eu nunca cogitei ser autora de teatro, nunca! Eu queria ser crítica de teatro. Por isso eu tinha feito tantos cursos sobre teatro. Eu não fazia parte [do Teatro], eu não sabia que eu era uma autora, eu descobri com *A Resistência*. Eu descobri por que teve um passaralho, mais de 100 pessoas demitidas, então aquela efervescência daquilo que aconteceu lá a minha volta, aquele drama todo que me inspirou a escrever isso aí. Eu precisava escrever de alguma maneira e escrevi e lá pelas tantas eu descobri que estava escrevendo como diálogo.

Jéfferson Balbino: Se não fosse esse contexto adverso, você teria se enveredado pela dramaturgia?

Maria Adelaide Amaral: Haveria outro contexto. Tava destinado. Qualquer contexto seria o gatilho, seria o que deflagrariam, seria o tigre na minha carreira.

Jéfferson Balbino: Em 1979, você ajudou o novelista e dramaturgo Lauro César Muniz a escrever alguns capítulos da telenovela *Os Gigantes* (TV Globo) que estavam atrasados. Porém, nesse período, você não tinha pretensão de deixar a Editora Abril e o Teatro para se dedicar como roteirista. Assim como outros dramaturgos, você também tinha aversão a televisão?

Maria Adelaide Amaral: Eu nem considero [essa passagem pela televisão], porque aquilo, a obra era dele e não minha. E depois foi o seguinte: foi um pesadelo pra mim. E eu tinha jurado que nunca mais eu [escreveria pra televisão]. Tinha jurado que a última coisa que eu faria na minha vida seria novela de televisão. Eu não tinha [aversão a televisão] foi porque foi

muito traumático. Ele [Lauro César Muniz] estava com problemas domésticos, problemas conjugais, problemas com a Globo, entendeu? A novela não era o sucesso esperado, ele era muito pressionado, e eu trabalhando fiquei estressada, porque eu trabalhava na Abril durante o dia e trabalhava a noite com ele, porque ele só trabalhava a noite, depois das dez [horas], depois da novela. E a minha vida é diurna, não é noturna, entendeu? Noturna é a minha vida social, não é a minha vida profissional. Então ele precisava de ajuda, eu dei a ajuda que ele necessitava, fiz o melhor de mim, mas eu fiquei doente, porque eu dormia duas horas por dia, fiquei doente. Então eu emagreci, eu pesava 40 quilos, entendeu? Eu fiquei doente, eu fiquei doente, então é evidente que aquilo era uma experiência traumática pra mim em todos os sentidos. Era uma sobrecarga de trabalho inimaginável fazer uma novela e ter que aguentar e dar continência aos problemas, porque eu trabalhava na casa dele. Eu não tinha como fugir dos problemas que ele estava enfrentando na casa dele, entendeu? Mas eu não tinha nada a ver com aquilo e nem queria ter, mas ele era meu amigo e precisava de mim e eu dei todo o suporte, mas eu nem considero que aquilo foi meu início na televisão. Aquilo foi um acidente de percurso, eu não considero aquilo meu início. O meu início na televisão foi com o Cassiano Gabus Mendes, porque foi aí realmente que eu fiz a minha carreira. Ali [em *Os Gigantes*] foi um contexto adverso. Quando ele [o Lauro César Muniz] começou a trabalhar [na telenovela] ele me ligou [e disse:] "Escuta, você quer ser minha colaboradora n' *Os Gigantes*?". Eu falei: "Não!". Ele falou: "Não tem que fazer nada. A única coisa que você tem que fazer é que eles estão pedindo que tenha uma segunda pessoa para caso eu atrasar [os capítulos] me ajudar, mas isso nunca aconteceu, pode ficar tranquila", ele falou. Porque ele sabia que eu tava passando por um momento financeiro complicado, entendeu? E ele como bom amigo [me chamou]. Mas quero muito bem a ele e quando ele me chamou, ele me chamou pedindo desculpas, ele falou: "Adelaide, desculpa, mas eu preciso de você". Então eu tinha mais é que ir, [pois] se ele foi presente quando eu precisei, a minha obrigação era ficar com ele.

Jéfferson Balbino: Eu até fiz essa pergunta, porque naquela época alguns intelectuais e dramaturgos tinham aversão à televisão, né?

Maria Adelaide Amaral: Também! também! Mas eu era muito feliz na Editora Abril e, na época, a última coisa que eu queria era fazer novela de televisão. Nem via televisão.

Jéfferson Balbino: Eu lembro que quando entrevistei a saudosa Nicete Bruno ela me disse que a própria classe teatral tinha preconceito com a televisão julgando ser uma arte menor…

Maria Adelaide Amaral. Verdade! Eles torciam o nariz. Era como se tivesse sido vendido [ao fazer televisão].

Jéfferson Balbino: Você trabalhou por mais de 20 anos (1968-1989) na Editora Abril, inclusive, no período sombrio da Ditadura Militar. O que esse período no jornalismo contribuiu para a sua profissão de dramaturga e roteirista de televisão?

Maria Adelaide Amaral: Eu fiz várias coisas, eu criei várias coisas muito com personagens que foram protagonistas ou atores - ou coadjuvantes, digamos assim - daquilo que estava acontecendo [no país]. Então se você pegar [minha obra verá que] esse é o cerne d' *A Resistência*, de um dos personagens [da peça], embora todos eles estão envolvidos, um especialmente que tinha sido preso político, depois era a característica do Sérgio [da peça] *De Braços Abertos*, também o fato de ser ex-preso político e isso permeia todos os *Queridos Amigos*, todos *Aos Meus Amigos*, essa era a questão, [pois] grande parte desses personagens tiveram atuação política na clandestinidade - ou não -, que foram exilados, que viveram esse drama, que foram para o exílio, que voltaram quando as coisas começaram - digamos assim - a ficar mais suaves, [ou seja,] quando a Ditadura começou a ficar mais [branda], foi horrível, porque pra isso precisou muitas pessoas morrerem. Mas em [19]79 foi o ano da volta dos exilados, então já era possível eles voltarem sem serem presos e sumidos e assassinados, foi possível isso. Isso marcou grande parte da minha obra e eu diria que da minha vida [também]. Da minha vida e da minha obra. Marcou! Impossível passar ao lado disso [e não absorver], foi uma experiência que todos nós fomos contaminados por ela [Ditadura], todos nós que tínhamos amigos e pessoas muito próximas [como] namorados que viveram essa experiência, foi muito forte. A Abril me inspirou de muitas maneiras, eu diria que foi a minha principal inspiração.

Jéfferson Balbino: Em 2011, eu fiz uma entrevista com você para o site *No Mundo dos Famosos* e você me disse que foi com o Cassiano Gabus Mendes que aprendeu que "poderia ser leve e divertido fazer televisão". Na atual conjuntura, com excesso de produções no streaming e a teledramaturgia na TV aberta com menos audiência que no passado, ainda tem sido prazeroso escrever para televisão?

Maria Adelaide Amaral: Olha, meu bem, pra falar a verdade, eu escrevi Carlos Gomes que iria ser uma minissérie, a pedido do Silvio de Abreu, de 50 capítulos que depois - a pedido da direção [da TV Globo] - foi transformada numa novela de época, uma novela das seis, mas acontece o seguinte: eu terminei essa novela em dezembro do ano passado, quer dizer, eu passei toda a pandemia escrevendo, eu fiquei envolvida nesse projeto desde 2017, início de 2018, o Silvio [de Abreu] me chamou para fazer isso e eu fiquei envolvida, primeiro porque ele queria que eu trabalhasse sozinha. Eu trabalhei sozinha, entendeu? O Rodrigo [Amaral], meu filho, trabalhou comigo fazendo cenas de ação, porque eu pedi pra ele fazer cenas de ação pra mim, mas assim eu fiquei uns 4 anos envolvida com esse projeto, porque ele queria que eu escrevesse sozinha. Esse foi o grande: "Não quero ninguém escrevendo com você". Porque ele achava que eu perdia minha essência, tudo bobagem, não era nada disso. Porque ele me conhecia muito bem, eu escrevia duas novelas com ele e ele falava: "Eu quero só você, o seu diálogo". Então foi isso, depois [que o Silvio de Abreu deixa a TV Globo] o Ricardo Waddington me liga, no meio de 2021, pra me perguntar que capítulo eu estava. Eu disse que era no capítulo 72, por aí e ele me fala: "Você continua escrevendo até o fim, mas a gente não vai produzir, porque não temos dinheiro para produzir essa novela". E eu escrevi, não sei nem onde eu fui buscar forças, levei até o fim e comecei a me preparar para sair da Globo, o que vai acontecer agora no final de novembro. Então é o seguinte: eu não tenho mais lugar na Globo, porque aquilo que eu faço não interessa mais a eles e também não é a minha hora. Eu acho que eu já tive a minha hora lá na TV aberta. É hora deu ir pra outros lugares que já tive vários convites que eu não posso ainda mencionar, de diferentes naturezas. E depois eu quero voltar a escrever teatro também. E tá tudo certo. Eu fui muito feliz enquanto [estive lá por] 32 anos. Eu fui muito feliz na Globo, por 32 anos, sou muito grata por tudo o que eu pude fazer lá dentro. Eu tive muita liberdade ao longo dos anos 2000 até a permanência do Manoel Martins. Com a saída do Manoel Martins as coisas realmente pra mim nunca foram iguais. O Manoel Martins gostava muito daquilo que eu fazia e me dava muita autonomia. Ele só queria que eu voltasse a escrever novela. Eu poderia escrever o que eu quisesse, mas tinha que escrever novela. E ele foi muito legal comigo, aliás, o Mário Lúcio [Vaz] foi, enfim, todo aquele pessoal que estava lá, o Figueira, o Boni… É que eu entrei e o Boni já estava saindo, mas mesmo assim, como aquele pessoal da velha guarda, né? Eu fiz o que eu quis lá, mas evidentemente, o Nassau eu não consegui fazer, mas assim, eles compravam meus projetos, eles acreditavam e davam certo de modo geral. Eram sucesso de crítica, eram sucesso de público, mesmo que eles estavam pouco se lixando pra crítica, mas dava audiência. Eu nem sabia o sucesso que tinha feito *JK*, eu fiquei sabendo pelo Daniel Castro, foi ele que me falou

