

O ROMANCE HISTÓRICO A CASA DAS SETE MULHERES NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

Jéfferson Balbino¹

Resumo: O presente estudo constitui na explanação da teledramaturgia brasileira e na derivação desse gênero com o surgimento de um novo produto televisivo: a minissérie. E, por conseguinte, a produção desse novo formato (autointitulado, pela TV Globo, de “minissérie brasileira”) na televisão, haja vista que nosso objeto de estudo será a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, produzida e exibida em 2003. A referida obra é uma adaptação do romance homônimo escrito por Leticia Wierzchowski, em 2002. Posto isso, utilizaremos como metodologia a análise de dados (descritiva e diagnóstica) e, concomitantemente, perscrutaremos no estudo da Literatura em concatenação com a História. E, ainda, examinaremos a promoção dos produtos televisivos; o consumo da teledramaturgia e a qualificação e prestígio das minisséries brasileiras produzidas pela TV Globo.

Palavras-chave: teledramaturgia. minissérie. *A Casa das Sete Mulheres*. romance histórico.

THE HISTORICAL ROMANCE THE HOUSE OF SEVEN WOMEN IN BRAZILIAN TELEDRAMATURGY

Abstract: The present study constitutes the explanation of Brazilian teledramaturgy and the derivation of this genre with the emergence of a new television product: the miniseries. And, therefore, the production of this new format (self-titled, by TV Globo, as “Brazilian miniseries”) on television, given that our object of study will be the miniseries *The House of Seven Women*, produced and shown in 2003. The work is an adaptation of the homonymous novel written by Leticia Wierzchowski, in 2002. That said, we will use data analysis as a methodology (descriptive and diagnostic) and, at the same time, we will look into the study of Literature in concatenation with History. In addition, we will examine the promotion of television products; the consumption of television drama and the qualification and prestige of Brazilian miniseries produced by TV Globo.

Keywords: teledramaturgy. miniseries. *The House of the Seven Women*. historical novel.

¹ Doutorando em História (2019) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/ASSIS). E-mail: jeffersonbalbino@bol.com.br.

Financiamento: CAPES.

Introdução

Em 1950, a televisão chegou ao Brasil através do empresário e jornalista Assis Chateaubriand que inaugura a TV Tupi. Inicialmente, com uma programação rudimentar contendo telejornais, programas humorísticos e teleteatros, todos exibidos ao vivo uma vez que ainda não dispunham da técnica do videotape que só chegaria anos mais tarde.

No ano seguinte, Chateaubriand incorpora à programação de sua emissora a exibição de telenovelas que nada mais era do que uma estória teleficcionada inspirada no folhetim francês do século XIX. Nessa conjuntura, foi exibida a trama *Sua Vida me Pertence*, escrita e dirigida por Walter Foster, transmitida ao vivo, sempre às terças e quintas, em 15 capítulos, às 20 horas. (BALBINO, 2019, p. 53).

Cabe salientar que a televisão brasileira surgiu como uma derivação da programação radiofônica. De acordo com Dias Gomes:

A tevê nada inventou, apenas adicionou imagem a programação criada pelo rádio. A Pan-Americana, recém-fundada por Oduvaldo Vianna, transmitia novelas, programas musicais, humorísticos, peças completas, jornais, etc. (GOMES, 1998, p. 93).

Assim sendo, o gênero telenovela é proveniente do formato radionovela que, segundo o especialista em teledramaturgia Mauro Alencar, surgiu nos anos 1930, nos Estados Unidos, quando “as fábricas de sabonete descobriram a melhor maneira de prender a atenção dos ouvintes: a novela”. É dessa origem (fábrica de sabonetes) que “surgiu nos Estados Unidos o rótulo *soap opera*, ou seja, ‘ópera de sabão’”. (ALENCAR, 2002, p. 17).

No que tange à radionovela brasileira, o sociólogo Renato Ortiz afirma que a mesma chegou

tardiamente ao Brasil e, por sua vez, também, foram inspiradas nas radionovelas latino-americanas, não sendo, portanto, um produto genuinamente brasileiro. No entanto, “o caminho da radionovela no Brasil é semelhante ao que ela trilhou em outros países latino-americanos: o sucesso [...]”. (ORTIZ, 1989, p. 25-27).

