

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Izabelle Cristine Carbonar do Prado

A adaptação de *A Casa das Sete Mulheres*

*O processo de tradução intersemiótica de uma obra literária
para a televisão*

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2010

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Izabelle Cristine Carbonar do Prado

A adaptação de *A Casa das Sete Mulheres*

O processo de tradução intersemiótica de uma obra literária
para a televisão

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Professor Doutor José Amálio de Branco Pinheiro.

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora

Aos meus pais Carlos e Tânia, aos meus avós Neusa e Olmiro e à minha irmã Michelle que sempre acreditaram em mim... Até mesmo naqueles momentos em que eu já não acreditava mais!

Agradecimentos

Esta dissertação só existe graças à ajuda e ao apoio de pessoas muito importantes e especiais para mim. Durante os dois anos de realização do meu mestrado, jamais estive sozinha. Pelo contrário, sempre que olhei ao meu redor, me vi acompanhada por almas maravilhosas e foi neste fato que encontrei a força de que precisei para continuar minha jornada em meio às leituras, pesquisas, palavras e às mais variadas descobertas.

Agradeço inicialmente à minha família, especialmente aos meus pais, minha irmã, meus avós, meus cachorros e minha gata. Sem o constante carinho e apoio deles, eu jamais teria condições emocionais de completar mais este processo de aprendizado e crescimento. Mesmo fisicamente distantes ou sem compreender muito bem o teor de minhas crises teóricas, eles sempre estiveram ao meu lado, secando lágrimas, comemorando conquistas, incentivando novos passos ou, simplesmente, entendendo minha ausência em reuniões familiares, finais de semana, feriados e férias por estar, antes de tudo, comprometida com esta pesquisa.

Aos queridos amigos Mariana Marcondes, Talita Rodrigues, Vanessa Medeiros, Carolina Montecinos, Fabiana Guena, Tiago Varella, Rafael Arruda, Bruno Paiva, Daniel Patire, Anderson Zotesso, Elton Rivas, Carolina Guerra Libério, Henrique Brown Bueno, Lisani Albertini de Souza, Amanda Melo e Silvia Marques, que me ajudaram das mais variadas formas. Cada uma à sua maneira, estas essenciais pessoas deixaram suas marcas em minha história, acompanhando minhas apresentações em eventos acadêmicos, corrigindo textos, discutindo teorias, dando risadas, oferecendo palavras de apoio e sempre me lembrando que a vida é muito mais do que páginas de *Word*®.

Ao Frederico Aguiar e Silva, que entrou em minha vida já na fase final deste trabalho e, com isso, viveu comigo os mais profundos processos de despedida: a última aula, a redação do texto final e a ansiedade do depósito. Apesar de não entender muito bem tudo o que acontecia e sem ter a plena consciência de quanto me ajudava, ele ficou o tempo todo comigo, segurando minha mão, secando lágrimas, debatendo assuntos mal resolvidos, dando bronca sempre que necessário e, principalmente, oferecendo muito carinho.

Aos colegas Alexandre Frigeri, Ana Zaneti, André Kishimoto, Camila Garcia, Caio Balieiro, Carolina Arantes, Elaine Resende, Eduardo Salvino, Eduardo Bonini, Fernando Velazquez, Galciani Neves, Gustavo Cavalheiro, José Eduardo Bozicanin, Julianna Formiga, Laércio Bastos, Manuela Bandeira, Márcia Siqueira, Marília Borges, Matheus Giavarotti, Maurício Trentin, Neide Marinho, Newton Branda, Norma Freire, Orlando Garcia, Rosiney Bigattão e Silvia Regina pelas conversas e debates em corredores, lanchonetes, salas de aula e bares. Cada uma das interações, por menor que pudesse parecer, gerou uma fagulha em meu interior que, com certeza, contribuiu para a formação do ser humano que sou após esta maravilhosa experiência.

Aos professores Cecilia Almeida Salles, Jerusa Pires Ferreira, Lucrécia D'Alessio Ferrara, Norval Baitello Júnior e Lucia Isaltina Clemente Leão por todo o aprendizado despertado nas disciplinas cursadas. Nem sempre o que aprendi dentro da sala de aula pôde ser aplicado ao meu trabalho final, mas com certeza mudou um pouco a forma como eu encarava o mundo e, com isso, mudou a minha vida.

Ao eterno mestre e amigo Luís Mauro Sá Martino, talvez um dos maiores incentivadores deste meu mestrado. Mesmo fisicamente distante, ele foi uma das pessoas que mais acompanhou todas as fases de minha inserção no universo acadêmico, oferecendo sempre sábios e valiosos conselhos e, principalmente, permitindo a realização de meu estágio docente em sua disciplina, *Comunicação Comparada*, na Faculdade Cásper Líbero.

Ao querido orientador José Amálio de Branco Pinheiro, que recebeu meu projeto de pesquisa de braços abertos e mostrou ricos caminhos teóricos que possibilitaram uma melhor compreensão do meu tema e uma análise mais profunda do estudo de caso. Sinto-me muito honrada por ter passado os últimos dois anos ao lado de um profissional tão competente e um ser humano tão maravilhoso que me ensinou a acreditar mais em mim mesma e em minha pesquisa.

Ao grupo de pesquisa *Comunicação e Cultura: Barroco e mestiçagem* e todos os colegas que fazem parte dele, por todas as reuniões, discussões, encontros e conversas que me possibilitaram aprofundar as questões culturais da América Latina. Sempre com muito respeito e descontração, descobri um ambiente propício para desenvolver novas linhas de pensamento, algo que

contribuiu (e muito!) para a minha dissertação final e para os novos rumos de minha vida.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP e ao Programa de Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica – COS pelo espaço de aprendizado e pela oportunidade de crescimento ao lado de profissionais altamente qualificados. Num ambiente tão rico, o ensino deixa de ser restrito à sala de aula e passa a fazer parte do cotidiano. Cada palestra, seminário e evento estimulou o desenvolvimento do pensamento crítico e a interação entre todos os estudantes/pesquisadores.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq pela bolsa integral, concedida no primeiro semestre de 2009, que me possibilitou dedicação total à minha pesquisa e à vida acadêmica.

Por último, mas não menos importante, à Deus pelas oportunidades oferecidas a cada novo dia e pela proteção oferecida nas mais variadas situações.

“Todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é completamente original porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, esse argumento pode ser modificado sem perder sua validade: todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto único”

Octavio Paz

PRADO, Izabelle Cristine Carbonar do Prado. *A Adaptação de A Casa das Sete Mulheres - O processo de tradução intersemiótica de uma obra literária para a televisão*. 2010. 91 f. dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica. 2010.

Resumo

O objeto desta pesquisa é a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, de Walter Negrão e Maria Adelaide Amaral, uma adaptação do livro homônimo da autora gaúcha Letícia Wierzchowski, apresentada pela Rede Globo de Televisão entre Janeiro e Abril de 2003. Parte-se da hipótese de que o processo de tradução envolve não só questões de conteúdo como também de forma na transposição da história do texto de partida, além da possibilidade deste processo de tradução tornar a trama mais densa e enredada por conta da necessidade de manter os capítulos no ar por mais tempo, para explorar o sucesso de audiência. A dissertação pretende compreender como os processos tradutório-comunicativos, inscritos no repertório sócio-cultural das sociedades mestiças, são necessários aos desdobramentos dos procedimentos de construção das telenovelas saídas de obras literárias. Para isso, como objetivo geral, aborda o processo de tradução intersemiótica de um livro no formato de minissérie, evidenciando as transformações na história e entendendo a re-criação das características e das emoções descritas no texto de partida. É importante ressaltar que, entre a semelhança e a diferença, o produto deve possuir uma estrutura que agrade ao público e possibilite a sua compreensão no todo, por isso será verificado como o processo de tradução se submete às características de entretenimento da televisão e como as decisões desta transposição são marcadas pelo desempenho comercial do programa. São utilizados estudiosos da semiótica da cultura, da teoria da comunicação, da tradução e dos processos de criação para caracterizar os procedimentos culturais que estão inseridos na produção televisiva. Os teóricos da mestiçagem também desempenham importante função nas questões abordadas neste estudo. O desenvolvimento teórico-metodológico adotado é, inicialmente, a realização de um breve levantamento da história da telenovela no Brasil e na América Latina, entendendo a configuração de cada gênero da teledramaturgia e evidenciando o potencial narrativo das minisséries. Posteriormente são realizadas, como parte dos objetivos específicos, micro-comparações entre as principais cenas do livro e da obra, focando o estudo de caso no qual a análise está fundamentada, exemplificando as semelhanças e diferenças entre a língua de partida e a língua de chegada, nunca esquecendo das alterações provenientes da cultura de mídia – fator relevante neste estudo. Também é considerado o estado da arte das minisséries brasileiras dentro do panorama da teledramaturgia nacional e na América Latina.