quanto foi à audiência do último capítulo [da minissérie] que foi pro ar depois da meia noite, numa sexta-feira, depois do *Big Brother [Brasil]*, depois do *Globo Repórter*. Ele que me falou [que deu] 45/46 [pontos] de audiência, uma brutalidade. [Agora] o que dá isso? Falaram tanto da audiência do Pantanal. *Pantanal* dá 29/30 [pontos de audiência]. Acho que a grande virtude do *Pantanal* é ter recuperado uma grande parte do público que não via mais TV aberta e de criar uma nova geração que aprendeu a gostar de telenovela. Mas se você comparar a audiência do *Pantanal*… Eu não consegui ver [a telenovela], [mas] eu respeito muito o Benedito [Ruy Barbosa] que é um dos maiores autores, ele tem novelas que eu sou muito fã, mas eu já não vi [*Pantanal*] na Manchete, porque sei lá, minha vida já era de outro jeito… E agora, sei lá, não me interessou, mas eu sou eu, que bom que a minha Suely [funcionária] gosta de ver, que bom que minhas sobrinhas gostam de ver, eu fico super feliz. E torço muito pelo Bruno [Lupperi] e pela novela, por essa e por outras que vierem.

Jéfferson Balbino: Você já escreveu diversas minisséries épicas na história da teledramaturgia brasileira como: *A Muralha* (2000), *Os Maias* (2001), *A Casa das Sete Mulheres* (2003), *Um Só Coração* (2004), *JK* (2006), *Queridos Amigos* (2008), *Dalva e Herivelto – uma canção de amor* (2010) e *Dercy de Verdade* (2012), todas produzidas e exibidas pela TV Globo. Em se tratando do alto orçamento destinado às minisséries, além do prestígio junto ao público e, em especial, a crítica. Se essas minisséries tivessem sido concebidas como telenovelas teriam tido o mesmo êxito que alcançaram? E por que a minissérie se tornou um produto mais valorizado que a telenovela?

Maria Adelaide Amaral: Olha pra você ver, não se entende porque no ano do centenário da Semana de Arte Moderna, eles [a TV Globo] não tenham colocado uma reprise - nem que seja no [Canal] Viva ou no Globoplay [da minissérie *Um Só Coração*] -, as pessoas me perguntam e eu digo: "Não me pergunte, porque eu não sei o que eles acham". Porque se tivesse sido um fracasso, um *flop* total então se justificaria para dizer "Não, não vamos colocar", mas foi um sucesso, [teve] uma repercussão na imprensa, no Brasil, não dá pra entender! Eu briguei demais por isso, falei com todo mundo, o [Erick] Brêtas me garantiu que eles iriam reprisar em junho/julho, porque eles precisam fazer uma adaptação, não sei, por causa de direitos, mas eles não colocaram, é uma pena, porque eles têm coisas fantásticas lá… E *Queridos Amigos* mesmo, [afinal] esse é o momento de exibir *Queridos Amigos*, mas não colocam, o que eu vou fazer? Mas por outro lado também eu lutei pela minha obra até o ponto que foi possível, agora a obra não é minha, é deles, e eles reprisam quando quiser. N' *A Casa das Sete Mulheres* houve muito empenho do Jayminho Monjardim, ele foi com tudo e isso foi muito

bacana. Como telenovela ela não teria o mesmo êxito, porque não daria tempo. Na novela é um capítulo por dia [que a gente escreve], você não pode fazer uma novela como uma obra fechada, igual fazemos com a minissérie, jamais! Não funciona, porque você tem que mexer num monte de coisa, mas a minissérie você pode fazer, porque ela é mais sintética, entende? E você pode ousar mais por causa do horário, você tem menos compromisso com a audiência, então você pode ousar mais, você pode fazer obras mais complexas, mais adultas, entendeu? Você não precisa fazer mais concessões para o tipo de público que está assistindo. Ainda mais quando vai ao ar depois do *Big Brother [Brasil]*, porque qualquer público é lucro, qualquer audiência acima de 18/19 pontos já é lucro, é considerada acima de 20 pontos um feito extraordinário.

Jéfferson Balbino: Mas esse alto investimento por parte dos produtores não se dá pelo fato de ser um público mais elitizado que vai consumir a minissérie?

Maria Adelaide Amaral: Não, eles não fazem isso em função do público, mas em função do produto e do que isso pode vender. Porque, na verdade, eles não se preocupam [com o público]. Esse [a minissérie] é um produto de prestígio para a empresa, pelo menos se pensava dessa maneira quando eu fazia, se pensava dessa forma, mas a Globo nadava em dinheiro, tudo que ela fazia dava muito certo, então era possível se dar ao luxo de até perder dinheiro produzindo *Os Maias* que custou uma fábula, porque foi uma coprodução com a SIC [emissora de TV portuguesa] que entrou com 1 milhão de dólares, isso naquela época, em 2000. Então pôde gravar em Portugal, enfim… Me encheram bastante o saco por causa da audiência baixa, porque dava 16 [pontos], era horrível, mas também eles jogavam [a minissérie] para a hora que queriam, foi assim um momento muito difícil para gente que fez, pro Luiz Fernando [Carvalho] e pra nós, porque há todo momento era exigido que mexêssemos, editássemos, foi uma merda você quer saber. Mas de qualquer maneira eles poderiam se dar a esse luxo de produzir… O próprio *O Primo Basílio* não foi um sucesso de audiência, longe disso, mas era uma obra impecável, uma verdadeira obra-prima de teledramaturgia. A Marília Pêra tava maravilhosa, Giulia Gam, Tony Ramos, estava todo mundo muito bom. Então assim, mas são obras de prestígio e importantes pra casa, mas hoje em dia não existe mais essa preocupação, você vê isso em *Verdades Secretas*, a primeira [temporada] eu não perdia um capítulo, achava a melhor obra do Walcyr [Carrasco], mas a segunda [temporada] eu não aguentei chegar ao fim do segundo capítulo, porque não me interessa mais, porque virou pura apelação e isso não me interessa mais. A primeira era

maravilhosa, adorei, mas a segunda já não é pra mim, é pra outro tipo de público. A primeira [temporada] eu achava muito boa à história.

Jéfferson Balbino: Numa entrevista que você deu ao programa *Roda Viva* você disse que ficava muito feliz da reverberação que suas obras provocavam nos intelectuais ao servir como fonte de pesquisa para dissertações de mestrado e teses de doutorado. Ou seja, a sua obra continuará sempre viva, sempre acarretando novos olhares, discussões, problematizações… Como é essa satisfação para vocês autores quando isso acontece?
Maria Adelaide Amaral: É verdade, Jéfferson. É impressionante isso, eu fico super honrada e envaidecida, tudo o que você pode imaginar.

Jéfferson Balbino: Aliás, para você que escreve para os dois formatos: quais são as principais diferenças e, conseguintemente, vantagens entre escrever uma minissérie e uma telenovela, além daquelas características que já conhecemos como obra fechada e menor duração de capítulos da minissérie?
Maria Adelaide Amaral: Eu reescrever um capítulo, quatro ou cinco vezes, como [já] aconteceu. De vez em quando, você empaca num capítulo e na novela isso [a reescrita] é impossível, vai do jeito que tá. Agora na minissérie você pode burilar seu trabalho, entendeu? Você pode apresentar um trabalho que é o melhor de você. Isso é o que eu sei fazer. [Também] o formato de duração menor, a duração dos capítulos [que] é menor [do que um capítulo de telenovela], os núcleos [de personagens] são menores e mais concentrados nas tramas e personagens principais que não são tantas que nem numa novela.

Jéfferson Balbino: Como surgiu a ideia de produzir como minissérie o romance histórico *A Casa das Sete Mulheres*, de Letícia Wierzchowski? E como era a divisão na equipe? Pois o Lúcio Manfredi me disse que escrevia as cenas de batalhas e o Vincent Villari me relatou que escreveu muito aquele romance lúdico de Rosário e Estevão...
Maria Adelaide Amaral: O negócio é o seguinte: o negócio que você precisa saber antes de mais nada, eu não sei se os outros [Vincent Villari e Lúcio Manfredi] te falaram, mas eu vou te falar. A história d' *A Casa das Sete Mulheres* não rendia 20 capítulos, hein?! Porque [no livro] elas ficavam lá [na Estância] e eram só as mulheres, desde o começo eu e o [Walther] Negrão chegamos à seguinte conclusão: "Olha, a gente tem que mostrar os homens também". Então é o seguinte, eu tinha convidado o Tabajara Ruas - esse nome é importante pra você, Jéfferson -, o Tabajara Ruas pra ser o nosso consultor e ele colocou pra gente, à nossa