A despeito das radionovelas, Ortiz ainda esclarece que as agências de publicidades tinham um tratamento diferenciado visto que possuíam um regime centralizador na escolha dos enredos que viriam a ser produzidos, o mesmo não ocorreu quando as agências de publicidades passaram a produzir as telenovelas:

A Colgate-Palmolive e Gessy-Lever possuíam departamentos de rádios próprios, o mesmo não se dava no caso da televisão; a escolha do texto, assim como sua adaptação, era assunto que dizia respeito à emissora, o que significa uma liberdade maior na escolha dos temas e uma certa independência em relação às pressões comerciais. (ORTIZ, 1989. p. 42).

Percebe-se, portanto, que embora a telenovela tenha se inspirado no gênero radiofônico ela foi além em seu formato constitutivo. Ainda tratando sobre telenovela, segundo Alencar, “a origem da novela brasileira está em Cuba” (ALENCAR, 2002. p. 17). De acordo com esse estudioso, a telenovela cubana se diferenciava da *soap opera* americana visto que a telenovela americana ainda é interminável, isto é, a trama nunca tem fim, apenas renovação de elenco e de tramas. Ao contrário da teledramaturgia cubana que é mais próxima do folhetim francês do século XIX.

No tocante às empresas Colgate-Palmolive e Gessy-Lever, essas eram as produtoras das telenovelas cubanas que, posteriormente, passaram a produzir também no Brasil. (ALENCAR, 2002. p. 17).

Havia diferenças na programação televisiva e, também, nas estruturas institucionais das emissoras brasileiras, cubanas e americanas. Todavia, na

América Latina a estrutura das telenovelas seguia um mesmo padrão. Segundo Briggs & Burker:

Na América Latina, por exemplo, a telenovela, uma forma nativa de drama doméstico de custo baixo, tornou-se imediatamente popular. Os capítulos, de meia a uma hora de duração, eram transmitidos todos os dias da semana, exceto domingos e feriados, e gravados somente no dia anterior ao da exibição. Às vezes ofereciam-se finais alternativos e pedia-se aos telespectadores para opinar sobre eles. (BRIGGS & BURKER, 2004. p. 244).

É perceptível que a estrutura adotada pelas emissoras estrangeiras para a exibição de suas telenovelas, apontada por Briggs & Burker, ainda são seguidas pelas emissoras brasileira. Contudo, houve algumas adaptações, como a ampliação na duração dos capítulos e sua exibição em dias de feriados – exceto “algumas emissoras como a TV Record que em alguns dias de feriados substituiu a exibição dos capítulos de suas telenovelas por filmes que tratam de tema relacionados ao feriado comemorado”. (BALBINO, 2019, p. 56).

A partir do momento que surgem novas emissoras de televisão no país, as telenovelas vão se multiplicando nas grades de programação dos canais. E com isso há – por parte dos diretores televisivos – a necessidade de atrair o público, fidelizando a audiência, algo propício, sobretudo, para os anunciantes. Com isso, passou-se a dedicar – na grade de programação – um espaço contínuo à exibição desse gênero. Sendo a partir da telenovela 2-5499 – Ocupado, produzida e exibida pela TV Excelsior, em 1963, que as telenovelas começaram a ter sua exibição diária na programação televisiva brasileira.

A respeito de tal assunto, Alencar afirma que:

As multinacionais adquiriam um determinado horário e negociavam suas novelas com a direção das emissoras, diretamente por meio das agências de publicidade. Depois, para tornar a novela um produto genuinamente nacional – como o futebol e o samba – a audiência seria ampliada aos públicos masculinos e infantil. (ALENCAR, 2002, p. 17).

Portanto, em seu começo, as telenovelas eram produzidas pelas agências Gessy-Lever e Colgate-Palmolive que não tinha como objetivo difundir essa expressão artística, mas sim, comercializar seus produtos por meio desse gênero de teleficção.

Posteriormente, com o advento do videoteipe, chega à possibilidade da exibição diária das telenovelas brasileiras que muito contribuiu para o desenvolvimento da televisão, da produção e exibição de teledramaturgia brasileira.

Esse período inicial da produção de telenovelas no Brasil começa em 1951 e se estende até 1965 sendo marcado, supracitado anteriormente, por produções em poucos capítulos, exibições ao vivo e, também, por textos importados de países latinos. Isto é, as tramas narradas nas telenovelas eram adaptadas de autores estrangeiros.

Dado o avanço tecnológico e a produção de telenovelas em grande escala, uma vez que, todas as emissoras de televisão existentes na época adotaram o gênero em sua programação levando os empresários do setor a investir um grande capital nesse formato. E, com isso, foi-se abandonando os textos importados e adaptados por histórias tipicamente brasileiras. Era o início de um novo momento da teledramaturgia brasileira.