Palavras-chave: Tradução, Intersemiose, Teledramaturgia, Televisão, Literatura, Minissérie.

Abstract

The topic of this research is the miniseries *A Casa das Sete Mulheres*, by Walter Negrão and Maria Adelaide Amaral, a version of the homonymous book by Leticia Wierzchowski, broadcasted by Rede Globo from January to April 2003. It starts from the hypothesis that the process of translation involves not only subjects of content but also medium in order to transpose the story from the source text, besides the possibility that this translation process turns the plot more dense and entangled due to the need to maintain chapters on the air for longer time to explore the audience success. The thesis attempts to understand how the communicative translation processes enrolled in socio-cultural repertoire of the mestizo societies are required to discuss the consequences of the construction procedures of soap-operas from literary works. As a general objective, approaches the intersemiotic translation of a book into a miniseries format, showing the changes in history and understanding the re-establishment of the characteristics and emotions described in the source text. It is important to observe that, between similarity and difference, the processing product must have a structure that pleases the public and enables their understanding on the whole, so it will be checked how the translation process is submitted to the entertainment features of television and how the implementation of decisions are marked by the performance of the product. Scholars of culture semiotics, communication theory, translation and creative processes are utilized to characterize the cultural procedures that are inserted into television production. The theorists of miscegenation also play an important role in the issues addressed in this study. The theoretical-methodological approach is, at first, to conduct a brief survey on the history of soap opera in Brazil and Latin America, considering the configuration of every genre of television drama and highlighting the potential of narrative miniseries. Later are observed, as part of specific objectives, micro-comparisons between the main scenes of the book and the miniseries, focusing on the case study in which the analysis is based, illustrating the similarities and differences between the source language and target language, always considering the media culture changes - a relevant component in this study. It is also considered the state of the art of Brazilian miniseries in the national and Latin America landscape of television drama.

Keywords: Translation, Intersemiosis, Soap-opera, Television, Literature, Miniseries.

Sumário

Introdução	12
• Bibliografia Específica	13
• Organização dos Capítulos	15
Capítulo 1 – Minissérie: A Casa das Sete Mulheres	17
1.1 A Minissérie	19
1.2 Memória Narrada	26
1.3 Desempenho Comercial	32
Capítulo 2 – Tradução Intersemiótica e Teledramaturgia	36
2.1 Histórico	38
2.2 Teledramaturgia no Brasil	43
2.3 Minisséries Televisivas	46
Capítulo 3 – O Estudo de Caso e a Relação com o Público	53
3.1 Relação com o Público	56
3.2 A Força do Telespectador	60
3.3 Relações Intertextuais	67
Conclusão	70
Bibliografia	74
Anexos	82

Introdução

Esta dissertação de mestrado é, na verdade, a continuação de um vasto processo de pesquisa desenvolvido durante os anos finais da graduação em jornalismo, pela Faculdade Cásper Líbero, em São Paulo. Para a realização da monografia de Iniciação Científica, no *Centro Indisciplinar de Pesquisa - CIP*, e do TCC - Trabalho de Conclusão de Curso, a transposição da escrita para um meio eletrônico foi estudada para verificar as variações de um mesmo conteúdo narrativo.

Isto porque o processo de tradução intersemiótica, até então apenas compreendido como uma mera adaptação, parecia gerar uma inevitável mudança na linguagem da história e uma conseqüente alteração do discurso veiculado pela obra antecessora. Naquele período da pesquisa, tais modificações foram interpretadas e analisadas pelo conceito de intertextualidade de Mikhail Bakhtin, teórico lingüista e literário russo, a fim de vislumbrar reflexivamente a transdisciplinaridade entre as linguagens abordadas em meios/mídias diferentes.

Com a migração deste estudo para a área de Comunicação e Semiótica, no setor de pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, as questões tradutórias passaram a ser evidenciadas, devido a sua grande importância para o programa acadêmico. Ao aprofundar os assuntos discutidos no grupo de pesquisa *Comunicação e Cultura: Barroco e mestiçagem*, se estabeleceu que o conceito de tradução, não importa de qual natureza, é o eixo teórico fundamental para mapear as discussões culturais da América Latina, por ser um ponto de ligação entre diversas linguagens.

O continente latino-americano lida, desde a sua partida, com fragmentos diversos e, normalmente, se re-apropria dos textos externos com muita facilidade. Tal característica, fruto de uma sociedade muito rápida na decodificação de signos alheios, apenas evidenciou um traço forte e, até então, apenas citado nesta pesquisa: a apropriação de diversos textos culturais por parte da televisão brasileira e a conseqüente incorporação dos mesmos nos produtos de entretenimento exibidos por este meio. “O mais importante a ser investigado nos processos de mestiçagem são essas intertraduções, uma

sintaxe interna nas juntas das dobras encrespadas dos textos” (PINHEIRO, 2009, 12).

Obviamente que este viés de compreensão de nossa cultura é algo relativamente novo, considerando toda a tradição centro-européia na formação do pensamento ocidental. Por isso que “a questionável necessidade de atribuição ontológica à América Latina, praticada por quase todos os pesquisadores, torna-se um impedimento para o exercício de pensar a sua condição de conhecimento” (PINHEIRO, 2007, p. 9). Mas, graças a pesquisadores como Severo Sarduy, Lezama Lima, Boaventura de Sousa Santos, César Fernández Moreno, Jesús Martín-Barbero e muitos outros, este cenário vem sendo alterado há algum tempo e o continente, aos poucos, passa a ser reconhecido e estudado conforme as especificidades de sua cultura.

Desta forma, a capacidade tradutória da América latina não pode ser desconsiderada deste trabalho. Pelo contrário, torna-se parte fundamental da compreensão do cenário que abrange as traduções intersemióticas apresentadas pelos produtos televisivos e, principalmente, pela teledramaturgia. Também não se pode ignorar o fato da telenovela possuir maravilhosos momentos de mestiçagem da tradição oral com as tradições audiovisuais do gênero, algo que apenas enriquece esta forma de entretenimento que é tão importante e marcante na sociedade brasileira.

Bibliografia Específica

Importante ressaltar que não é objetivo, neste estudo, fazer um recenseamento da pesquisa em comunicação e seus desdobramentos no campo da recepção. Nesse trabalho, parte-se do princípio de que a cultura das mídias é parte integrante do cotidiano e, portanto, não pode ser desprezada de maneira alguma.

Levando-se em conta a dificuldade em se encontrar uma bibliografia que conceitue este tipo de tradução, são apropriadas teorias desenvolvidas para todas as outras formas de tradução – poética, entre idiomas diferentes,

estéticas, etc. Aliás, o conceito¹ de Rosemary Arrojo, que entende a tradução como uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem, foi adotado como uma das principais bases desta dissertação.

Na transposição da linguagem entre os dois meios, foi de extrema importância a noção de tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos, de Julio Plaza. Os pilares desta pesquisa foram elaborados, assim, buscando aliar e configurar os diversos elementos culturais presentes na transposição da história do livro para a televisão, considerando as características próprias de cada veículo e as possíveis alterações por conta dos entraves lingüísticos.

As considerações de Jesús Martín-Barbero, assim como as explicações históricas e conceituais de Rose Calza, Artur da Távola, Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Renata Pallotini, entre outros, ajudaram na contextualização da teledramaturgia na América Latina e em suas respectivas implicações no cotidiano. Não se pode esquecer também que esta forma de entretenimento é um elemento vigente na cultura de mídia, que possui ampla repercussão na sociedade latino-americana e que não pôde ser ignorado no decorrer das análises.

Afinal, é preciso lembrar que “teorias antigas ou distantes, se submetidas a outra paisagem, têm de ser traduzidas para a nova dimensão de conhecimento e modificar (muitas vezes radicalmente) seu campo e método de aplicação” (PINHEIRO, 2009, p. 9). Vale destacar que a América Latina possui uma relação interessante entre o regional e o internacional, mas para esta característica ser teoricamente abordada de maneira complexa, precisa-se relativizar o que é estrangeiro e torná-lo mais próximo da realidade pesquisada neste trabalho.

Para observar o objeto internamente e, até mesmo, relacioná-lo com as pesquisas já desenvolvidas sobre temas similares em outros estudos brasileiros, artigos acadêmicos e reportagens da mídia especializada serviram para ajudar no levantamento da história da telenovela no Brasil e no breve mapeamento dos principais textos literários, nacionais e internacionais, que

¹ No livro *Oficina de Tradução - A Teoria na Prática* (Ática, 2007), a lingüista Rosemary Arrojo apresenta os principais problemas e dificuldades que envolvem o ato de traduzir, principalmente de um idioma para outro.

foram traduzidos pelos programas televisivos na busca de audiência pelas diversas emissoras.

Alguns conceitos de Análise do Discurso também foram adotados, quando houve uma demanda específica do próprio objeto, para compreender os diferentes discursos contidos na trama. Não se trata, na realidade, de uma análise lingüística, mas apenas de usar o repertório dos estudos de linguagem como um complemento para a análise da cultura das mídias.