disposição um livro dele chamado *Os Varões Assinalados*. E esse livro era sobre os homens na guerra, entendeu? Então, o Lúcio Manfredi ele…, porque se você pegar o livro *A Casa das Sete Mulheres*, da Letícia Wierzchowski [você vai ver que] não tem batalha nenhuma. As batalhas são [apenas] mencionadas, algumas. Elas [as mulheres] estão lá encerradas naquela Estância e os homens foram embora. Então o que a gente usou nas guerras foi o livro do Tabajara Ruas, *Os Varões Assinalados*, e não *A Casa das Sete Mulheres*, entendeu? E foi o [Walther] Negrão que falou pra mim, [quando] a gente estava escrevendo - mais ou menos - o oitavo ou nono capítulo e ele falou: "Adelaide, nós precisamos tirar a Manuela da fazenda". E eu falei: "Você sabe que na história real isso jamais aconteceu. Ela ficou na fazenda e morreu aos 91 anos virgem". Ela tava na fazenda, conhece o Garibaldi, foi ele [Walther Negrão] que falou: "Ela precisa dar para o Garibaldi". Eu falei: "Mas [Walther] Negrão, a Letícia [Wierzchowski] vai ter um filho quando ver isso. Ela vai morrer, vai querer cortar os pulsos quando ver isso". Mas, apesar que poderíamos fazer o que quisermos com o livro, né?!". Ele [Walther Negrão] falou: "Ela tá muito chata, ele passou, ele a comeu. E ela [Manuela] vai atrás dele [Giuseppe Garibaldi] pra guerra". Eu falei: "Você sabe como era na realidade, quem ia pra guerra eram as putas, as vivandeiras, que seguiam, pegavam as botas e os uniformes dos soldados mortos para vender para os soldados vivos". Eram isso que elas faziam, entendeu? E as putas que no Rio Grande do Sul eram chamadas de chinas. Eu falei [pra ele]: "Você sabe disso, né?". Então, uma moça da classe dela jamais iria [pra guerra], porque ela iria ser estuprada no meio do caminho, né? Mas aí ele [Walther Negrão] falou: "Mas é ficção gente, tem que criar essa história". E foi a melhor coisa que pôde acontecer foi mandar a Manuela pra guerra. Isso não estava no livro. Estava no livro o romance com Garibaldi, mas não que ela deu pra ele, coitada! (risos). E vou te falar que a autora do livro ficou muito incomodada quando viu cenas - digamos assim - eróticas entre o Thiago Lacerda e a Camila Morgado. Ela ficou muito incomodada, falou: "Não era isso". E eu falei: "Olha, minha filha, não sei. é melhor você entregar pra Deus, seja o que Deus quiser, eu mesma já entreguei. Então é assim que é, porque isso é televisão". Isso é televisão, é ficção. Então aí, nós demos o destaque especial, porque pra essa guerra ter sentido para o espectador seria interessante também que o Garibaldi tivesse em conflito para você mostrar a Manuela indo atrás, ele encontrando a Anita Garibaldi, depois a Anita Garibaldi se juntando às tropas dos farroupilhas, tudo isso é ficção. E vou te falar que eu considero, talvez, a melhor parte d' *A Casa das Sete Mulheres* foram essas [interrompendo a si própria], mas isso eu não posso falar, porque o livro dela é ótimo, mas assim o que funcionou muito na minissérie, que deixou o público muito fiel foi a história da Manuela, quer dizer tinha também outras histórias, outros

personagens, a própria história de Bento Gonçalves que era casado com a Caetana, personagem da Eliane Giardini, mas a história principal é essa [de Manuela e Giuseppe Garibaldi] e o triângulo com Anita e foi maravilhosa. O que aconteceu foi que realmente o público adorou e virou uma loucura. Isso que eu queria te falar.

Jéfferson Balbino: Você já declarou em entrevista que sua adaptação mais fiel aconteceu na minissérie *Os Maias*. Já em *A Casa das Mulheres* ocorreram diversas modificações. Houve algum contato com a autora do livro, a Letícia Wierzchowski, durante o processo de adaptação?

Maria Adelaide Amaral: Eu mexi pouquíssimo n' *Os Maias*. Eu mudei uma coisinha no final e os especialistas em Eça de Queiróz vieram em cima de mim com tudo. Eu não tenho trocas com o autor da obra original, porque o autor vende a obra e ele já sabe o que o espera. Ele já sabe que sua história será mudada, modificada para atender as necessidades e as características precípuas do gênero da teledramaturgia.

Jéfferson Balbino: E como foi trabalhar numa equipe de 8 mãos escrevendo *A Casa das Sete Mulheres*?

Maria Adelaide Amaral: Eu escrevia a escaleta, pegava [pra escrever] as coisas que eu achava que era pra mim, as cenas eróticas, por exemplo, era sempre o [Walther] Negrão que fazia, ele pegava muita coisa boa, mas eu pegava e editava, eu distribuía [entre a equipe] e voltava pra mim eu editava e aí fazia uma edição pra não virar uma colcha de retalhos. Quem faz a escaleta é o autor, o autor tem que fazer, esse autor que define a forma e como será esse produto e ele, portanto, tem que fazer a escaleta, ou seja, ele tem que fazer a roteirização do capítulo cena-a-cena e ir indicando qual será o diálogo, ele não precisa escrever o diálogo, [apesar que] muitas vezes eu escrevo. A partir dali a pessoa [colaborador] cria ou recria. Tem que melhorar, não pode piorar. E aí eu faço a edição final, eu mandava pro [Walther] Negrão ver se ele tinha uma coisa pra acrescentar. Eu não abro mão disso aí.

Jéfferson Balbino: Embora a obra literária homônima que originou a minissérie dê às mulheres farroupilhas certo protagonismo vemos que ainda foi limitado perto da representação feminina emancipadora que a minissérie trouxe. Existe certa diferença do que foi escrito no livro e do que foi representado na minissérie. Por que vocês trouxeram essa abordagem diferenciada na minissérie? Foi intencional?

Maria Adelaide Amaral: Não foi nada intencional, foi do momento, porque não havia alternativa, as coisas tinham que acontecer daquela maneira para aquelas mulheres.

Jéfferson Balbino: Um dos motivos que me levou a pesquisar, em meu doutorado, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* foi a representação das mulheres farroupilhas, sobretudo, pela obra ter trazido uma representação inédita das mulheres, visto que foram transgressoras em muitas situações circunscritas num contexto patriarcal. Sua biografia já demonstra o quão você é uma mulher transgressora e libertária, inclusive, na sua juventude você já lia Simone de Beauvoir e Sartre. Você levou essa sua essência filosófica/feminista às mulheres farroupilhas representadas na minissérie? E por que vocês optaram por essa representação?

Maria Adelaide Amaral: Ah sim, claro! Lógico! É evidente que as minhas personagens femininas são muito fortes, mas eu gosto muito de escrever pra homem, também. E eu sei que eu escrevo bem pra homem pelos próprios homens. Até o Mauro Mendonça uma vez me falou: "Você escreve pra homem como um homem de pau duro", mas eu sempre gostei de escrever pra homem. Meus personagens masculinos são muito fortes, também. Mas assim aquele momento [da guerra] você não tinha alternativa a não ser transformar essas mulheres [em heroínas]. E isso já estava esboçado no livro, é claro que ela deu outra direção e tal, mas estava limitado. O Bento Gonçalves era considerado um sujeito que não tinha sorte como se diziam em Portugal "pra tudo se quer sorte". Ele não tinha sorte, eles atribuíam grande parte do fracasso da Revolução Farroupilha ao fato dele não ter sorte, dizia até que um homem com aquela mulher não precisava de sorte em outras coisas até mesmo na guerra. Então aquela coisa lá da Salamanca [Teiniaguá] que é uma história que faz parte da mitologia do Rio Grande do Sul, que eu achei muito interessante, aquilo é incrível. Era uma figura misteriosa, a Juliana Paes com aquele olhão dela… Então, tudo tem que surgir naturalmente, tudo tem que ser exigência da trama, a história vai se contando. Quando você começa uma história e dá tudo certo ela vai se contando por si mesma. Os personagens vão ganhando autonomia, qualquer autor vai te dizer isso. Ele escapa de um desejo inicial do autor de ter algum controle. A gente não controla o personagem, ele vai embora. É como se ganhasse vida própria, é assim o tempo todo, mesmo no teatro, no romance, os personagens vão ganhando vida própria. Eu não tenho essa preocupação, tá entendendo? Eu tenho preocupação de fazer um personagem verossímil, ele não pode ser uma máquina de falação, nem de conceitos, ele tem que ser que nem uma pessoa real, tem que parecer uma pessoa real pra funcionar e ter um mínimo de identificação.

Jéfferson Balbino: Em 2015, no programa *Roda Viva* (TV Cultura) você disse que tem imbuído o vício e o fascínio da pesquisa histórica e que tem o maior prazer de resgatar a História e de ver suas minisséries sendo temas de teses de doutorado e dissertações de mestrado. Embora saibamos que um produto de teledramaturgia não tem um compromisso com a verdade factual, há – por parte de vocês produtores – demandas para atrair audiência, ou seja, através de uma conexão entre personagem e telespectador. E por isso que os movimentos sociais cobram de uma telenovela ou minissérie algo que deveria ser tratado numa dimensão de políticas públicas, por exemplo. Como você vê esse movimento que coloca a teledramaturgia brasileira como um alvo de disputas contemporâneas na chave da representatividade? E até que ponto deve haver uma consonância da ficção com a realidade?