A partir da telenovela *A Deusa Vencida*, escrita pela romancista Ivani Ribeiro, produzida e exibida pela TV Excelsior, em 1965, a história da teledramaturgia brasileira ganha novos contornos, tornando-se mais brasileira, com enredos mais próximos da realidade de nossa sociedade, sendo essa a primeira telenovela “com texto totalmente brasileiro para a televisão” (ALENCAR, 2002, p. 21).

Em 1968, a TV Tupi, inaugura uma fase de ‘brasilidade’ na teledramaturgia brasileira ao produzir e exibir a telenovela *Beto Rockfeller*. A telenovela em questão

[...] proporcionou uma proximidade com o

cotidiano vivenciado pelos telespectadores, ocasionando uma identidade brasileira nos enredos das telenovelas. A partir do êxito dessa telenovela, as emissoras de televisão e os novelistas começaram a deixar para trás o formato capa-e-espada, isto é, as histórias e as personagens que fugiam da realidade de seu público. (BALBINO, 2019, p.62).

A trama ainda trouxe como algo inovador o fato de seu protagonista ser um anti-herói além também de incorporar uma linguagem coloquial às personagens, algo jamais visto até então na teledramaturgia brasileira. Outro ponto inovador de *Beto Rockfeller* está na inserção de “cenas externas, interpretação natural e questões urbanas que faziam parte da pauta da sociedade daquela época”. (BALBINO, 2019, p. 62).

Portanto, esses elementos tipicamente brasileiros em junção aos ingredientes do clássico folhetim francês resultaram numa fórmula de sucesso que agradou os telespectadores e conquistou os produtores. Os enredos das telenovelas passaram a inserir críticas sociais, culturais e políticas e ainda trazer representações da história do povo brasileiro através da ficção. Isto é, o gênero se consolidou no país, sobretudo, ao problematizar questões inerentes da realidade do povo brasileiro e com isso conquistou os telespectadores e os críticos resultando em credibilidade para o formato que até então era visto como uma arte subversiva.

As telenovelas conquistaram junto ao público e a crítica especializada tamanha repercussão que os capítulos e, conseqüentemente, sua duração se ampliaram chegando à marca média de 200 capítulos de 50 minutos cada, a duração de uma telenovela. Tal tática é estritamente mercadológica, haja vista que quanto mais tempo um produto do gênero fica em exibição mais seu gasto é diluído. Se entre a grande massa o gênero telenovela fez sucesso o mesmo não ocorreu – ao menos de imediato – junto a elite intelectual, financeira e até mesmo a artística dos grandes centros urbanos. A respeito desse assunto, a atriz Nicette Bruno,

oriunda do teatro, esclarece que “a televisão, em seu início, era um ‘bico’ para o artista” e que, posteriormente, “ela adquiriu um outro lugar na vida do ator [...] e o teatro foi perdendo espaço”. (BALBINO, 2018, p. 368-370). Na concepção da veterana atriz nunca houve por parte dos atores (de sua geração) preconceito em relação à televisão em detrimento do teatro. Nicette é categórica ao afirmar que:

Não chegava a ser preconceito não, todos se entusiasmaram com a chegada da televisão, foram poucos os que achavam que era uma arte menor, e depois, a televisão não interferia no teatro, só depois ela adquiriu um outro lugar na vida do ator. [...] Eu sempre achei a televisão um veículo fantástico, eu só questionava apenas a programação, que eu achava que era de uma força enorme a interferência na vida das pessoas [...]. (BALBINO, 2018, p. 370).

Em sentido contrário ao da opinião da atriz, está o posicionamento do dramaturgo e autor de telenovelas Dias Gomes, que não apenas confessou ter preconceito em relação ao novo veículo como também confidenciou que só foi trabalhar na televisão devido à crise financeira do setor teatral.

O “modelo” dramaturgic que viria a ser imposto pela ditadura nos anos 70 me excluiria completamente. Janete [Clair – sua esposa] estava arcando com a maior parte das despesas da casa, não me parecia justo para com ela recusar [um convite para a televisão], apenas porque a telenovela, cercada de preconceitos, era considerada subliteratura. Sempre sonhava viver só do teatro e por duas vezes conseguira, dois curtos períodos de alguns anos, e tivera que desistir – minha vida se repetia em ciclos. Por um lado, seria uma incoerência. Minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos [...]. (GOMES, 1998, p. 255).