Organização dos Capítulos

Para estruturar esta dissertação, de forma a integrar todos os elementos que nela deveriam estar presentes, optou-se pela realização de três capítulos, além da *Introdução* e da *Conclusão*. Tal escolha partiu da necessidade de conceituar o objeto de estudo e apresentar a base teórica adotada, antes de realizar as devidas análises do tema aqui proposto. Apesar desta pontual divisão, alguns conceitos transitaram ao longo do trabalho, sem se prender a apenas um capítulo, devido à fundamental importância dos mesmos para as mais diversas reflexões.

Desta forma, o primeiro capítulo - *Minissérie: A Casa das Sete Mulheres* - centrou-se na exposição da trama apresentada tanto pelo livro de Letícia Wierzchowski quanto na minissérie homônima da Rede Globo. O importante papel da personagem-narradora foi evidenciado, a fim de mostrar um traço relevante da história, assim como o desempenho comercial que o produto televisivo gerou. Fato que apenas contribuiu para a constatação de que mudanças narrativas podem ser bem aceitas pelo público e que adaptações literárias já fazem parte da cultura da teledramaturgia brasileira.

No segundo capítulo – *Tradução Intersemiótica e Teledramaturgia* -, há uma conceituação das questões tradutórias no continente latino-americano, incluindo sua importância na formação da sociedade que vive nestas terras até hoje e que consome diversos produtos culturais com as mais variadas procedências. Em seguida, a tradição tradutória é abordada dentro do campo da teledramaturgia nacional, ressaltando as peculiaridades das minisséries e de seus diferenciais narrativos.

Por fim, o terceiro capítulo – *O Estudo de Caso e a Relação com o Público* – esmiúça algumas das principais diferenças entre a história apresentada pelo livro e pela minissérie. Estas análises reforçam as relações intertextuais presentes no produto televisivo que variam desde as constantes contribuições do telespectador para este caso em específico, até a apropriação de textos diversos que enriquecerem a trama proposta inicialmente por Wierzchowski.

É também importante ressaltar que, por conta destas diversas confluências textuais serem tão fundamentais neste estudo de caso, os aspectos audiovisuais da montagem televisiva foram abordados parcimoniosamente durante o processo de análise a fim de evidenciar os demais aspectos desta tradução, tais como a forte polifonia tradutória. Tal escolha pode causar estranheza, mas foi impossível ignorar as relações intertextuais da minissérie e tais constatações suscitaram ponderações intrínsecas ao referencial teórico adotado, ou seja, à facilidade da América Latina de incluir signos alheios e somá-los a sua configuração dita inicial.

Preferiu-se, então, acrescentar à dissertação um DVD com as cenas da minissérie aqui relatadas para facilitar a compreensão das mesmas, além de possibilitar uma absorção mais completa delas e, quem sabe, gerar futuras reflexões sobre esta temática tão ampla – a apropriação de variados textos culturais por parte dos produtos da televisão brasileira.

Capítulo 1 – Minissérie: *A Casa das Sete Mulheres*

Considerada uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem, a tradução – seja ela poética, entre idiomas diferentes ou, até mesmo, entre códigos distintos – implica na produção de significados e, conseqüentemente, em um processo de recriação ou transformação do sistema de signos de partida.

A lingüista Rosemary Arrojo, no livro *Oficina de Tradução – A teoria na prática*, afirma que “o texto, como o signo, deixa de ser a representação ‘fiel’ de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial” (ARROJO, 2002, p. 23). Diante desta consideração, afirmar que um mesmo conteúdo narrativo pode variar em sua transposição da escrita para um meio visual não é nenhuma novidade na área dos conhecimentos humanos.

Apesar desta modificação própria do processo tradutório, adaptações literárias costumam fazer sucesso na televisão brasileira. Desde os anos 50, com os teleteatros, passando pelas novelas de época e minisséries, as produções televisivas buscam constantemente a literatura como fonte de inspiração. A partir da década de 60, as novelas literárias se tornaram uma forte tendência da televisão brasileira e, conseqüentemente, entraram no circuito das adaptações de romances de repercussão nacional.

A qualidade dessas adaptações, bem como uma pretensa fidelidade ao texto de partida, varia ao infinito e precisa ser discutida a partir de cada caso específico para uma melhor compreensão do processo de tradução. Como normalmente são produzidas em um período diferente da época em que as obras foram escritas, as traduções intersemióticas tendem a ser mais livres.

Da transposição literal, quase cena a cena, até a obra *livremente inspirada* em um livro, as formas e modelos de transformação do texto literário em uma série televisiva mudam a cada novo produto. É interessante, portanto, observar que a intersecção livro/minissérie gera a produção de discursos diferentes em mídias diferentes, a partir de uma mesma narrativa.

“O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais” (GUIMARÃES, 2003, p. 91 e 92)

Na busca por sucesso e empatia com o público, nem sempre as adaptações são ‘fiéis’ ao seu texto de partida. Com a opinião dos telespectadores cada vez mais próximas dos responsáveis pela adaptação, no núcleo de produção da história, através de cartas, e-mails e pesquisas diárias de audiência, as produções televisivas tentam agradar seus espectadores e podem até mesmo mudar o padrão narrativo proposto inicialmente. O próprio processo de tradução também provoca alterações conforme o meio ao qual se destina.

O livro *A Casa das Sete Mulheres*, da escritora gaúcha Leticia Wierzchowski (2002), conta a história da Revolução Farroupilha (1835 – 1845) através de uma ótica feminina. O tema aparece no cotidiano da família do coronel Bento Gonçalves da Silva, um dos principais personagens desta guerra. Assim, os acontecimentos históricos dos dez anos de revolução são retratados a partir das emoções e sentimentos das sete mulheres confinadas na Estância da Barra.

A minissérie homônima, dos adaptadores Walter Negrão e Maria Adelaide Amaral, apresentada pela Rede Globo de Televisão entre Janeiro e Abril de 2003, segue o mesmo ponto de vista do texto de partida – o discurso feminino como foco principal da história –, mas acrescenta à trama diversas novidades.

“É comum na ficção televisiva e nos textos literários privilegiados pela televisão essa conjunção de história e sentimentalismo, nação e drama doméstico, o que parece resultar tanto na atribuição de um lastro histórico para a ficção, aumentando sua verossimilhança, quanto numa espécie de sentimentalização/melodramatização da história. Trata-se de uma conjunção curiosa: ao mesmo tempo que a referência à história e à nação imprime relevância à ficção, são as personagens ficcionais que legitimam a dimensão factual dos relatos históricos, sentimentalizados e transformados em ficção. Os fatos históricos referidos pelas personagens ficcionais são em tese verdadeiros, mas tornam-se mais verossímeis por meio da ficção, que reforça a ilusão

de realidade histórica. Ao se abordar a história por meio de adaptações, a veracidade e a verossimilhança que a ficcionalização imprime a ela é acrescida ainda da legitimidade conferida pelo prestígio da fonte literária” (GUIMARÃES, 2003, p. 103)

1.1 A Minissérie

Em *A Casa das Sete Mulheres*, tanto livro quanto minissérie, a Revolução Farroupilha (1835 – 1845) é apresentada como pano de fundo para a trama. O cotidiano da província rio-grandense é focado, nesse tempo de guerra, através do relato das sete mulheres da família do general Bento Gonçalves.

“*A Casa das Sete Mulheres* é a versão feminina da história da Revolução Farroupilha. Narrada sob o ponto de vista das ricas estancieiras da época, a minissérie conta a saga dos farroupilhas, suas derrotas e vitória, mas é o impacto de tudo isso sobre as emoções o que mais interessa a essas mulheres. Quem fala da vida em tempo de guerra – e não só da guerra – são as mulheres da família do líder farroupilha Bento Gonçalves da Silva: Manuela, Caetana, Ana Joaquina, Maria, Perpétua, Mariana e Rosário. Longe dos campos de batalha, é através das reações às notícias da guerra e à eterna espera por seus maridos, filhos e enamorados que a minissérie recria a história” (__, 2003, p.13)

A idéia principal da minissérie, por sua vez, é retratar o período de Revolução na região sul do país e, para isso, dois tipos de discurso são construídos: o histórico proposto nos livros de História e o feminino abordado no livro de Wierzchowski. A união dos dois parece ser a garantia da legitimidade da trama exibida pela televisão, pois trata de elementos já conhecidos através de uma interpretação nova.

“O diálogo entre Literatura e História vê-se mais fielmente retratado no gênero narrativo – romance histórico – que estabelece uma fronteira tênue entre a ficção e a história, justamente por colocar em evidência um momento histórico não apenas contextual, como nos outros gêneros; mas, sobretudo, por apresentar essa época de forma bem mais detalhada e amparada em documentos oficiais escritos” (LACERDA, 2006, p.29)

O tema da Revolução Farroupilha serve, então, como uma ligação entre os demais contextos que aparecem no decorrer da história. A ideia de um tema amplo que aparece em vários discursos (o amor, a morte, a infância, a partida, o exílio etc.) constitui não propriamente um tema, mas uma configuração discursiva – um lexema do discurso que engloba transformações narrativas, diversos percursos temáticos e diferentes percursos figurativos.