Maria Adelaide Amaral: Não sei o que te dizer, porque eu nunca fui colocada [dessa maneira]. Porque quando eu escrevi essas coisas não havia essa demanda, essa exigência que é uma questão de responsabilidade social e política eu sempre costumava contar as histórias até pra manter o público atualizado. Eu não passei o que estão passando os autores de teledramaturgia desse momento. Então eu não posso responder, mas eu acho que é fácil você abrir causas com as quais você está apaixonadamente identificado. Isso aqui é minha causa, daí é fácil. Agora não sei, porque são muitas causas nesse momento. No caso [do projeto de minissérie] sobre o Carlos Gomes eu até tinha um consultor - que não era consultor sobre o Carlos Gomes - sobre linguagem pra eu não fazer nenhuma cagada, ele foi tão bárbaro. Eu mandava os capítulos pra ele e ele nunca mexeu em nada, o Ney Lopes. Ele foi sensacional, porque apesar do Carlos Gomes ser afrodescendente nunca foi nenhum problema, porque ele era bem claro, ele não sofreu, mas tinham outros que não eram tão claros quanto ele e que no século XIX, na época do Império como o André Rebouças que era um negro retinto que tinha livro e livre acesso em todos os lugares. O pai dele era do Império, ele cresceu nos jardins do palácio brincando com a Princesa Isabel. Então sabe o que eu acho, no final do século XIX e ao longo do século XX com a República, a impressão que eu tenho - se é verdade ou não pouco importa - é que se criou mais preconceitos e se vedou acesso colocando os negros no lugar de inferioridade que você verifica que o que virou uma regra no século XX não era uma regra no século XIX, porque havia negros notáveis, negros escritores, negros estadistas, políticos, engenheiros, médicos e esses tinham trânsito em todas as classes. Também, o grosso da população no século XIX era fundamentalmente o que eles chamam de pardo. Eu acho horrível esse nome. Mas a miscigenação, a mistura era muito alta, muito mais do que depois no século XX com a

tal política do branqueamento. Eu não sou a pessoa certa pra responder sua pergunta, porque eu estou muito fora disso aí. E assim pretendo continuar, porque eu não quero ter esse tipo de obrigação e não quero que tanta gente se meta no meu trabalho.

Jéfferson Balbino: Em entrevista ao programa *Ofício em Cena* (GloboNews/2015) você afirmou que numa minissérie histórica como *A Casa das Sete Mulheres* que tem como pano de fundo a Revolução Farroupilha não pode haver de sua parte um didatismo, porém, você procura através da narrativa fazer com que seus telespectadores "gostem e se apaixonem" pela História. Como você constrói esse processo de "criar histórias dentro da História com H maiúsculo"? Qual é a maior dificuldade em ficcionalizar tramas e personagens dentro de uma coerência histórica?

Maria Adelaide Amaral: Eu vou te responder com a resposta que eu dou sempre: a história da literatura e do teatro universal é feita disso aí… O que é a *Ilíada* se não a romantização da guerra de Tróia? O que são as peças do Shakespeare? O que é Ricardo III? O que são todas as peças históricas do Shakespeare? Se não uma ficcionalização das histórias reais que de fato aconteceram? Das histórias da monarquia inglesa? Então todo mundo fez isso ao longo dos séculos. Então eu não faço nada demais, eu apenas continuo essa tradição. Isso aí não é novo, é muito velho. Na verdade, a história da literatura vive de histórias reais.

Jéfferson Balbino: Uma das coisas que me chamou atenção na minissérie foi o fato de ao mesmo tempo que as mulheres farroupilhas serem transgressoras, elas tinham uma ambiguidade, pois apresentavam traços de submissividade. O fato da equipe de roteiristas da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* ser composta por uma única mulher, ou seja, você dentre três autores homens ([Walther] Negrão, o Vincent [Villari] e o Lúcio [Manfredi] escrevendo para 19 personagens femininas do elenco principal) foi o fator determinante para haver um autoria predominantemente masculina que justifica o motivo dessas mulheres emancipadas terem falas que a colocassem de volta a uma posição inferior ao homem como, no capítulo 3, quando Manuela ao ver Garibaldi sem camisa velejando diz: "Perto desse homem eu me descubro mulher". Ou, no capítulo 24, quando Joana (Manuela do Monte) afirma que "é obrigação das mulheres levantarem o ânimo dos homens que estão na guerra". Como você avalia essa situação?

Maria Adelaide Amaral: Não meu bem, porque nada [na minissérie] ia ao ar sem passar pelo meu filtro. Não esqueça que eu faço a edição final, eu faço a escaleta, eu dou o tom. A partir do momento que eu faço a escaleta eu dou o tom, é claro que o [Walther] Negrão era um cara

que não precisava que eu escrevesse diálogo nenhum pra ele seguir, porque ele sabia muito bem o que fazer naquela cena e que era um cara experimentado. Agora eu não dava autonomia minha pra ninguém, a não ser que fosse um autor que tivesse num grande momento inspirado, num momento excepcional para tomar [a frente]. A minissérie foi fundamentalmente escrita por mim e pelo [Walther] Negrão, entendeu? O Lúcio Manfredi como você falou escreveu as cenas de batalha - que eu nem lembro mais - e o Vincent [Villari] fazia aquela parte lá mais lírica, mais romântica que era a cara dele, ele adora cena romântica e tal. Mas a história era conduzida pelo [Walther] Negrão e por mim.

Jéfferson Balbino: Mas a efervescência feminista que ganha força no Brasil, no início do século XXI, também não corroborou para vocês fazerem as mulheres farroupilhas mais emancipadas?

Maria Adelaide Amaral: A história pedia isso. Na verdade, não é por causa do movimento [feminista] é porque sempre houve mulheres empoderadas, é porque sempre houve no meio de 550 mil mulheres submissas as Marias Mouras da vida, sempre houve as grandes heroínas [como:] Joana d'Arc, Maria Quitéria. E as mulheres que estavam além do sexo que não era uma limitação [porque] a determinação delas era maior do que as limitações que o gênero impinge. Então na verdade essas mulheres estão presentes ao longo da história em todos os momentos da história. Elas estão presentes em Homero que viveu - se presume - no século XII ou XIII a.C. Isso aí [o empoderamento feminino] está na *Ilíada*, está na *Odisséia*… Tem mulheres fortes em todas as narrativas, você pega Shakespeare, na Grécia, em Roma, nas narrativas medievais sempre tem essas mulheres por isso elas são heroínas, elas são mulheres excepcionais. Você pega *Abelardo e Heloísa*, o que era a Heloísa? E era uma história da Idade Média. A Heloísa era uma mulher que foi estudar na Universidade e era uma mulher que fazia aquilo que ela achava que tinha que fazer, entendeu? Então sempre houve… E essas mulheres são mulheres excepcionais então era natural [haver esse tipo de representação na minissérie] e não porque estava na moda. É porque era assim, a história pedia.

Jéfferson Balbino: No capítulo 27 da minissérie vimos as mulheres da família de Bento Gonçalves pegando em armas e atacando um grupo rival para defenderem a Estância da Barra, inclusive, chegam a matar alguns caramurus. Esse fato evidencia o protagonismo feminino? Até que ponto foi intencional/importante trazer esse tipo de representação?

Maria Adelaide Amaral: Não foi combinado, simplesmente aconteceu. Acho que a trama pedia isso. Acho que a partir do momento que a Anita Garibaldi por si mesma ela já era uma

mulher muito adiante do seu tempo: independente, uma mulher extraordinária. Essa sim, foi feminista, as outras não tiveram… É claro que a Caetana era mulher extremamente forte - tô falando da vida real -, a Tia Antônia que era uma mulher sozinha também deveria ser extremamente forte, mas as outras a gente teve que empoderar [porque] a trama pedia isso. A partir do momento que você tem uma figura como Anita Garibaldi, você tem que fazer uma Manuela tão forte quanto.

Jéfferson Balbino: Você disse há pouco que a Anita era um protótipo de uma feminista. Contudo, no decorrer da minissérie ele apresenta fragilidade diante da figura masculina de Garibaldi como se o seu heroísmo dependesse dele para existir. Por que isso ocorre?
Maria Adelaide Amaral: Porque ela era apaixonada por ele. Ela o seguiu a vida inteira, é considera uma heroína na Itália. Ela ia pra guerra com ele. Agora vou te falar que a Giovanna Antonelli [intérprete de Anita Garibaldi na minissérie] não fez a Anita como ela era [na realidade]. A Anita era mais sombria e determinada, mas ela fez uma Anita mais apaixonada.

Jéfferson Balbino: Voltando a falar de Ana – que viria a se tornar Anita Garibaldi – ela era uma mulher emancipada e corajosa. No capítulo 37, Rossete diz que "as mulheres nunca mais serão as mesmas depois de Anita Garibaldi" e Barbara compara Anita com Joana d'Arc. Porém, Bárbara diz que Manuela ainda é mais extraordinária que Anita, pois lutou contra sua família para ir atrás de seu grande amor. Ambas são transgressoras, mas Anita é louvada pelos homens, justamente, por trazer consigo um protótipo masculino de luta na guerra. Em sua visão, até que ponto cada uma dessas representações femininas emancipatórias contribui para a mulher do século XXI que assistiu a minissérie?
Maria Adelaide Amaral: A Manuela da minissérie que era forte, porque a da vida real coitadinha morreu virgem, nunca saiu daquela maldita Estância (risos). A Anita não era só aclamada no exército farroupilha como na Itália, no exército de Garibaldi na campanha pela libertação italiana, pela Unificação Italiana e pela libertação dos austríacos e pela libertação lá no Sul como aconteceu dos burbons que durante séculos dominaram o Reino de Bourbon-Duas Sicílias. Então ela era uma heroína também na Itália, considerada e respeitadíssima, ela morreu numa batalha. Agora não sei se é [por causa desse estereótipo masculinizado], porque nesse julgamento, esses conceitos são conceitos muito contemporâneos e não se pode avaliar a luz do século XXI aquilo que é de lá atrás. Ela era respeitada porque era um grande soldado, mas estava muito claro que ela era a mulher de Garibaldi. Ela nunca deixou de ser

mulher, mas era uma grande guerreira. Acho que é por isso e não pelo fato desse estereótipo até porque são conceitos modernos. Ela era uma grande guerreira como Joana d'Arc foi e isso incomodava. No caso da Joana d'Arc que foi na Guerra dos Cem Anos, século XIV, ela foi julgada como bruxa, mas na verdade ela foi [recebeu esse tipo de julgamento] pelo jogo político entre a França e a Inglaterra, aí é uma outra questão. Mas no caso da Anita Garibaldi que é o que nos interessa nesse momento ela foi não só uma heroína na Farroupilha como também no Uruguai, eles moraram lá e estiveram envolvidos na guerra dos colorados e também é venerada na Itália.