A partir dos pensamentos da atriz Nicette Bruno e do dramaturgo e roteirista Dias Gomes – ambos da mesma geração –, percebe-se o quão

o setor cultural ficou rechaçado diante dos dois veículos.

Com o formato telenovela amplamente consolidado, tanto nacionalmente quanto internacionalmente, eis que surge, primeiramente, na TV Globo uma derivação do gênero: as minisséries. As minisséries surgiram com o intuito de serem um produto teleficcional mais apurado, burilado, em menos capítulos, com enredos menos popularescos, com um linguajar específico para as classes mais elitizadas da sociedade brasileira.

A produção de minisséries na TV Globo

A primeira produção desse novo formato: *Lampião e Maria 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 narrava a vida do famoso cangaceiro brasileiro e sua mulher (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 307). Os pontos altos desse novo produto foi conter um compromisso histórico, embora trate-se de uma obra de ficção, ou seja, levar ao telespectador obras ficcionais inspiradas na história e, conseqüentemente, na cultura do Brasil². 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 e realizaram inúmeras entrevistas”. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 307).

Ainda, com o objetivo de dar mais 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* a minissérie em questão foi premiada com a medalha de ouro do Festival de Filmes e Televisão de Nova York, além de ser comercializada para diversos países como, por exemplo, Uruguai, Peru e Portugal. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 307).

Devido a minissérie ter agradado o público e a crítica, a emissora levou ainda, no longínquo ano de 1982, outras produções, a saber: *Avenida Paulista*, em 15 capítulos e *Quem Ama não Mata*, em 20 capítulos. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 309).

Em 1983, outras quatro produções do mesmo estilo tiveram suas exibições garantidas: *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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 310-311).

Ao longo do ano de 1984 a programação da TV Globo esteve repleta de minisséries, sendo elas: *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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 312-315).

A partir de 1985, a TV Globo volta a produzir as minisséries com temáticas históricas e para comemorar seus 20 anos de existência produz uma adaptação da obra *O Tempo e o Vento*, em 25 capítulos, que era baseada na primeira parte da trilogia homônima de Érico Veríssimo. A trama central da minissérie é a formação do estado do Rio Grande do Sul. O que demonstra o alto investimento que a emissora faz nesse 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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 316).

Sob esse prisma fica perceptível que o tratamento atribuído à uma produção de 25 capítulos era o mesmo, senão até mesmo superior, ao que é ofertado à uma telenovela com mais 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 a última produção do gênero a ser exibida naquele ano na programação da TV Globo foi a aclamada (pela crítica especializada) *Grande Sertão: Veredas*, escrita por George Walter Durst, 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 *Grande Sertão: Veredas* a TV Globo salienta que:

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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 319).

Mais uma vez, percebe-se o alto investimento que a emissora realizou para levar ao público um produto de 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. No ano seguinte, em 1987, a emissora não produz nenhuma minissérie (algo que, posteriormente, será investigado).

Já em 1988 a emissora exhibe três minisséries que também têm grande 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. A minissérie foi gravada nas cidades de Monte Santo e Salvador, ambas na Bahia. Segundo o *Dicionário da TV Globo* o ator José Mayer, protagonista, intérprete do Zé do Burro “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”. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 326). Todo esforço da emissora reverteu, sobretudo, com a premiação internacional Palma de Ouro no Festival de Cannes. 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.

No que tange, a 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 [...]. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 328).

A partir do excerto acima vemos, o quão grandioso foi o investimento que a TV Globo utilizou para produzir a adaptação dessa obra clássica da literatura portuguesa. Tanto foi o esmero utilizado por parte da emissora 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”. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 328). 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 tratando-se de um clássico do cânone literário português como *Os Maias*, de Eça de Queiroz estamos de certo modo falando de reproduzibilidade, afinal uma adaptação nada mais é que uma reprodução. E, é perfeitamente compreensível uma adaptação (e também reprodução) receber críticas. O sociólogo e crítico literário alemão Walter Benjamin, em seu ensaio *A Obra de Arte na Era da Reproduzibilidade* (BENJAMIN, 1955, p. 2) esclarece que mesmo numa reprodução perfeita sempre irá haver a inexistência do “aqui e agora da obra” e isso ocorre na medida 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 escravidão no Brasil.