Pallottini (1998) também explica que, no Brasil, esse programa – a minissérie – já foi chamado de *teleromance*, sempre que fosse o resultado da adaptação de uma obra literária correspondente. Tratava-se de um programa com a 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.

Contrariando o processo usado até então, *A Casa das Sete Mulheres* é uma minissérie adaptada de um livro homônimo, mas este não tinha grande prestígio antes de sua exibição em âmbito nacional.

“A escolha de romances e autores não consagrados para servir de base para a produção de minisséries efetivamente retira dos ombros dos adaptadores o peso de maiores compromissos com a obra original e com o universo estilístico e ficcional que sempre envolvem os clássicos. Nesse caso não se trata de ‘profanar o clássico’, como os puristas sempre dizem, mas de divulgar uma obra ou um autor pouco conhecido. Sobre a minissérie e adaptadores não recai o ônus da ‘profanação’, mas ao contrário, o bônus da divulgação. Ao menos foi isso que aconteceu com relação à adaptação do romance de Letícia Wierzchowski. Houve um silêncio dos críticos sobre a questão da adaptação, ao mesmo tempo que se apresentavam a autora e o livro, respectivamente, como um novo talento e um novo sucesso editorial” (RONDINI, 2007, p. 152)

Para mostrar a sua força narrativa, tanto no primeiro capítulo do livro quanto no primeiro episódio da minissérie, o caráter dinâmico e ousado da trama de *A Casa das Sete Mulheres* foi evidenciado. Em ambos ocorre muito mais do que a simples apresentação dos personagens. Há cenas de guerras, rápidos conflitos familiares e, principalmente, início de romances – o breve encontro entre os personagens já proporciona uma interação romântica dentro da história. Assim, em cada dos casos apresentados, está claro, para o telespectador/leitor, que tais passagens são apenas o começo de um longo

enredo que irá se desenrolar em múltiplas faces para abordar a amplitude do período das regências brasileiras.

Como afirma Pallotini (1998), uma telenovela, assim como os outros gêneros segmentados da televisão, deve começar mostrando a sua força, sua potencialidade. Esse início reunirá alguma das qualidades do primeiro episódio de um seriado: apresentação de personagens, colocação do ambiente e do clima da história básica, introdução do conflito principal; e outras características próprias: instalação de um gancho próprio da telenovela, feito de micro e macro-expectativas, apresentação de, pelo menos, algumas das tramas secundárias e personagens que as interligarão e a introdução da trama principal com seu respectivo conflito.

No primeiro capítulo do livro, *Manuela*, sobrinha de Bento Gonçalves e narradora da história, faz uma descrição dos primeiros minutos do ano de 1835. Apresenta, analisa e critica os acontecimentos da trama enquanto comenta a ação dos demais personagens – mesmo tendo, na época, apenas 15 anos. Assim, sentada à mesa, junto com todos os seus familiares, a menina vê uma mancha vermelha cruzar o céu – o cometa Halley, de passagem após 76 anos de sua última aparição – e a interpreta como um sinal de mortes, guerras, infortúnios e, principalmente, amores.

“O ano de 1835 não prometia trazer em seu rastro luminoso de cometa todos os sortilégios, amores e desgraças que nos trouxe. Quando a décima segunda badalada do relógio da sala de nossa casa soou, cortando a noite fresca e estrelada como uma faca que penetra na carne tenra e macia de um animalzinho indefeso, nada no mundo pareceu se travestir de outra cor ou essência, nem os móveis da casa perderam seus contornos rígidos e pesados, nem meu pai soube dizer mais palavras do que as que sempre dizia, do seu lugar à cabeceira da mesa, olhando-nos a todos nós com seus negros olhos profundos que hoje já perderam há muito o seu viço, a sua luz e a sua existência de olhos de homem do pampa gaúcho que sabiam medir a sede da terra e a chuva escondida nas nuvens” (WIERZCHOWSKI, 2002, P. 10)

A minissérie, em contrapartida, abre o primeiro capítulo contando um pequeno resumo dos fatores antecedentes e decisivos para que a aristocracia rural da região sul pedisse autonomia e lutasse por sua liberdade territorial, conforme as cenas do arquivo *Explicação da Guerra* no DVD anexado a este

trabalho. É a personagem Manuela, em *off*, que apresenta esse texto, enquanto diversas imagens do interior do estado rio-grandense são exibidas.

“Em 1835, a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul sofria com o abandono e os altos impostos. O Governo Imperial, instalado no Rio de Janeiro, exigia tudo e não nos dava nada. Sequer um presidente de província que zelasse pelos nossos interesses e respeitasse nossa dignidade. Cansados de tanta opressão, as tropas de meu tio Bento Gonçalves entraram em Porto Alegre e destituíram o presidente Braga. Mas, em vez de o Império promover a paz, nos mandou Araújo Ribeiro para continuar a rapinagem. Com ele, vieram mais e mais caramurus². A gente chamava de caramuru os soldados imperiais”³

Logo em seguida, os autores mostram que o fato de as cidades estarem muito perigosas e violentas com os ataques e saques é a justificativa para a transferência da família do general Bento Gonçalves para uma região afastada e isolada das batalhas entre imperiais e farroupilhas.

“No início de *A Casa das Sete Mulheres*, quatro carroças cruzam a província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Dentro delas estão Manuela, Caetana, Perpétua, Maria, Rosário e Mariana, acompanhadas de suas escravas de confiança. Seu destino é a Estância da Barra, próxima ao Rio Camaquã, refúgio para os tempos de guerra” (_____, 2003, p. 66)

Por isso que é possível compreender que, na obra televisiva, o discurso histórico aparece mais diluído, mas está presente constantemente em diálogo com a perspectiva feminina. Este próprio começo da minissérie já se encarrega de mostrar ao público que a trama possui tanto o discurso histórico quanto a perspectiva sentimental.

“O romance não privilegia o episódio bélico, mas sim a posição das mulheres em meio a esse fato, destacando os aspectos emocionais desses seres que vivenciaram o momento histórico, ou seja, a obra retrata a influência do acontecimento na vida das personagens que não participaram no campo de batalha, mas que sofreram as conseqüências do ocorrido” (LACERDA, 2006, p. 89)

² Caramuru é a denominação utilizada pelos republicanos, na Revolução Farroupilha de 1835, para se referir aos monarquistas restauradores que defendiam a administração portuguesa e pediam a voltam de D. Pedro I (_____, 2003)

³ Trecho retirado do roteiro do primeiro episódio da minissérie, cedido pelo autor Walter Negrão.

As sete mulheres, apesar das diferenças de idade e comportamento, lutam contra a espera por seus filhos, primos, maridos e enamorados enquanto mantêm a estrutura de suas vidas. Mas isso nem sempre é fácil. Cada uma de suas escolhas tem um peso diferente e elas vivem em constantes dilemas pessoais – nem sempre é possível realizar aquilo que realmente se quer, e é esse fator de conflito que enriquece a jornada de cada uma das figuras retratadas na obra.

“Todo bom personagem – dentro do universo tratado – será afetado por conflitos internos. Chama-se conflito interno a contraposição de duas forças, interiorizadas, ambas potentes, significativas, que se enfrentam num mesmo personagem. São os desejos conflitivos de vida e morte, os impulsos contraditórios de destruir ou construir, de amar ou renunciar, de escolher este ou aquele caminho. A esses conflitos internos está sujeito qualquer ser humano e, naturalmente, qualquer personagem que se aproxima do modelo humano; e não aquele altamente estilizado, que seja mais uma abstração, um porta-voz, uma alegoria” (PALLOTTINI, 1998, p.163)

Cada uma das personagens possui o seu próprio conflito pessoal, principalmente quando envolve sentimentos amorosos. A maioria das figuras dramáticas da trama sofre por amor, nem que seja ao ver o ente querido ser morto durante um dos diversos combates que aconteceram nos 10 anos da Revolução. Mas, independente disto, todas as mulheres têm uma missão: devem renunciar às suas vontades e desejos pela causa Farroupilha.

“Em *A Casa das Sete Mulheres*, essa – a eterna espera - é a sina de Ana Joaquina, Caetana, Maria, Manuela, Perpétua, Rosário e Mariana. Por dez anos, tempo que durou a revolta, na Estância da Barra elas viveram a longa espera. Não foram, no entanto, dias de completo vazio. Ali, naquele refúgio às margens do rio Camaquã, exatamente como aconteceu na vida real, as familiares do líder Bento Gonçalves reinventaram seus dias, preenchendo-os com atividades domésticas” (_____, 2003, p.68)

Como a telenovela é herdeira direta dos folhetins, algo que iremos desenvolver no próximo capítulo desta dissertação, o tema nuclear acaba sendo o amor-romântico.