Jéfferson Balbino: E houve por parte de vocês produtores uma busca de referenciais em Joana d'Arc para escreverem a personagem Anita Garibaldi?

Maria Adelaide Amaral: De forma nenhuma! Não era necessário´, [pois] Joana d'Arc era Joana d'Arc e Anita Garibaldi era Anita Garibaldi. Eu falei Joana d'Arc para deixar claro que esse tipo de mulher existiu ao longo da história, é claro, que era uma análise moderna, era eu falando na boca do personagem citando exemplos que eram bastante conhecidos e acessíveis. Mas a Anita não precisava ser comparada a ninguém, era incomparável.

Jéfferson Balbino: No capítulo 40, a minissérie traz uma representação da precariedade que algumas mulheres, especialmente, naquele contexto histórico eram sujeitadas. Através de Bárbara (Arieta Corrêa), uma moça que no passado se envolveu com um padre e esse amor levou o sacerdote ao suicídio. Seu pai, o Coronel Crescêncio (Othon Bastos) repudia com veemência qualquer aproximação da filha com os "homens de bem" do exército farroupilha. A personagem era uma mulher letrada, apoiava a causa da Guerra dos Farrapos e tinha despertado o amor do italiano Rossete (Dalton Vigh) que lhe amava. Contudo, ele morre numa batalha antes mesmo deles vivenciarem a felicidade e sozinha ela some no mundo a ponto de ninguém mais saber seu paradeiro. Por que vocês não destinaram um final feliz à essa personagem?

Maria Adelaide Amaral: Não! É pelo fato de ter sido uma minissérie ambientada de 1835 a 1845, como é que você acha que as mulheres viviam? Por isso que a Anita é um ponto fora da curva. Se até os anos [19]50 agora do século XX, imagina uma mulher que ousasse se separar do marido ficava mal falada e era apontada, era marginalizada, os filhos dela não poderiam estudar em colégio religioso, entendeu? As coisas eram muito difíceis, as coisas eram outras… Você precisa entender o seguinte - não só você, mas as outras pessoas que pesquisam isso - que tudo isso que nós estamos vivendo e respirando é resultado, primeiro, de

umas pioneiras de algumas mulheres pioneiras pela vida ou pela obra como é o caso, por exemplo, da Simone de Beauvoir que escreveu *O Segundo Sexo*, nos anos [19]50, começo dos anos [19]60, mas toda essa revolução que aconteceu é resultado dos anos [19]60 que surgiu a pílula anticoncepcional, porque o grande cagaço de uma mulher era ir pra cama com um homem era o fato dela engravidar e se ela engravidasse ela ia pra zona, porque nenhum convento iria acolher, essa mulher estaria "fudida" pelo resto da vida, porque ela seria expulsa de casa, a vida de Chiquinha Gonzaga, [por exemplo,] quando ela separou do marido a família [dela] vestiu [de] luto e disse: "Chiquinha morreu!", mandaram rezar missa do 7º dia, porque ela se separou, porque ela passou a ter uma vida própria. Isso em meados do século XIX, agora nos anos [19]50 aqui era assim, nos Estados Unidos também, [inclusive,] você vê num monte de filme ambientado nessa época você vê as restrições que havia, as mulheres cagaram de medo de ir pra cama com o namorado, com o noivo… Só aquelas ousadíssimas [iam] e mesmo assim pagavam um preço ferrado, os homens não, só elas que pagavam um preço ferrado. Então toda essa emancipação feminina é muito recente, ela vem dos anos [19]60 e se intensifica ganhando corpo com o movimento feminista nos anos [19]70 é aí que vão e começa a se espalhar e ganhar força nos Estados Unidos e na Europa. É aí que as mulheres francesas vão pra rua, mas isso nos anos [19]70, foi outro dia. Então [em *A Casa das Sete Mulheres*] eu estou contando uma história do século XIX, a Anita é um ponto fora da curva e eu posso usar o que eu quiser, porque ela existiu. Em função de Anita eu tinha que fazer uma personagem forte como a Manuela, eu dou funções e aventuras a ela que jamais ela viveu na vida real. É ficção, entendeu?!

Jéfferson Balbino: A minissérie trouxe – mesmo que muitas vezes de maneira implícita – diversas representações que se adequam a pauta feminista que, aliás, já era algo muito discutido no início do século – período em que *A Casa das Sete Mulheres* foi produzida e exibida –, por exemplo, no capítulo 44, há uma cena que dialoga muito com o conceito de sororidade que é quando Manuela faz o parto de Anita para salvar ela e o bebê que correm risco de morte. A meu ver, essa representação foi essencial, visto que ambas as personagens estão inseridas num sistema patriarcal que, justamente, ensina desde cedo as mulheres para competirem entre si. E quando Manuela abdica de qualquer pudor, compreende o desespero de sua rival e lhe ajuda, é como se estivesse transmitindo ao público a importância de as mulheres também seguirem esse exemplo na vida real. Foi essa a intenção quando vocês escreveram essa cena? Até que ponto as discussões sociais

do presente influenciaram/guiaram vocês no momento da escrita dessas mulheres emancipadas?

Maria Adelaide Amaral: A história pedia, não foi intencional. Eu não me lembro de que essa era a minha intenção. Agora o que o público vai fazer com essa informação é um problema do público. Essas pessoas que eu coloquei como empoderadas eram empoderadas na vida real como Anita Garibaldi e Yolanda Penteado, eram mulheres que eram donas do próprio nariz. Elas eram assim… O público vai assimilar e digerir aquilo de acordo com as suas necessidades e expectativas, sei lá. Então não tem nada haver com influência tem a ver que eu cheguei na hora de escrever o capítulo e falei: "A gente já transgrediu tanto, já saiu tão fora dessa personagem que eu vou fazer ela fazer o parto" e isso porque é dramático, porque eu não faço as coisas porque elas são em função de movimento, eu faço isso querido para atender as necessidades da cena porque é dramático, porque as pessoas vão chorar, se emocionar, porque ela vai se debulhar em lágrimas, ela vai fazer o que tem que fazer: dar o filho nos braços da Anita, mas ela vai se debulhar em lágrimas, ela consegue sublimar e transcender o amor que ela tem pelo Garibaldi fazendo um grande gesto humano. É isso o que eu penso, francamente. Eu não tô pensando que ela é empoderada. Eu penso em termos dramáticos, eu quero que aquilo me emocione, porque isso é uma obra dramática e tudo que a gente faz é drama e drama é conflito. A origem da palavra drama é conflito e envolve o protagonista e o antagonista, é isso! Até porque se você colocar as coisas sem conflito ninguém vai assistir, né? É isso, Jéfferson! O resto interessa a sociologia, mas isso não faz parte - nesse caso específico - dessa dramaturgia. Eu posso até ter algum tipo de preocupação nesse sentido, porque isso faz parte de mim de ser uma mulher emancipada e querer que todas sejam, mas isso quando eu estou contando uma história contemporânea, ambientada nesse momento, mas isso não se passou de forma alguma pela *A Casa das Sete Mulheres*.

Jéfferson Balbino: Como foi a contribuição da consultoria histórica do escritor gaúcho Tabajara Ruas e a pesquisa histórica de Carmem Righetto para o roteiro da minissérie?

Maria Adelaide Amaral: A pesquisa histórica fundamental em cada minissérie é minha, sou eu quem faço. É só você ver aqui na minha biblioteca que você verá os livros relativos a JK, a Nassau que não saiu, relativos à Revolução Farroupilha, as biografias sobre Garibaldi, elas estão aí.

Jéfferson Balbino: Eu até lembro de ter visto uma entrevista sua em que você fala que quando escrevia Pagu você teve uma intuição e pediu pra Carmen Righetto ir até o

Arquivo Nacional e lá ela constatou aquilo que você intuiu sobre a maternidade de Pagu e tal. Nas suas minisséries históricas, o pesquisador histórico desenvolve a pesquisa a partir das lacunas que ficam nas suas próprias pesquisas? Como é a função desse profissional na sua equipe?

Maria Adelaide Amaral: Não! Se dá a partir do meu conhecimento histórico e daquilo que eu pesquisei. Então eu preciso, às vezes, de pesquisas muitos específicas sobre costumes da época, como que tipo de chá se tomava, entendeu? Mas eu não vou depositar o fundamental de uma pesquisa histórica pra uma história que eu estou escrevendo por conta de uma única pessoa. Eu conheço a Carmen Righetto, ela veio trabalhar comigo porque eu a chamei. A gente se conheceu na Abril e ela era ótima pesquisadora na Abril e eu tinha total confiança nela, eu sabia que ela faria um trabalho excelente, mas de toda maneira eu não depositei essa função nas mãos dela, apenas. Porque essa função fundamental estava comigo até porque eu não entro numa história pra escrever uma história, sobretudo, real sem pesquisar. Até pra fazer ficção quanto mais a realidade eu conhecer melhor eu vou ficcionar. Então nem passa pela minha cabeça [deixar tudo para o pesquisador] até porque toda essa pesquisa, principalmente, em livros é dali que eu extraio inspiração para desenvolver cenas. E ela não sabe o que dá cena e não dá, mas eu sei. Você pega, por exemplo, a biografia do JK, que nem foi escrita por ele, foi escrita pelo Carlos Heitor Cony, mas ela tá toda marcada: "isso dá cena". Outra coisa quando eu escrevo sobre uma personagem como JK que tinha muita gente viva na época que foi ao ar, [por exemplo,] tinha a amante dela, a Maria Lúcia, etc. Daí eu vou entrevistar cada um, cada pessoa que conviveu com ele pra saber, pra me alimentar [de informações], pois quanto mais eu saber e tiver informações melhor. É assim que eu trabalho. O [Walther] Negrão debochava de mim, ele falava: "Lá vem a sargenta", isso é uma formação da [época que trabalhei na] Abril. Isso a Abril me deu. Eu trabalhava na área cultural, de enciclopédias, de grandes personagens da história.