Em 1989, vai ao ar pela TV Globo duas pequenas minisséries cada uma com 4 capítulos: *Sampa* e *República*. Essa última com cunho histórico visto que abordou as principais causas da Proclamação da República.

No ano seguinte, em comemoração aos seus 25 anos de atividade, a TV Globo lança várias minisséries de sucesso, sendo elas: *Desejo*, em 17 de capítulos, que tinha seu enredo baseado na história real de amor do escritor Euclides da Cunha com sua esposa Ana; *A, E, I, O... Urva*, em 13 capítulos, que tinha como pano de fundo o Rio de Janeiro dos anos 1940 e o Cassino que existiu na Urca; *Boca do Lixo*, em 8 capítulos, inspirada na pornochanchada brasileira; *La Mamma*, em 5 capítulos, uma adaptação da obra homônima de André Roussin; e *Riacho Doce*, exibida em 40 capítulos, era uma adaptação da obra homônima de José Lins do Rego. Essa minissérie também foi outra que a TV Globo não mediu gastos haja vista que foi gravada no Arquipélago de Fernando de Noronha, em Pernambuco.

Posteriormente, no ano seguinte, vieram as exibições das minisséries *Meu Marido*, em 8 capítulos; *O Sorriso do Lagarto*, em 52 capítulos; e, *O Portador*, em 8 capítulos. Essa última 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”. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 337). *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 Interdisciplinar de Aids

(ABIA), do sociólogo Herbert de Souza (Bentinho), além de outros profissionais e autoridades da área da saúde.

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; 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 sua ambientação no período da Ditadura Militar e sua exibição no período em que o país ia às ruas pedindo 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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 346).

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

Em 1993, a Globo produz as seguintes minisséries: *Contos de Verão*, em 16 capítulos; *Sex Appeal*, em 20 capítulos; e, *Agosto*, em 16 capítulos. Essa última também 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 para garantir a qualidade da adaptação. A trama – como toda obra que pretende abordar

aspectos da realidade – também misturava fatos reais com ficção.

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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 348).

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 Walter Negrão do romance homônimo de Antônio Callado; *Memorial de Maria Moura*, em 24 capítulos, adaptação de Jorge Furtado e Carlos Gerbasse da obra homônima de Rachel de Queiroz; *Incidente em Antares*, em 12 capítulos, adaptação de Nelson Nadotti e Charles Peixoto da obra homônima de Érico Veríssimo; *Engraçadinha... seus amores e seus pecados*, exibida em 20 capítulos, adaptação de Leopoldo Serran da obra homônima de Nelson Rodrigues; *Decadência*, em 12 capítulos, escrita por Dias Gomes baseada em seu livro homônimo. Na época essa minissérie causou polêmica visto que a trama girava em torno da vida de um pastor corrupto que enriquece explorando seus fiéis. 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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 356).

Polêmicas à parte, o fato é que após a conturbada exibição da minissérie *Decadência*, a TV Globo ficou 2 anos (1996 e 1997) sem levar nenhuma produção do gênero à sua grade de programação. (Algo que, posteriormente, será averiguado nesse capítulo).

Em março de 1998, a TV Globo lança a minissérie *Dona Flor e seus dois maridos*, em 20 capítulos, sendo esta uma adaptação de Dias Gomes da obra homônima de Jorge Amado. Em maio do mesmo 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 Drummond. No final do 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”. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 358).

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; na sequência a mesma 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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 365).

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. Inclusive na minissérie ela luta por ideais feminista e, também, antirracistas, pois defendia – de modo incontestado – os negros que naquela conjuntura, final do século XIX, no pós-abolição, ainda sofriam às agruras ocasionadas pela escravidão.

Se adentramos na seara do feminismo e antirracismo vemos em Bell Holks que:

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 controle sobre o seu corpo. O próprio conceito de supremacia branca depende da perpetuação da raça branca. (HOLKS, 2019, p. 37).

Assim sendo, fica perceptível a importância de um produto audiovisual como a minissérie em questão em 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.

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 e João Emanuel Carneiro 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 conquistadas 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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 367).

A minissérie – assim como a obra literária – pretendia fazer um resgate histórico dos primeiros povos que habitavam o espaço territorial do Estado de São Paulo.

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 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. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 368).

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

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. E, em dezembro, vai ao ar a última

minissérie do ano 2000: *Aquarela do Brasil*, em 60 capítulos.