“As paixões obscurecem a razão e a lógica, e as relações amorosas se sobrepõem às outras formas de relações afetivas. Assim, a presença de ‘pares românticos’ é obrigatória e variações da frase ‘faça o que seu coração mandar’ salpicam os diálogos telenovelescos. Temas como trabalho, profissão, família, religião, transformam-se em coadjuvantes que apenas realçam o tema central” (CAMPOS, 2002, p. 138).

Na obra, todas as mulheres vêm seus parentes partirem para os campos de batalhas e não podem fazer nada para impedir isso. Elas sabem que seus homens estão envolvidos numa causa maior e aceitam, cada uma a sua maneira, este fato. Enquanto aguardam os próximos passos da Revolução, as personagens preenchem os seus dias com os afazeres cotidianos.

Como afirma Vassallo de Lopes,

“(…) as tramas das novelas são, em geral, movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas; arcaicas e modernas, representadas como tendências intrínsecas e simultâneas da contemporaneidade brasileira. Outros recursos dramáticos típicos como identidades falsas, trocas de filhos, pais desconhecidos, heranças repentinas, ascensão social via casamento estão presentes de maneira recorrente e convivem bem com referências a temáticas e repertórios nacionais e atuais na época em que vão ao ar” (LOPES, 2003, p. 25)

A partir desta consideração, a importância do amor pode ser compreendida dentro da esfera da ficção seriada.

“As telenovelas contam e recontam, nos mais diferentes contextos, histórias de amor. Esse termo genérico, que engloba inúmeras teorizações tão variadas quanto as formas de sua expressão, é o terreno privilegiado sobre o qual a narrativa se move. As representações de amor elaboradas nas telenovelas fornecem modelos, estruturas que refletem um ‘dever ser’ das relações amorosas entre homens e mulheres. Elas impõem um discurso verídico sobre a natureza do amor, construindo uma concepção das paixões como um dom eterno e imutável” (ANDRADE, 2003, p. 114.)

Conforme explica Andrade (2003), geralmente na teledramaturgia, o amor passa a ser a explicação universal que resolve todas as contradições da sociedade - os telespectadores já se acostumaram a essa sensação. Assim, o sentimento é entendido, quase sempre, como onipresente, onipotente e

onisciente, fazendo com que os fatos contados na televisão ganhem novas significações que traduzam essa impessoalidade da história.

“O amor nas telenovelas tem que ser um amor que custe a alcançar, manter, recuperar, configurando um jogo de conquistas, seduções, intrigas e ocultamentos que fazem o suspense do gênero. Se desde o começo esse amor não fosse assim, não tinha história, não; vai ter que ter muita briga, muita coisa, muita separação, para poder depois terminar num final feliz” (ANDRADE, 2003, p. 115)

Como ressalta Artur da Távola (1996), a teledramaturgia brasileira trabalha muito com as questões sentimentais, principalmente com aquelas que envolvem os relacionamentos amorosos.

“A telenovela herdou do Romantismo o individualismo excessivo das tramas e o subjetivismo, a forte dose de sentimento e o ilogismo, pois não há lógica na atitude romântica. Ela trabalha o sentimento e o faz em função da ‘verdade’ de cada capítulo, não da obra como um todo” (TÁVOLA, 1996, p.19)

Seguindo esta linha de raciocínio, é possível diagnosticar já no primeiro capítulo da minissérie, com a transferência da família para a Estância da Barra, os principais traços amorosos que vão, lentamente, se desenvolver na trama. O próprio fato do transporte das mulheres ser interrompido por uma tempestade é uma metáfora para as dificuldades que irão enfrentar no decorrer dos dez anos de espera:

“A viagem é marcada por chuvas intensas e pela passagem de soldados inimigos. Todos estão em perigo, mas nem por isso dividem a mesma visão de futuro. Caetana e Maria são pura apreensão, enquanto as mais jovens sonham com o amor. Manuela tem devaneios com um guerreiro que vem de longe. Rosário suspira pelo capitão caramuru que a salvou de um estupro. A espevitada Mariana diz gostar do capitão Neto, enquanto a recatada Perpétua ainda não sabe a quem vai amar” (__, 2003, p.66)

Na história apresentada nos dois meios, a receita do gênero é seguida: tematiza o amor, o ódio e o ciúmes (ORTIZ et al, 1991, p. 126). As relações humanas são tratadas em meio a Revolução Farroupilha e é esse fator que gera conseqüências diversas para a expressão sentimental. Afinal, numa

situação de guerra, as relações afetivas e pessoais têm impacto e atuação diferente na vida das pessoas.

Dessa forma, na trama estudada, há um entrelaçamento entre a história dentro e fora da casa. As duas estão diretamente ligadas e caminham juntas. As mulheres sofrem as conseqüências da guerra e acompanham todos os acontecimentos de longe, sempre amparadas por cartas e informações de viajantes. Já os homens vivenciam cada um dos momentos das batalhas e suas possíveis implicações. Ocorre, então, um diálogo narrativo vinculado ao espaço.

O livro de Warchowski apresenta uma releitura dos dez anos de Revolução Rio-grandense através do discurso feminino, mas o faz da forma mais fiel possível. Ao mesmo tempo, na televisão, a história cresceu e apresentou sub-tramas totalmente ficcionais, provocando o desgosto de alguns historiadores e a felicidade de muitos telespectadores.

1.2 Memória Narrada

É importante lembrar que, na criação da minissérie, a História é o campo do conhecimento e a memória, do comportamento. Por isso, a ficção inspirada na história gera conhecimento e, assim como o historiador, o ficcionista tem que recriar a história para relatá-la, a fim de tecer o tempo numa linha melodramática.

“A memória não significa uma reposição existencial no presente de fenômenos coerentes do passado. Ela é uma expressão da identidade e não, necessariamente, da consciência. Generaliza um campo imaginário para a construção de um ethos simbólico conforme o interesse dos indivíduos envolvidos nessa operação. A constatação de que grande parte da historiografia se associa a processos cívicos, com literatos militantes em geral, movimentos tradicionalistas e a indústria cultural regional, para produzir para a memória, não credencia ninguém a considerar seus textos como história. Esses elementos auxiliam na tipificação de personagens contemporâneos e não do que se convencionou, com algum rigor, a denominar de históricos, por mais flexível que seja o termo” (GOLIN, 2006, p. 01)

Desta forma, Manuela é a narradora principal da trama. A participação dela, no livro, não se restringe apenas a narrar os fatos históricos através das páginas de seus diários. Enquanto apresenta os acontecimentos e cria a ligação entre os demais personagens, transmite todas as sensações e emoções envolvidas nos integrantes dessa batalha narrativa.

Até cogita-se que

“nos capítulos em que a voz narrativa é a da referida protagonista, percebe-se que a personagem, apesar de emitir opiniões, e posicionar-se a respeito dos fatos e das idéias daquela sociedade, preocupa-se mais com o seu universo interior do que com os acontecimentos atinentes à realidade circundante e ao universo familiar” (LACERDA, 2006, p.72)

Esta é uma interpretação que se pode considerar adequada, pois a personagem utiliza-se, o tempo todo, de sentimentos e sensações para comprovar aquilo que descreve. De certa maneira, o que importa é mostrar como os fatos exteriores conseguem abalar uma pretensa ordem interior – seja dos sentimentos de cada uma das mulheres, seja nas atividades cotidianas da estância.

Ao longo de toda a história, a personagem Manuela, ao mesmo tempo em que conta os acontecimentos daqueles dez anos de revolução, expressa suas aflições e anseios em relação aos mais variados casos.

“A memória é pura e inconsciente, o passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. O corpo guarda esquemas automáticos de comportamento que se vale muitas vezes na sua ação sobre as coisas: trata-se da memória-hábito. De outro, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituíram autênticas ressurreições do passado” (ETGES et al, 2004, p. 07)

Com isso, conforme já desenvolvido anteriormente neste trabalho, a legitimidade da obra está garantida.

Em muitas passagens, é quase impossível separar as impressões pessoais da jovem Manuela da narração que desenvolve para o telespectador/leitor. Isso acontece porque “o romancista, não tendo compromisso com a história, pode criar ou suprimir episódios, haja vista que a

sua preocupação é, via de regra, essencialmente estética” (LACERDA, 2006, p.39). Dessa forma, sente-se livre para contar a história a partir de elementos da memória. Neste caso específico, a memória funciona como uma das bases constitutivas da formação da identidade, pois a personagem é aquilo que lembra e sua vida fundamenta-se em recontar tudo aquilo que viveu no longo período da Revolução.

Pode-se afirmar também que a narradora foi quem sofreu mais o impacto da revolução, uma vez que sua vida ficou reservada aos acontecimentos daquela época. Além disso, apenas viveu um rápido caso amoroso com Giuseppe Garibaldi – revolucionário italiano que ajudou as tropas farroupilhas a lutar por seus ideais. Tal envolvimento, segundo as lendas rio-grandenses, marcou sua vida a ponto de morrer sozinha à espera de rever seu grande amor.