Jéfferson Balbino: E no caso do Tabajara Ruas foi apenas o livro dele *Os Varões Assinalados* que serviu de suporte para sua equipe ou ele prestou algum tipo de consultoria?

Maria Adelaide Amaral: Teve! Foi eu quem o convidou para ser [nosso] consultor. Porque ele sabia tudo e eu precisava de uma pessoa que tivesse conhecimento e que fosse da área. E ele não só fez a consultoria como colocou o livro a disposição para usarmos como quiser.

Jéfferson Balbino: Mas no que consistia esse trabalho de consultoria dele?

Maria Adelaide Amaral: Quando o capítulo ficava pronto a gente mandava pra ele ver se tinha alguma cagada, mas ele sabia que a gente ficcionava, [ou seja,] se tinha algum absurdo. Quando é obra histórica eu gosto de ter um consultor, o trabalho dele era esse. Por exemplo, no Nassau, se tivesse ido ao ar, o consultor teria sido o Evaldo Cabral de Mello que é o maior especialista em Pernambuco e ocupação holandesa, tá entendendo? Eu cheguei a ter vários encontros com ele, mas já cheguei documentada pra lá. Fui eu e a Denise [Saraceni] encontrar com ele em Copacabana, onde ele morava, e ele até [me] falou: "Por que você precisa de consultoria se você sabe tanto?". Eu falei: "Mas você sabe muito mais do que eu. E eu quero que você seja nosso consultor". Olha o tanto que eu tenho, vem ver! E isso é só um exemplo…

[Nesse momento Adelaide nos leva para conferir de perto sua biblioteca].

Maria Adelaide Amaral: É assim que eu trabalho. Então quando eu vou falar com as pessoas eu já sei do que se trata, entendeu? Eu não posso que nem uma idiota abraçar uma história sem pesquisar, tá entendendo? Porque pra mim é importante até pra criar, pra ficcionar, pra inventar.

Jéfferson Balbino: Podemos dizer que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* inovou ao trazer para a televisão um romance histórico sobre um evento grandioso que foi a Revolução Farroupilha sob o olhar das mulheres da família de Bento Gonçalves. Isso não apenas trouxe um ineditismo para a própria história da teledramaturgia brasileira como também demonstrou para a sociedade que consome esse formato de entretenimento que a História pode ser contada do ponto de vista das chamadas minorias sociais, espectro social no qual as mulheres, lamentavelmente, estão até hoje circunscritas. Como você – uma das roteiristas da obra – dimensiona a importância dessa minissérie que, aliás, teve grande audiência e repercussão em todas suas exibições num país sexista e machista quanto o Brasil?

Maria Adelaide Amaral: A história! Primeiro porque tá contando uma história que poucos conhecem, já ouviram falar da Revolução Farroupilha, mas não sabe direito o que foi, mas eu acho que é uma história de interesse humano, só isso. A gente tá contando várias histórias de envolvimento amoroso ali e cada história é uma história diferente, mas são histórias extremamente atraentes, cativantes. Então as pessoas gostam, o público adora histórias de amor. Os homens vão se interessar pelas putas e pela guerra. E as mulheres vão se interessar

pelos pares românticos ou pelos amores possíveis e impossíveis. A história da Perpétua é muito interessante, a história da Caetana com o assédio do Bento [Manuel] que era o grande rival do marido Bento Gonçalves. Eu acho muito interessante essas histórias e personagens. A história do Garibaldi com a Manuela e depois com a Anita. Isso é tudo!

Jéfferson Balbino: Se a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* fosse exibida pela primeira vez no Brasil de 2022, teria tido o mesmo sucesso e repercussão positiva que teve no Brasil de 2003?
Maria Adelaide Amaral: Não faço a menor ideia. Não faço a menor ideia [pensativa]. Não sou especialista nesse tipo de coisa.

Jéfferson Balbino: Embora a minissérie tenha dado espaço para as vivandeiras, chinas (prostitutas), indígenas e escravos, ainda foi tímida a participação dessas personagens dentro da narrativa. Por quê?
Maria Adelaide Amaral: Porque elas não eram protagonistas, meu bem. Elas cumpriam seu papel secundário que sempre tiveram na vida tanto as vivandeiras, quanto as chinas, elas ocuparam aquele lugar secundário.

Jéfferson Balbino: Se fosse produzida agora esse núcleo de personagens pertencentes às minorias sociais teriam mais destaque na trama?
Maria Adelaide Amaral: Se fosse agora eu não sei, Jéfferson. O que me chamou atenção na época, que me preocupou muito mais do que as vivandeiras e as chinas foi o fato do Neto ter prometido pros negros - porque ele tinha um esquadrão de negros que lutava ao lado dele - então o General Neto foi uma figura muito importante da Revolução Farroupilha, ele era considerado um grande soldado e ele era muito ajudado por esses negros a quem ele prometeu a liberdade, a emancipação, a libertação no final da guerra. E chegou ao final quando houve aquele acordo lá com os próprios farroupilhas que roeram a corda. Então eu fiz uma cena do garoto questionando o Neto, porque aquilo foi horrível, pois ele rompeu um compromisso que ele tinha com aquelas pessoas. Isso realmente me preocupava muito mais do que o resto. Eu fiz uma cena bonita a beça do Neto com o garoto que foi uma cena que eu queria que fosse essa cena para emocionar bastante o público, que os desapontamentos com o menino, a decepção do garoto passasse para o público se compadecer, se emocionar com isso e de perceber o grande erro que sempre foi com essa emancipação, com essa libertação sempre adiada até o último momento no Brasil.

Jéfferson Balbino: Você disse que os roteiristas de televisão quando trabalham com diretores muito personalistas, vocês acabam se submetendo a eles. Houve alguma interferência direta por parte da direção de *A Casa das Sete Mulheres*? Lembro que o Jayme Monjardim havia sugerido as cores e tons claros para as roupas das sete mulheres protagonistas...

Maria Adelaide Amaral: Sim! Era da Marília [Carneiro - figurinista]. E a Marília é ótima. A Marília Carneiro é uma figurinista impecável, maravilhosa! Ela também é muito personalista tipo o Luiz Fernando Carvalho.

Jéfferson Balbino: Você já declarou que o trabalho do autor de televisão é tão intermediado que pode chegar ao final da obra e o roteirista não reconhecer. Na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* há alguma passagem que você não reconheceu ou que saiu totalmente diferente daquilo que você havia inicialmente idealizado?

Maria Adelaide Amaral: Mas nesse trabalho posso te dizer que saiu do jeito que idealizamos, sim!

Jéfferson Balbino: Outro ponto que você já explicitou em entrevistas é que além gostar de escrever, você também gosta de editar, pois é como se estivesse reescrevendo. Como foi sua participação na edição dos capítulos d' *A Casa das Sete Mulheres*?

Maria Adelaide Amaral: Eu gosto de editar não só o texto, eu gosto de editar no suíte.

Jéfferson Balbino: Em *A Casa das Sete Mulheres* você chegou a editar os capítulos junto com os editores da produção?

Maria Adelaide Amaral: Eu não me lembro especificamente, mas eu fiz muito isso com o Dênis [Carvalho]. Eu sempre digo que menos é mais. Provavelmente não editei, porque eu estava escrevendo ainda quando foi ao ar, a gente não entregou a obra fechada, porque não deu tempo até porque a gente teve que ir para o Rio Grande do Sul ver um monte de coisa.

Jéfferson Balbino: A partir de tudo que discutimos até aqui você vê as representações das mulheres farroupilhas na minissérie sob uma película de protagonismo ou de submissão?

Maria Adelaide Amaral: Protagonismo! Pelo menos algumas delas. Pelo menos a maior parte delas, mas há submissão também. É uma dicotomia muito grande. Acho que existe uma zona, nem branco e nem preto, mas acinzentada. Muitas vezes a mulher fazia parecer submissa, mas

de submissa ela não tinha nada, mas foi assim que ela sobreviveu, né? A mulher era obrigada a ser sonsa, obrigada a fazer o jogo da hipocrisia com o marido. Isso era obrigatório para a mulher fazer isso até os anos [19]50, [inclusive,] havia programas na televisão, na TV Paulista, especificamente pra isso, pra jamais entrar em rota de colisão com o marido e fazer o jogo para conseguir as coisas. Isso aí era pauta de revistas femininas até os anos [19]70.

Jéfferson Balbino: Adelaide, muito obrigado por conceder essa entrevista que foi fundamental para compreendermos melhor essa sua importante obra cheia de significações tão atemporais e essenciais. Muito obrigado!

Maria Adelaide Amaral: É isso aí, meu filho. Fazia tempo que não dava uma entrevista tão longa (risos).