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 grande expressividade como é *Os Maias* – não apenas no âmbito do cânone da literatura portuguesa, mas também da literatura universal – é uma tarefa árdua, pois trata-se de uma obra mundialmente conhecida e como diria o historiador polonês Krzysztof Pómian (1998, p. 73) 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.

Em 2002, a proposta da emissora para o espaço dedicado à 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. 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”. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 376).

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 53 capítulos.

Antes de tratarmos sobre *A Casa das Sete Mulheres* 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, conseqüentemente, 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 minisséries tanto o custo por capítulo quanto o gasto total da obra superaram as despesas que a emissora teve com uma telenovela com mais de 200 capítulos de duração (além de mais atores, diretores, produtores, figurinistas, figurantes, enfim, mais profissionais em sua equipe). Isso ocorre porque como a telenovela fica mais tempo no ar (em média 8 meses) os gastos de diluem com o retorno – e investimento – dos anunciantes.

Por ser uma obra fechada no qual já vai ao ar toda 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 é que a minissérie se tornou a predileção de atores, diretores e, principalmente, roteiristas.

A estudiosa Sandra Reimão, que dedica suas pesquisas ao estudo da intrínseca relação entre livros e televisão, traz em seus estudos uma análise profícua sobre as adaptações das minisséries brasileiras. A partir de sua 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 receberem adaptações de textos literários:

Dos anos 1980 para cá, parece que as minisséries, produtos de maior prestígio e sofisticação no conjunto da produção televisiva ficcional seriada, é que passam, então, a ser o espaço da adaptação de romances de autores nacionais com ênfase para este fato. Nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romances de escritores brasileiros parece ter duas funções básicas: a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos

que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de “época” ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva. Uma segunda função que as minisséries parecem ter, especialmente as oriundas de adaptações literárias, é a 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. (REIMÃO, 2004, p. 29-30).

A partir da reflexão de Reimão, verifica-se que o motivo de predileção pela minissérie se dá, justamente, pelo tratamento aprimorado que a mesma possui. Algo semelhante aos investimentos destinados as obras cinematográficas.

Não obstante, uma das mais exitosas minisséries produzidas pela TV Globo, justamente, por reunir todas as características televisivas elencadas acima por Reimão, é o nosso objeto desse estudo: *A Casa das Sete Mulheres*.

A Casa das Sete Mulheres: a minissérie que evidenciou o protagonismo feminino

A trama 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 53 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 antiimperial ocorrido na então província do Rio Grande, no decênio histórico (1835-45), a partir da visão das mulheres da família de Bento Gonçalves (interpretado pelo ator Werner Schünemann) que era o grande líder dos farrapos.

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

Embora o enredo narre o heroísmo dos homens e, conseqüentemente, suas ações nas batalhas contra as tropas do Império o foco da narrativa se concentra nas ações praticadas pelas setes mulheres da família de Bento Gonçalves e de mais outras mulheres que aparecem ao longo da trama.

Conforme mencionado anteriormente, entre 1835 a 1845, o sul do Brasil vivenciava um período de muita 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). De acordo com o historiador José Murilo de Carvalho:

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. (CARVALHO, 1988, p. 15).

Quando falamos sobre a Guerra dos Farrapos e tentamos associá-la as mulheres inicialmente o que vem 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” (SOUTO, 2006. p. 3), 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 e elas, igualmente, foram fundamentais nesse decênio marcado por sangue, saques, incêndios e mortes.

Outro papel de supra importância destinado às mulheres desse período (1835-45) era a de ficar, justamente, na retaguarda, participando de maneira velada, mas importante. Cabia as mulheres ficar nos bastidores e assim cuidar dos filhos pequenos, dos patrimônios financeiros dos homens que iam para a guerra. Ou seja, cabia as 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. (BARBOSA, 2016, p. 84-97).

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 espãs dos inimigos ou então indo com os homens para as batalhas (as chamadas vivandeiras³).

E tais representações femininas fizeram-se presentes na adaptação televisiva do romance histórico *A Casa das Sete Mulheres*. A minissérie mostrou que o modelo tradicional e patriarcal de mulher (boa mãe, esposa dedicada, submissa e

³ Nome dado às mulheres que vendiam ou levavam mantimentos, seguindo as tropas em marchas.

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. Isto é, a minissérie ressignificou os comportamentos femininos transcorridos no decênio (1835-1845) que está ambientado a Revolução Farroupilha.