“Vivi por Giuseppe Garibaldi como muito poucas mulheres viveram por um homem, um homem que nunca foi de todo meu, mas de quem pude compreender a essência – era um cometa, uma estrela cadente -, justo que restasse tão pouco ao meu lado. Era um ser sem paradeiro, e se não segui com ele, foi unicamente porque a vida não o quis. Hoje, passados todos esses anos, quando, ao me olhar no espelho, já nem reconheço mais a Manuela que fui naqueles tempos, hoje ainda o amo com a mesma força e a mesma dedicação. Ele não voltou para mim, mesmo depois de ter ficado sozinho e com dois filhos nos braços, porque é como um pássaro, teve sempre a necessidade de migrar, de seguir o verão dos seus sonhos, mas me levou consigo em algum lugar de sua alma, eu sei” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 165)

A História, dita oficial, está relacionada com a história de vida da menina e, como conceitua Bakhtin, “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 1997, p. 95). Com isso, o discurso da personagem-narrador é carregado de elementos pessoais e vivências daquele período.

“Eu ainda não sabia, mas, enquanto sofríamos aquela derrota que deixou meu tio na cela por mais algum tempo, uma grande engrenagem começava a mover-se como um sol que vinha em minha direção. A República Rio-grandense traria para mim o único homem da minha vida, e esse homem não era Joaquim, que nos chegou no final de abril, e por quem não pude sentir mais do que carinho e uma

certa vagueza quando derramava sobre seu rosto os meus olhos, e ele me fitava com um sorriso nos lábios famintos” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 164)

Na televisão, as cenas narradas pela personagem Manuela são construídas como se ela estivesse contando, do futuro, suas memórias. Isso não é um elemento explícito, mas o telespectador chega a essa conclusão após algumas passagens audiovisuais em que a menina é apresentada enquanto escreve seus pensamentos em um diário de capa de couro. Outro fator importante para esse entendimento é o uso dos verbos no passado durante a narrativa.

Desta maneira, a personagem, que vive tão intensamente os acontecimentos narrados por ela mesma, consegue ter amplo conhecimento dos principais fatos dos dez anos de revolução e, principalmente, possui o dom de expressá-los. Sabe tanto o que acontece dentro da casa de sua família quanto nos campos de batalha.

“Ganham força nesse relato as palavras de Manuela, personagem inspirada na sobrinha de Bento Gonçalves. Ela escreve o diário que conduz a narrativa de *A Casa das Sete Mulheres*. Pelo diário, é possível saber como a notícia da guerra, em 1835, colheu as sete mulheres em Pelotas, pólo das charqueadas que então faziam as fortunas do Rio Grande do Sul” (__, 2003, p.13)

Também não se pode esquecer que o discurso histórico está presente a todo o momento, em conflito com o viés apresentado nessa leitura da Revolução Farroupilha. O olhar feminino dialoga com os fatos originais e cria uma narrativa nova, na qual a ficção recria situações e momentos para, assim, melhor agradar ao público e os índices de audiência.

Cada veículo utiliza a narração de uma maneira diferente, visando uma compreensão do leitor, mas a subjetividade e relação afetiva com o tema são os mesmos em ambos os casos. Os fatos históricos apresentados, tanto no livro quanto na minissérie, não se alteram. Os dez anos de Revolução Farroupilha são retratados e os autores, de ambos os veículos, não podem mudar as datas e as batalhas que tornam essa guerra civil tão importante para a formação da civilização gaúcha dentro do período regencial brasileiro.

“No dia vinte e sete de junho daquele ano [1836], os rebeldes, comandados por Bento Gonçalves, iniciaram o primeiro cerco a Porto Alegre. Estavam unidas as tropas do coronel Bento e do major João Manoel, formando um total de mil e quinhentos soldados contra uma guarnição de poucas centenas de homens. Além disso, os imperiais não tinham qualquer perspectiva de socorro imediato, porque estavam cortadas as comunicações com o Rio Grande, e Bento Manuel e suas tropas encontravam-se mui longe, para os lados da fronteira” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 102)

Os principais personagens deste período também estão presentes na obra, como o general Bento Gonçalves da Silva – já citado anteriormente -, os comandantes Antônio de Souza Neto, Afonso Corte-Real e Davi Canabarro, os revolucionários Giuseppe Garibaldi e Anita Garibaldi e muitos outros homens que marcaram seus nomes da história cotidiana de nosso país, como Onofre Pires e o jornalista italiano, Luigi Rossetti.

Em compensação, os fatos abordados a partir da memória da personagem não possuem fundamentação histórica e verídica. Tal procedimento permite uma abordagem completa dos sentimentos e da subjetividade por trás da História conhecida e aprendida pela população brasileira. Isso acontece porque “todo signo ideológico exterior, qualquer que seja sua natureza, banha-se nos signos interiores, na consciência” (BAKHTIN, 1997, p. 57). Ou seja, é o uso da memória que proporciona um caráter pessoal à obra, como no caso citado abaixo:

“A história de Giuseppe Garibaldi está impressa na minha pele, como as digitais dos meus dedos. Ultimamente, nas noites de frio, quando ando pela casa escura e já deserta de todos, ouvindo o eco das minhas botinas neste chão de madeira tantas vezes encerado, é nele que penso, é ele que ocupa toda a minha alma como se eu não fosse mais do que um refúgio para as lembranças do que ele já fez, e é no calor da sua recordação que me aqueço. É isso que sou: um cofre, uma urna daqueles sonhos perdidos, do sonho de uma república e do sonho de um amor que se gastou no tempo e nas estradas desta vida, mas que ainda arde em mim, sob essa minha pele agora tão baça, com a mesma pulsação inquieta daqueles anos” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 203)

Na minissérie, a personagem Manuela também apresenta aspectos subjetivos e intrínsecos em sua narração – ela desempenha a principal função

em transpor o caráter pessoal para a História. São suas falas que evidenciam os sentimentos presentes em cada batalha, em cada silêncio, em cada olhar. Ela mostra, através de sua sensibilidade e conhecimento, o quanto cada ato dessa Revolução traz uma significação própria e individual de cada personagem.

Ana Maria Strohschoen, no artigo *Outro estudo sobre acionamento de memória a partir da minissérie A Casa das Sete Mulheres* (2005), estudou o estímulo ao imaginário e as repercussões na memória que a minissérie proporcionou ao público através das falas das personagens.

“Dependendo do referencial de onde partem, as histórias da revolução farroupilha não são as mesmas. Por algum motivo, são histórias mais individuais, outras no grupo e no imaginário. Há uma maneira de falar, narrar e, principalmente, na expressão de quem as conta, que as torna de um jeito e não de outro” (STROHSCHOEN, 2005. p. 117)

As cenas narradas por Manuela produzem um sentido diferente no entendimento dos telespectadores, ou seja, a narração ultrapassava os aspectos ficcionais para gerar uma relação sentimental com a obra. É nítido, ao final da cena, existe um sentimento, uma experiência difícil de ser apenas escutada: é densa, profunda, íntima.

A imaginação e a memória desempenham papel fundamental dentro da obra *A Casa das Sete Mulheres*, porque são responsáveis pelo processo de identificação com os capítulos e com as próprias personagens femininas. Aliás, é a história dessas sete mulheres e de seus conflitos amorosos, e não a descrição das batalhas da Revolução farroupilha, que ganha destaque no envolvimento com os telespectadores. Isso acontece porque a história apresentada, tanto no livro quanto na minissérie, contém detalhes e emoções diferentes das proporcionadas com o fato histórico em questão.

Não se pode esquecer que toda a narrativa é baseada nos sentimentos, principalmente nos amorosos. Afinal,

“a sede de ser amado, a tomada de consciência, a visão e a enformação de si mesmo na possível consciência amorosa do outro, [a aspiração] de fazer do amor almejado do outro a força motriz e organizadora de minha vida em toda uma série de seus momentos

também constituem um crescimento no clima da consciência amorosa do outro” (BAKHTIN, 2003, p. 144)

O *story-line* da minissérie já demonstra essa preocupação com a humanização dos fatos da Revolução:

“Elegendo como trama central o triângulo amoroso formado por Anita, Garibaldi e Manuela, a minissérie conta a história de sete mulheres que durante dez anos se defendem e defendem seus filhos da invasão e saque à Estância onde permanecem confinadas. Ao estourar a Guerra dos Farrapos (1835-1845), Bento Gonçalves afasta as mulheres e crianças de sua família do centro do conflito, enviando todos para a Estância da Barra, no interior do Rio Grande do Sul. Ali, essas mulheres de diferentes idades e temperamentos irão lutar contra todas as tentativas de invasão, porém em nenhum momento abrirão mão dos seus sonhos, paixões e projetos de vida”⁴.