ENTREVISTA IV – LETÍCIA WIERZCHOWSKI

Depoente: Letícia Wierzchowski (escritora da obra literária que originou a minissérie)

Pesquisador/Entrevistador: Jéfferson Balbino (doutorando – UNESP)

Entrevista realizada em 11/10/2023.

ROTEIRO

Jéfferson Balbino: O que você achou da adaptação televisiva de seu romance A Casa das Sete Mulheres? E como você viu a emancipação das mulheres farroupilhas que na minissérie tiveram uma atuação mais transgressora do que em sua obra literária como, por exemplo, a representação da Manuela (Camila Morgado)?

Letícia Wierzchowski: A série já foi exibida há 20 anos, né? Então de lá pra cá muita coisa aconteceu na minha carreira profissional, mas desde o começo eu entendia que um romance tem uma estrutura narrativa muito diferente de uma série de televisão, né? [Enfim] de uma história que é narrada em imagens. Quando *A Casa das Sete Mulheres* foi adaptada para a televisão eu não trabalhava com roteiro, mas hoje metade do meu trabalho é voltada para o roteiro de cinema e de TV. Eu trabalho muito com a narrativa de roteiro. Então eu entendo – quando você fala "mais transgressora" o seguinte: no livro a gente tem um triangulo amoroso, na verdade, uma história de amor que eu quis contar, porque na verdade era uma história muito inferior a história do Garibaldi com a Anita que foi de fato a mãe dos filhos dele, mas eu entrei na Revolução Farroupilha pelas portas dos fundos. Que era contar a história das mulheres, contar a história da figura feminina durante aquela guerra tão longa e tal. E também na vida do Garibaldi para contar o que aconteceu naquele período, ali naquele lugar, que era uma história mais escondida, mais secreta. De fato era verdadeira, [pois] ele se apaixonou pela Manuela, queriam noivar, não noivaram em função da família. Ela era filha de uma das famílias mais ricas da província e naquele tempo ele era só um revolucionário com a cabeça na Europa... Quando você faz uma história (eu também tive esse problema quando comecei a planejar o romance), o mocinho da história, o Garibaldi, permanecia só um ano dentro dos dez anos de narrativa da história. Porque ele chegava no Rio Grande do Sul em 1838 e ia embora em 1839 pra fazer a República Juliana, ou seja, junto com a Manuela ele ficava um ano. Para solucionar esse problema: nove anos do meu romance, eu não tinha personagem principal

presente e foi quando eu trouxe a Manuela como narradora. Então dentro do livro, da estrutura que montei antes do Garibaldi chegar: ela sendo intuitiva, já esperando a chegada dele. E quando ele vai embora ela passa a esperar que ele volte para busca-la, para vê-la. Apesar de o Garibaldi não estar presente fisicamente ali com ela na Estância ele é citado o tempo inteiro, ele paira no romance. E na televisão a gente não pode fazer isso, a gente não tem um narrador em primeira pessoa que está contando a história ali, a voz do narrador em primeira pessoa num roteiro ela é muito pequena. Você não pode narrar um roteiro. O roteiro tem que estar em ação, o roteiro é cena. Então como eles [produtores da minissérie] não podiam usar dessa alternativa que eu criei para a TV e, simplesmente, o personagem não podia desaparecer e outra: se criava um triângulo amoroso que não podia ser rompido por uma questão de Ibope, [afinal] as pessoas estão torcendo pela mocinha e de repente a mocinha não vai mais atrás do mocinho. No romance eu crio uma estrutura e uma tensão e uma expectativa de que o Garibaldi voltará. Agora na série que a gente está vendo as imagens, a sucessão dos acontecimentos em imagens, o Garibaldi conhece a Anita e o telespectador que está acompanhando aquilo vai esperar que ela não vai voltar, não tem mais pelo que esperar. Então a única alternativa que os adaptadores tiveram foi levar a Manuela para o drama, já que o drama se afastava dela então a Manuela vai atrás do drama. Na época que [o romance] foi adaptado a Maria Adelaide Amaral me ligou para falar sobre isso e tal. Então foi uma das grandes lições que eu tive para começar a pensar as diferenças entre uma narrativa literária e uma narrativa audiovisual. Pra mim isso é muito natural hoje em dia. Eu cheguei a adaptar há alguns anos atrás o primeiro volume do Érico Verissimo O Continente e passei por essa experiência do lado inverso. Então eu acho que é uma maneira de se contar diferente e a gente [quando] tem uma história precisa adaptar ela para o formato que a gente está contando. Então [respondendo] a tua pergunta: eu fiquei feliz, achei que a adaptação foi muito bem sucedida. Na verdade, recentemente eu vendi os direitos [da obra] para uma nova adaptação que não vai ser pela Globo, vendi para uma produtora. A ideia é vender para um streaming [tipo] HBO, Netflix...Isso ai ainda não está solucionado, decidido, mas em breve a gente vai ter uma nova versão d' *A Casa das Sete Mulheres*. Mas o que foi feito na época foi muito bem sucedido e a gente teve que jogar o jogo conforme as regras, né?! Mas eu gostei bastante!

Jéfferson Balbino: Na entrevista que realizamos com a autora Maria Adelaide Amaral, ela disse que quando a Manuela sai da Estância, vai para Guerra e ainda faz sexo com o Giuseppe Garibaldi, ou seja, atos transgressores que não estavam presentes em sua obra

literária e que foi um recurso utilizado pela teledramaturgia você se revelou chocada, sobretudo, porque tal situação também não ocorreu na realidade. Na época, isso te incomodou por qual razão? E, outro ponto, que a minissérie e sua obra literária convergem é a emancipação feminina, isto é, com personagens destemidas. De alguma forma intento da pós-modernidade ou pautas do movimento feminista perpassaram por você no momento de criação da narrativa?

Letícia Wierzchowski: Vamos por partes: a questão da Manuela. Na época, a Maria Adelaide – super querida – me contava tudo que eles iam fazer na minissérie. Me lembro até dela me escrever: "agora você vai ficar apavorada com o que vai acontecer". E claro que é um pouco tocante. Agora que eu trabalho com roteiro eu entendo que eles precisaram fazer isso. Ela deve ter te dito que embora fiquei espantada eu compreendi e nos damos todos bem e somos amigos. É claro que eu entendo a necessidade, na época toda... O que acontece é que a TV trabalha com uma estrutura um pouco mais solta do que a literatura [onde] as pessoas podem voltar às páginas e ler e pensar sobre o assunto. E a lógica interna da personagem se destrói um pouquinho, porque a família da Manuela não permite que ela fique com o Garibaldi. E isso é um fato histórico! Porque ela era de uma família muito rica. E no século XIX a tarefa de uma mulher era, exclusivamente, se casar e gerar filhos, descendentes. E casar com quem a família escolhesse que seria monetariamente ou politicamente importante e tal, era o caso sempre de uma moça rica como ela. Quando o noivado dela com Garibaldi é vetado [por sua mãe], isso é excluído da vida dela. Caso ela seguisse atrás dele não teria mais nenhum motivo para eles não ficarem juntos, entende? Então tem um rompimento de lógica dentro da minha narrativa, da narrativa que eu estava construindo, porque esse fato não aconteceu. É real! A Manuela morre com mais de 70 anos, foi super longeva para o século XIX e ela não casa com ninguém. Aí vem a transgressão dessa personagem da vida real. Ela tinha a obrigação de casar e gerar descendência, [mas] não deixam ela ficar com o homem que ela ama e ela acaba não se casando com ninguém. Tem crônicas da época, do Jornal de Pelotas – onde ela viveu e morreu – contando que ela já idosa se vestia de branco e andava pelas ruas carregando um pacote de cartas que ela dizia que eram cartas do Garibaldi. Ela ficou conhecida como a noiva do Garibaldi. E as crianças jogavam pedras nela [que ficou conhecida] como a 'louca do bairro'. Eu acho que ela já estava com algum processo de demência. Isso é um fato, mas a opção de transformar a Manuela nessa mulher que vai pra guerra é totalmente compreensível pra mim, inclusive, foi um aprendizado narrativo pra mim. Sobre a questão do feminismo eu acho que sim. Eu sou gaúcha, aqui no Rio Grande do Sul, você estuda a Revolução

Farroupilha na escola e toda vez que você vai estudar uma guerra – isso é um fato – geralmente, a perspectiva é masculina. A História até recentemente foi escrita por homens para homens. As mulheres são pegadas, tanto que para escrever esse romance eu tive que praticamente revirar o Instituto Histórico e Geográfico, as bibliotecas para encontrar pegadas que eram muito frágeis dessas mulheres. E depois que eu fui escrever a própria história da Anita Garibaldi que é um vulto histórico importante associado a essa determinada mulher que quebrou paradigmas gigantes que até hoje são impressionantes. Porque uma mulher fazer o que ela fez é pasmificante e não ter quase nada sobre ela tendo só a partir do momento que ela está vinculada a Garibaldi. Então a História não olha para as mulheres e quando eu decidi contar um dos maiores fatos históricos do sul do país, uma guerra tão amplamente estudada e tal pelo ponto de vista feminino eu acho que aí eu já estou querendo, justamente, trazer uma bandeira feminista e aí eu acho que essa é de fato a grande graça do romance que faz com que ele permaneça sendo lido até hoje. O livro é super adotado em escolas, eu vendi de novo os direitos para uma nova série, a gente fez uma versão do romance em HQ, tá lindo. Então eu acho que sim, eu quis dar a essas mulheres um protagonismo muito importante. O Rio Grande do Sul viveu muitas batalhas, duzentos anos de batalhas, porque fazia fronteira do Império com toda a Cisplatina, o que acontece é que esses homens saiam para guerra constantemente. Cada geração tinha uma guerra e as mulheres ficavam, elas tinham que ficar e manter as coisas em ordem e esperar seus homens (maridos, pais, filhos, sobrinhos, enfim...) voltarem – quando voltavam – para seguirem a vida. Na Revolução Farroupilha isso foi mais intenso ainda, porque foi uma Revolução [onde] esses estancieiros tinham que financiar uma parte dessa guerra. E de onde vinha esse dinheiro? Vinha das próprias Estâncias que eles tinham e que eles não estavam cuidando, [pois] quem estavam cuidando eram as mulheres que se mostraram grandes empreendedoras nesse período. Então, sim, tem uma bandeira feminista no livro.