O contexto histórico na minissérie A Casa das Sete Mulheres

Compreender a história de nossos antepassados é muito mais que importante, é essencial, pois é uma maneira de redescobrir a 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*”. (PESAVENTO, 2008, p. 27). 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, corroboráramo-nos nos preceitos do historiador Roger Chartier (1991, p. 173-191) 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” (CHARTIER, 1991, p. 179-180).

Partindo do ponto de vista ideológico, Chartier 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. [...] As percepções da realidade não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias 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. (CHARTIER, 1988, p. 17).

Embora o tema Revolução Farroupilha seja pautado recorrentemente em pesquisas no campo da História é sempre oportuno estudos relativos à tal temática haja vista que o tema em questão sempre resultará novas abordagens, pois são outros tempos com outras características e idiossincrasias. Além do que como observa Ramos:

[...] A revolução Farroupilha e seu ‘entorno’ é o tema mais pesquisado e com maior número de trabalhos escritos nos estudos da História do Rio Grande do Sul. A área pesquisada, porém, é restrita majoritariamente à história política. E, neste caso, é uma história masculina, uma história de guerreiros ricos ou pobres, brancos ou negros. Outros recortes temáticos deste período e deste tema ainda não foram suficientemente trabalhados. (RAMOS, 2008, p.2).

E, ainda, a autora faz referência a outros aspectos ao afirmar que “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”. (RAMOS, 2008, p.4).

A adaptação televisiva do romance histórico *A Casa das Sete Mulheres* optou por trazer um enfoque de emancipação feminina algo que é extremamente oportuno, sobretudo, na pós-modernidade visto que 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[...]”.(SOIHET, 1997, p. 275).

A respeito dessa mesma questão, a historiadora espanhola Elena Hernández Sandoica afirma que:

La historia de las mujeres, como una forma (plural y heterogénea) de rescatar un sujeto social (el femenino, entendido como colectivo), nació así no ace tanto. Hasta ahí era 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. Basándo-se en la idea – historicamente reciente - de que existe igualdad entre hombres y mujeres, e inspirada directamente en las filosofías y enfoques feministas del siglo XIX, ilustradas o demoliberales, la historia de las mujeres como objeto y sujeto del discurso histórico revela la incidencia de los profundos cambios que la modernidad desencadena en la vida social, en el derecho, la economía y la política de las sociedades industriales. (SANDOICA, 2004, p. 237-238).

Portanto, a minissérie não só colocou o grande público de telespectadores diante do contexto da História do Brasil, mas também defronte à História das Mulheres, algo extremamente louvável para um produto de consumo de massas como a teledramaturgia. Todavia, é óbvio que precisa de mais obras televisivas com tal intuito para que haja cada vez mais a ampliação de temas relacionados aos estudos de gênero para consumação do público de televisão. Afinal, como afirma Christopher Hill: *“a história precisa ser reescrita a cada geração, 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”*. (HILL, 1987, p. 32). Principalmente, porque a maioria das produções audiovisuais históricas abordam uma história política, uma história masculina que praticamente exclui a feminilidade de seu cerne, ou seja, há uma escassez de representações históricas que vincula a participação feminina. O que pode ser caracterizado como um preconceito secular, afinal o reconhecimento da mulher na sociedade é algo precoce (e que ainda precisa ser melhor desenvolvido). Basta ver que

No século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os

homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais. Elas tiveram que esperar até o final do século XIX para ver reconhecido o seu direito à educação. (...) No século XX descobriu-se que as mulheres têm uma história (...). Também ficou claro, finalmente, que a história das mulheres podia ser escrita”. (PERROT, 2007, p. 11).

Por isso é sempre necessário incluir o papel social da mulher em obras televisivas, pois assim, iremos evidenciar o protagonismo feminino nos grandes fatos históricos. Aliás, História e Literatura são áreas que não podem continuar sendo vistas como dispares pelo fato de uma tratar da realidade e outra da ficção, mas, sim, como esferas complementares visto que se correlacionam.

História e Literatura: correlações

No que tange os meandros entre História e Literatura cabe salientar que esse eixo de interlocução analítico-interpretativo, é uma grande referência no estudo das narrativas literárias e históricas, sobretudo, quando está sob o prisma do conceito de representação. Uma vez que

nesse momento atual da historiografia, a relação entre História e Literatura ganha um novo vigor. Incluída nesse grande contexto de transformações teóricas, onde se buscam novos paradigmas de análise da realidade histórica, a aproximação entre História e Literatura amplia novos paradigmas interpretativos. [...] Os discursos literários, ao resgatarem temas históricos, operam seletivamente, assegurando um novo olhar sobre os fatos, reinterpretando-os. (GRECCO, 2014, p. 45).