Esse próprio triângulo amoroso formado entre Anita, Garibaldi e Manuela só pode existir na ficção porque o romance utiliza-se da memória e de elementos da imaginação. Manuela, na vida real, nunca chegou a conhecer pessoalmente Anita e seu amor por Garibaldi, segundo os poucos relatos encontrados sobre este romance, foi platônico.

Assim, somente uma obra baseada na junção entre o discurso histórico e a narração do mesmo a partir de elementos altamente subjetivos, característicos da memória humana, que possibilitaria a reconstrução de fatos verossimilhantes a realidade com acréscimo de romantismo e imaginação.

1.3 Desempenho Comercial

A adaptação do romance *A Casa das Sete Mulheres*, com dose de realismo fantástico e de reconstituição histórica, foi um sucesso se considerarmos os índices de audiência alcançados por ela. Segundo informações publicadas no jornal *Folha de S.Paulo* (vide anexo 01 na página 82), em 10 de Abril de 2003, *A Casa* bateu o recorde de público das minisséries apresentadas pela Rede Globo desde 1998. Os 52 capítulos

⁴ Trecho retirado do material cedido pelo autor Walter Negrão.

conseguiram 28 pontos na Grande São Paulo e o número de domicílios sintonizados foi de 1 milhão e 358 mil.

“Já em sua primeira semana de exibição, a minissérie teve uma média de 33 pontos no Ibope na Grande São Paulo, sendo a terceira melhor audiência da emissora na ocasião, só perdendo para os programas *Fantástico* (37 pontos) e *Big Brother Brasil* (36 pontos), mas praticamente empatada com a novela *Esperança* (34 pontos) e na frente do *Jornal Nacional* (31 pontos)” (RONDINI, 2005, p. 110)

Para o diretor da minissérie, Jayme Monjardim, este reconhecimento por parte do público foi apenas fruto de um árduo trabalho desenvolvido pela equipe – tanto na atuação quanto na produção da minissérie. Sobre este assunto, ele comentou:

“O papel aceita tudo o que os autores escrevem, mas o mesmo não acontece com as telas, nas quais nosso desafio é transformar texto em imagem. Felizmente, conseguimos produzir com sucesso esse épico maravilhoso que se tornou *A Casa das Sete Mulheres*, trabalho possível graças à integração e ao comprometimento de toda a equipe” (_2003, p.18)

Malgrado a generalização excessiva de Monjardim, pode-se perceber que as circunstâncias específicas da produção de um gênero televisivo ainda são consideradas um desafio se comparada com a literatura. Apesar de possuir características variadas e representações audiovisuais tão amplas, a TV ainda é analisada como um meio restritivo, no qual a forma estética busca se superar a cada novo produto.

Seguindo esta linha de raciocínio, é possível compreender a seguinte declaração de Maria Adelaide Amaral apresentada na matéria *Juntando os Farrapos* (conforme anexo 02 na página 83), de 20 de janeiro de 2003, do jornal *Folha de S.Paulo*:

“O compromisso de uma minissérie é com a ficção. Não temos a pretensão de relatar exatamente os fatos. São importantes, mas como pano de fundo. Em primeiro plano estão os conflitos dos personagens, suas paixões. A história é apreendida pelo telespectador através da emoção. Quem ficar interessado em esclarecer alguns pontos terá à disposição uma vastíssima bibliografia de historiadores sobre o assunto”.

Esta fala, além de enfatizar o caráter ficcional do texto, também mostra que um discurso nunca é autônomo. Como ele se remete sempre a outros discursos, suas condições e possibilidades semânticas se concretizariam num espaço de trocas, mas jamais enquanto fundamentos isolados. A minissérie é baseada no livro de Wierzchowski, mas traz outros elementos intertextuais na confecção da trama, como o conto *A Salamandra do Jarau* de Simões Lopes e lendas do Sul do país, por exemplo – algo que será desenvolvido com atenção e calma no capítulo 3 desta dissertação.

Desta forma, tanto no veículo impresso quanto na televisão, vários personagens e acontecimentos foram criados. Numa resenha sobre seu livro, no site *Nova Cultura*⁵, a autora Letícia Wierzchowski conta que fez uma pesquisa detalhada à procura dos acontecimentos reais da vida daquelas mulheres enquanto ficaram confinadas na estância. Mas, quando percebeu a falta de registros, optou pela criação de personagens ficcionais. Ou seja, o próprio texto que consideramos de partida já havia sido fruto da junção de elementos diversos e não necessariamente relacionados a fatos reais.

Todas essas alterações não afetaram o desempenho comercial da minissérie. Pelo contrário, a polêmica em torno destes elementos de tradução e adaptação até ajudou na popularização da história. Por exemplo, o livro lançado em abril de 2002, tinha uma vendagem, até a estréia da minissérie, de treze mil exemplares. Após a história chegar à TV, as vendas ultrapassaram os trinta mil em três semanas.

Alguns sub-produtos foram lançados no mercado e fizeram sucesso. A minissérie teve dois CDs de trilha sonora, um pela *Som Livre*, gravadora das *Organizações Globo*, com as músicas tema de cada um dos personagens e outro, pela *Gravadora Sons e Sonhos* que traz as composições orquestrais de Marcus Viana, parceiro de Monjardim desde a novela *Kananga do Japão*, da extinta *TV Manchete*, no final de 1989. Na mesma época, foi vendido o livro *A Revolução Farroupilha Através da Minissérie A Casa das Sete Mulheres*, que explicava os bastidores da minissérie e fazia uma relação com os reais acontecimentos da Revolução.

⁵ Resenha encontrada no site: <http://www.novacultura.de/0204mulheres.html> (anexo 04 na página 86 desta dissertação)

Compreendendo o breve cenário traçado até aqui, é necessário desenvolver uma reflexão sobre o processo de tradução e suas nuances dentro das práticas culturais da América Latina, uma vez que esta fundamentação teórica será importante na realização de uma análise mais profunda do estudo de caso focado nesta pesquisa.

Capítulo 2 - Tradução Intersemiótica e Teledramaturgia

A tradução intersemiótica pode ser compreendida, segundo Plaza, como “a forma mais atenta de ler” (2008, p. 2). Isto porque estabelece noções de transformação e trânsito como predominantes na decodificação do texto de partida, sempre considerando as relações temporais entre as obras e os seus mediadores.

“A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (PLAZA, 2008, p. 1)

A tradução, em si, jamais implica em perda. Pelo contrário, coloca em andamento o processo textual, as relações entre diversas linguagens, e promove conexões entre afluxos culturais que não precisariam, necessariamente, estar em contato. Por isso, é possível afirmar que não há um caminho pré-determinado, uma regra certa, para se promover uma tradução intersemiótica. É exatamente esta característica do processo criativo que permite vários tipos de mediações por parte dos tradutores e busca uma visão crítica-criativa dos signos interpretados inicialmente.

“De fato, se o leitor tiver a esperança de encontrar o texto original em qualquer tradução, por mais fiel que ela seja, verá frustrados os seus propósitos. Mesmo porque nenhuma tradução pode ter a pretensão de substituir o original: é apenas uma tentativa de recriação dele. E sempre cabem outras tentativas” (CAMPOS, 2004, p. 12).

Obviamente, o crédito ao dono da idéia antecessora está sempre presente, mas o conteúdo apresentado pode variar e ser completamente diferente, parcialmente ou, até mesmo, exatamente igual. “A tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de produtora de significados” (ARROJO, 2002, p. 24).

Toda tradução intersemiótica, em seu processo interno e intrínseco a dinâmica do tradutor/leitor, pode implicar em conversões, ao longo de seu percurso criador, de uma linguagem para qualquer outra. Desta forma, modificações e transformações já ocorrem numa leitura inicial, por exemplo, e estas futuramente poderão ser incorporadas, de alguma forma, no texto de chegada. Conforme explica Salles, “o ato criador mostra-se, desse modo, uma trama de linguagens que vão, ao longo do percurso, recebendo diferentes tratamentos e desempenhando diferentes funções e, assim, emerge outro instante de unicidade dos processos” (SALLES, 2007, p. 121).

Com as devidas considerações a partir desta citação, é possível entender que qualquer idéia de fidelidade ao texto de partida é mera ilusão, uma vez que o processo de leitura e conseqüente absorção dos signos de partida variam conforme o repertório do interpretante. Este fator é acentuado quando se trata de uma produção televisiva traduzida de um texto literário, com relativo sucesso prévio. Quando a obra é famosa, há uma espécie de pressão cultural para uma tradução dita fiel ao livro precedente. Mas, se a obra é menos conhecida, pode haver maior liberdade de criação que possibilita uma nova interpretação para a trama.

Randal Johnson (2003) explica que o grande problema ao se adaptar uma obra literária para o cinema (e consideraremos neste trabalho para a televisão também), seria o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a obra de ‘origem’ e a sua versão proveniente, baseada diretamente numa concepção da inviolabilidade da obra literária, derivada da estética kantiana.