APÊNDICE II

Tabela 5: Quadro geral das minisséries – Década de 2000 – Parte 2

MINISSÉRIE	ANO	HORÁRIO	NÚMERO DE CAPÍTULOS	ROTEIRISTAS TÍTULARES	DIREÇÃO GERAL
A Muralha	2000	22h30	49 capítulos	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni
A Invenção do Brasil	2000	22h	3 capítulos	Guel Arraes e Jorge Furtado	Guel Arraes e Jorge Furtado
Aquarela do Brasil	2000	22h30	60 capítulos	Lauro César Muniz	Jayme Monjardim
Os Maias	2001	22h	44 capítulos	Maria Adelaide Amaral	Luiz Fernando Carvalho
Presença de Anita	2001	22h30	16 capítulos	Manoel Carlos	Ricardo Waddington
O Quinto dos Infernos	2002	22h30	48 capítulos	Carlos Lombardi	Wolf Maya
Cidade dos Homens	2002	23h	4 capítulos	Guel Arraes	Guel Arraes
A Casa das Sete Mulheres	2003	23h	51 capítulos	Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão	Jayme Monjardim
Um Só Coração	2004	23h	55 capítulos	Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira	Carlos Araújo
Hoje é dia de Maria	2005	23h	8 capítulos	Luiz Fernando Carvalho	Luiz Fernando Carvalho
Hoje é dia de Maria: segunda jornada	2005	23h	5 capítulos	Luiz Fernando Carvalho	Luiz Fernando Carvalho
Mad Maria	2005	23h	35 capítulos	Benedito Ruy Barbosa	Ricardo Waddington
JK	2006	23h	46 capítulos	Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira	Dennis Carvalho
Amazônia – de Galvez a Chico Mendes	2007	23h	55 capítulos	Glória Perez	Marcos Schechtman
A Pedra do Reino	2007	22h	5 capítulos	Luiz Fernando Carvalho	Luiz Fernando Carvalho

Continua...

Tabela 5: Quadro geral das minisséries – Década de 2000 – Parte 2 (continuação)

MINISSÉRIE	ANO	HORÁRIO	NÚMERO DE CAPÍTULOS	ROTEIRISTAS TÍTULARES	DIREÇÃO GERAL
Queridos Amigos	2008	23h	25 capítulos	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni
Capitu	2008	23h	5 capítulos	Euclydes Marinho	Luiz Fernando Carvalho
Maysa – Quando fala o coração	2009	22h10	9 capítulos	Manoel Carlos	Jayme Monjardim
Som & Fúria	2009	23h	12 capítulos	Fernando Meirelles	Fernando Meirelles
Cinquentinha	2009	22h	8 capítulos	Aguinaldo Silva e Maria Elisa Berredo	Wolf Maya

Fonte: Elaborado pelo Autor

Tabela 6: Quadro geral das minisséries – Década de 2010

MINISSÉRIE	ANO	HORÁRIO	NÚMERO DE CAPÍTULOS	ROTEIRISTAS TÍTULARES	DIREÇÃO GERAL
Dalva e Herivelto – uma canção de amor	2010	22h	5 capítulos	Maria Adelaide Amaral	Dennis Carvalho
Amor em Quatro Atos	2011	23h	4 capítulos	Antonia Pellegrino	Roberto Talma
O Bem-Amado[333]	2011	23h	4 capítulos	Cláudio Paiva	Guel Arraes
*Chico Xavier**[334]	2011	23h	4 capítulos	Marcos Bernstein	Daniel Filho
Dercy de Verdade	2012	23h	4 capítulos	Maria Adelaide Amaral	Jorge Fernando
O Brado Retumbante	2012	23h	8 capítulos	Euclydes Marinho	Ricardo Waddington
*Xingu**	2012	23h	4 capítulos	Anna Muylaert	Cao Hamburger
O Canto da Sereia	2013	23h	4 capítulos	George Moura	Ricardo Waddington
*Gonzaga: de pai para filho**	2013	23h	4 capítulos	Patrícia Andrade	Ricardo Waddington
*O Tempo e o Vento**	2014	23h	3 capítulos	Letícia Wierzchowski, Tabajara Ruas e Rita Buzzar	Jayme Monjardim
Amores Roubados	2014	23h	10 capítulos	George Moura	José Luiz Villamarim

Continua...

[333] Minissérie concebida, originalmente, para o cinema, isto é, em formato de filme, sendo – posteriormente – adaptadas para a televisão em novo formato, o de minissérie. Há outros casos de minissérie também oriunda desse formato e quando voltar a aparecer nessa tabela serão acompanhadas por um sinal de asterisco (*).

[334] Outro fator primordial que cabe uma reflexão é o fato de a TV Globo fazer uso de filmes brasileiros reeditando/adaptando-os para o formato de minissérie. Foram várias obras que chegaram primeiro nas telas do cinema e depois na televisão como, por exemplo, *Chico Xavier* (2011) e *O Tempo e o Vento* [2ª versão] (2014). A emissora nunca chegou a emitir uma declaração oficial sobre o motivo que a leva aderir tal prática, mas analisando essa prática que, aliás, tem se tornado cada vez mais recorrente na emissora, podemos constatar que é um modo de diversificar os produtos audiovisuais que dispõe – haja vista que a emissora licencia alguns filmes devido ter uma empresa que coproduz filmes, a Globo Filmes – e sem precisar investir de maneira exacerbada. Além do que assim como os filmes, as minisséries têm um tratamento de composição mais elitizado, ou seja, o público receptor não sentiria tanta diferença. Mercadologicamente falando é uma prática assertiva. Ademais, em algumas reedições para o formato de minissérie há a inserção de cenas inéditas, não inclusas na obra original, no caso, o filme.

Tabela 6: Quadro geral das minisséries – Década de 2010 (continuação)

MINISSÉRIE	ANO	HORÁRIO	NÚMERO DE CAPÍTULOS	ROTEIRISTAS TÍTULARES	DIREÇÃO GERAL
Serra Pelada – A Saga do Ouro	2014	23h	4 capítulos	Vera Egito	Heitor Dhalia
*Tim Maia – Vale o que Vier**	2015	23h	2 capítulos	Antonia Pellegrino	Mauro Lima
Felizes para sempre?	2015	23h	10 capítulos	Euclydes Marinho	Fernando Meirelles
Ligações Perigosas	2016	23h	10 capítulos	Manuela Dias	Denise Saraceni
*Alemão: os dois lados do complexo**	2016	23h	4 capítulos	Gabriel Martins	José Eduardo Belmonte
Justiça	2016	23h	20 capítulos	Manuela Dias	José Luiz Villamarim
*Aldo: mais forte que o mundo**	2017	23h	4 capítulos	George Moura	Afonso Poyart
*Malasartes**	2017	23h	3 capítulos	Paulo Morelli	Paulo Morelli
Dois Irmãos	2017	23h	10 capítulos	Maria Camargo	Luiz Fernando Carvalho
Cidade dos Homens	2017	23h	4 capítulos	Guel Arraes e Jorge Furtado	Fernando Meirelles
Cidade dos Homens (Segunda Fase)	2018	23h	4 capítulos	Guel Arraes e Jorge Furtado	Fernando Meirelles
*Entre Irmãs**	2018	23h	4 capítulos	Patrícia Andrade	Breno Silveira
*Elis – viver é melhor que sonhar**	2018	23h	4 capítulos	Luiz Bolognesi	Hugo Prata
*10 segundos para vencer**	2018	23h	4 capítulos	Thomas Stavros	José Alvarenga Júnior
Se eu fechar os olhos agora[335]	2019	23h	10 capítulos	Ricardo Linhares	Carlos Manga Jr.

Fonte: Elaborado pelo autor

[335] Diferentemente do que havia ocorrido até então, o produto audiovisual em questão foi concebido para o serviço de streaming do grupo, o Globoplay. Inclusive, foi exibida primeiramente na plataforma *on demand*.

Tabela 7: Quadro geral das minisséries – Década de 2020[336]

MINISSÉRIE	ANO	HORÁRIO	NÚMERO DE CAPÍTULOS	ROTEIRISTAS TÍTULARES	DIREÇÃO GERAL
Passaporte para Liberdade	2021	23h	8 capítulos	Mário Teixeira	Jayme Monjardim
Filhas de Eva	2022	23h	12 capítulos	Adriana Falcão	Leonardo Nogueira
Histórias Quase Verdadeiras *	2023	23h	4 capítulos	João Falcão Célio Porto Tatiana Maciel	José Eduardo Belmonte
8 Presidentes e 1 Juramento *	2023	23h	5 capítulos	Carla Camurati	Carla Camurati
Pluft, o fantasminha	2023	23h	3 capítulos	Cacá Mourthé José Lavigne	Rosane Svartman
Marighella *	2023	23h	4 capítulos	Felipe Braga Wagner Moura	Wagner Moura

Fonte: Elaborado pelo autor

[336] Em 2020, devido à pandemia do Coronavírus que interrompe a gravação e, consequentemente, a produção de teledramaturgia, a TV Globo não exibe nenhuma minissérie. A exibição de minisséries pela emissora só retornaria em dezembro de 2021.