No referente ao uso do texto literário como fonte para a História, Grecco (2014), atesta que

tanto a escrita histórica como a literária compartilham um ambicioso projeto de apreender as realidades humanas, evidenciando a força das representações do passado propostas por esses dois diferentes discursos. Nesse sentido, pode-se verificar que a aproximação entre história e literatura já tem um percurso respeitável, de modo que muitos historiadores reconhecem no texto literário a possibilidade de se trabalhar com discursos que, em grau variado, revelam o campo de produção simbólica de uma época.

[...] Nessa perspectiva, os estudos na disciplina da História, através dos textos literários, estão assentados na ideia da literatura como um campo privilegiado para a investigação histórica, vista como fonte de análise, na medida em que possibilita um melhor entendimento relativo às representações construídas numa dada sociedade. É importante destacar a literatura como testemunho ou documento histórico, no sentido de valorizar a riqueza do texto ficcional como fonte que, de forma indireta, fala do mundo, através de uma linguagem metafórica e alegórica. O conteúdo narrativo do texto literário, por conseguinte, é expressão de formas de pensar e agir, dotado de credibilidade e significância. (GRECCO, 2014, p. 45-46).

Embora haja certa discrepância entre as narrativas históricas e literárias ainda assim há convergência entre ambas na construção da identidade. E não é por ser ficção que a Literatura (e, conseqüentemente, a teledramaturgia) não pode ter seu valor histórico até mesmo porque “toda ficção está sempre enraizada na sociedade, uma vez que é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias ou desejos, explorando ou inventando através de diferentes signos linguísticos”. (GRECCO, 2014, p. 46).

Considerações Finais

A partir da representação das mulheres na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* podemos perceber o quão difícil era nascer mulher no século XIX até mesmo para aquelas mulheres pertencentes à elite gaúcha da época uma vez que o papel social do homem era o único benquisto. Inclusive, a partir da minissérie podemos compreender como o homem recebia benefícios mais vantajosos na sociedade, afinal enquanto alguns filhos homens eram enviados para estudar fora e até mesmo se graduarem num curso superior como, por exemplo, medicina e direito às mulheres eram reservados o matrimônio e a maternidade e, em alguns casos, a vida religiosa.

Portanto, a mulher sul rio-grandense estava socialmente numa posição inferior ao homem, principalmente, porque a ela que só lhe restava o casamento não tinha sequer o direito de fazer uso da paixão e/ou amor para usar como parâmetro para seu matrimônio. E na minissérie as mulheres romperam com tais paradigmas mostrando ao público – do século XXI – que a mulher é a única dona de seu destino.

Fontes

AMARAL, Maria Adelaíde. NEGRÃO, Walther. *A Casa das Sete Mulheres*. Rio de Janeiro: TV Globo: 2003.

WIERZCHOWSKI, Letícia. *A Casa das Sete Mulheres*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Referências

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: panorama da Telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002. p. 17.

BALBINO, Jéfferson. *Operários da Arte*. Rio de Janeiro: Birrumba, 2018.

BALBINO, Jéfferson. *Representações e Recepção da Homossexualidade na Teledramaturgia da TV Globo (2005-2015)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2019.

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: 27/12/2020.

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.

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, p. 173-191.
- GOMES, Dias. Dias Gomes: Apenas um subversivo – Autobiografia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- 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. n° 11, 2014.
- HILL, Christopher. O mundo de ponta cabeça. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HOOKS, Bell. Teoria Feminista: da margem ao centro. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Palavras Negras, 2019.
- ORTIZ, Renato. BORELLI, Silvia Helena Simões. RAMOS, José Mário Ortiz. Telenovela: História e Produção. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 25-27.
- POMIAN, Krzysztof. História Cultural, História dos Semióforos. In: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. Por uma História Cultural. Lisboa: Estampa, 1998.
- PROJETO MEMÓRIA GLOBO. Dicionário da TV Globo, Vol. 1: Programas de Dramaturgia & Entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. São Paulo: Contexto, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatayh. História e História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- 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.
- SANDOICA, Elena Hernández. História de las Mujeres y de Las Relaciones de Género. In: Tendencias Historiográficas Actuales: Escribir Historia Hoy. Madri: Akal, 2004.
- 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.
- 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.

Submissão: dezembro de 2020.

Aceite: junho de 2021.