Essa forma de pensamento gera julgamentos superficiais que valorizam a obra literária sobre a adaptação.

“A insistência na ‘fidelidade’ – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p. 42).

A teledramaturgia, gênero de entretenimento examinado nesta dissertação, impõe uma lógica televisiva implacável por suas características de

produção – as estratégias narrativas, o desenvolvimento temporal e sua programação periódica. Desta forma, é preciso escolher um viés a ser evidenciado nesta lógica de produção. Como ressalta Martín-Barbero e Germán Rey, “adaptação significa escolher determinadas obras, destacar personagens específicos, enfatizar certos elementos dramáticos” (MARTÍN-BARBERO, J.M.; REY, G.; 2004, p.140).

No estudo de caso adotado neste trabalho, para transformar os dez anos de revolução em 52 capítulos (equivalente a 1400 laudas) ou em 500 páginas de um romance, é necessário escolher um foco e, a partir dele, construir as narrativas. A análise da intersecção entre livro/minissérie permite conhecer os caminhos que os autores/adaptadores escolheram para retratar a mesma história⁶.

Não se esquecendo de que meios técnicos diferentes implicam alterações no discurso e na trama narrativa – algo que será enfatizado no próximo capítulo desta dissertação -, o que será considerado durante esta análise, é necessário evidenciar também que “a tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela uma transferência de significados estáveis” (ARROJO, 2002, p. 42).

Tanto no livro quanto na minissérie, a Revolução Farroupilha é apresentada como pano de fundo para a história como visto anteriormente. A idéia principal da minissérie, por sua vez, é retratar o período de Revolução na região sul do país e, para isso, dois tipos de discurso são construídos: o histórico, proposto nos livros de História, e o feminino, abordado no livro de Wierzchowski.

A união destes dois discursos parece ser a garantia da legitimidade da trama exibida pela televisão, pois retrata elementos já conhecidos através de uma nova interpretação.

2.1 Histórico

Antes de compreender a ficção e suas derivações apresentadas nos canais latino-americanos de televisão, é necessário fazer um breve histórico da

⁶ Informação encontrada em entrevista dos adaptadores Walter Negrão e Maria Adelaide Amaral, divulgada no encarte do CD com a trilha-sonora da minissérie.

formação do nosso continente e de sua composição sígnica. Conseqüentemente, é necessário compreender também que as características que norteiam o mosaico mestiço de pensamento (PINHEIRO, 2007) e de criação em nosso complexo painel cultural.

Na América Latina, a mescla de linguagem e traduções interculturais sempre foi condição fundante das práticas produtivas. Desde o ponto considerado de partida, ou seja, a sua ‘descoberta’, o continente latino-americano lida com fragmentos diversos e, na maioria das vezes, conseguiu se re-apropriar dos textos externos de forma bastante interessante. Afinal, “tudo o que é macro é micro e tudo o que é externo é interno desde que bem bordado, tecido no mosaico, por tensões em suspensão” (PINHEIRO, 2009, p. 13).

Esse fator acentuou-se em nosso continente por conta da experiência sensível do cotidiano presente nestas terras, ou seja, dos incentivos que levaram os espanhóis a colonizar a América – impulso guerreiro, misticismo missionário católico e a cobiça. Afinal, “não há dúvida de que o conjunto dos três fatores aduzidos é o que determina esse processo que haveria de integrar o mundo, praticamente, com a metade que lhe faltava” (MORENO, 1997, p. XX).

Por este motivo, os processos de tradução fazem parte da “práxis sangüínea” da população latino-americana, como explica Pinheiro,

“aqui, dado o caráter súbito e excessivo das contaminações entre códigos, séries e linguagens, os processos dinâmicos de produção só dependem episódica e tangencialmente do respeito às fronteiras que separam centro e periferia, antigo e novo” (PINHEIRO, 2007, p. 18).

Considerando esta característica de formação do continente e levando também em conta o fato de que a América Latina encontra-se situada em uma “cultura formada de conglomerados migrantes e imigrantes em rotação” (PINHEIRO, 2003, p. 21), é possível entender que a produção latino-americana sempre testemunhou dinâmicas internas próprias de uma cultura plural. A própria literatura por aqui sempre buscou uma aproximação com o ambiente – cultural e social. Com isso, conseguiu incorporar vozes múltiplas das linguagens em seus processos internos, tornando-se mais rica e repleta de nuances.

Toda esta constituição cultural e social da América Latina apenas contribuiu para a construção de uma narrativa televisiva, mediadora entre os modelos até então dominantes no mercado de telenovelas.

“A telenovela é um gênero narrativo que ocupa, hoje, o lugar do contador de histórias dos velhos tempos. Mantém os elementos do folhetim francês, do século XIX, com suas narrativas fatiadas do dia-a-dia no jornal, contando as histórias do homem da época e desdobrou-se na telenovela. É o gênero de comunicação bastante complexo” (ROCHA, 2009, p. 25).

Assim, a narrativa televisiva é, na verdade, o encontro da produção da linguagem utilizada nos jornais, nas cidades, na cultura clássica, nos rádios e nos antigos folhetins - gênero praticado largamente na Inglaterra e na França, que, em seguida, muito se desenvolveu na América Latina, principalmente em relação à literatura.

Sobre os folhetins, Pinheiro explique que

“Foi gênero praticado largamente na Inglaterra e na França, sem a consciência de que a sua configuração espacial concomitante a um genuíno gesto físico de leitura devesse modificar a estrutura do narrador, e pedir um outro tipo de produção e recepção. Por isso Marx, Poe e Eco desancaram os folhetins ao estilo do *Les mystères de Paris*, de Eugène Sue, por melífluos e lineares como qualquer sublitteratura. Não muito tempo depois, pelo menos dois escritores/jornalistas, Manuel Antonio de Almeida, em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), e Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), deram ao gênero a dimensão que lhe faltava, de seção de jornal que impulsionaria o livro. Cada um a seu modo introduziu blocos ou capítulos curtos, humorísticos, como que reestruturados mimeticamente para uma leitura móvel, em praça ou bonde: o mesmo movimento de dobrar o matutino era previsto construtivamente na história através de uma suspensão de sentido que representava a espera pelo dia seguinte” (PINHEIRO, 2009, p. 26 e 27)

Cada um destes elementos acabou gerando um conhecimento múltiplo e móvel que, até hoje, é alimentado por associações, aproximações e combinações mais variadas o possível. “Na América Latina o gênero midiático que apresenta os mais densos cruzamentos das matrizes culturais populares

com os formatos industriais é sem dúvida a telenovela” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 371).

A teledramaturgia tem papel fundamental na formação da sociedade, pois “(...) representa a mais importante mídia brasileira (...) e tem uma forte penetração social e cultural junto às diferentes classes sociais” (FADUL, 2000, p.15). Isto é, possui ampla repercussão na sociedade brasileira, devido a uma capacidade peculiar de alimentar um *repertório comum* por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. Não é de se estranhar, então, que a telenovela seja considerada um dos mais importantes produtos culturais do país.

“A produção de telenovela significou por sua vez uma certa aprovação do gênero por cada país: sua nacionalização. Pois se é certo que o gênero telenovela implica rígidos estereótipos em seu esquema dramático e fortes condicionamentos em sua gramática visual – reforçados pela lógica estandardizadora do mercado televisivo – também o é que cada país tem feito da telenovela um particular lugar de cruzamento entre a televisão e outros campos culturais como a literatura, o cinema, o teatro” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 373)

De acordo com Vassalo de Lopes (2003, p.32), a novela é exemplo único de como um sistema de mídia televisivo pode ser responsável pela emergência de um espaço público peculiar que, nos anos atuais, diversificou e se apresenta como alternativa principal de realização pessoal, inclusão social e de poder, isto é, como uma nova forma de cidadania.

As novelas geralmente seguem um padrão maniqueísta que acarreta mudanças no comportamento social. Ou seja, apresentam modelos de conduta positivos e negativos – o casamento dos apaixonados, o castigo dos maus, o prêmio a quem trabalha, a ascensão social de quem se esforça e a vitória do bem sobre o mal – elementos responsáveis por incorporar novos hábitos, com maior ou menor êxito, às condutas sociais.

Desta forma, as produções televisivas do gênero passam a integrar a vida das pessoas, não apenas condicionando-as a ficar diante do aparelho eletrônico num determinado período do dia, como também as envolvendo nos acontecimentos da ficção. “O aspecto esbanjador e a emoção exagerada das

telenovelas parecem representar a necessidade de se quebrar a rigidez da vida cotidiana, tão marcada pelo comercialismo e pelo anonimato” (MAZZIOTTI; FREY-VOR, 1996, p. 48).

A telenovela, assim, adquire os contornos de um típico produto da Indústria Cultural e não está isolado neste contexto de entretenimento da televisão latino-americana. Pelo contrário, é legitimado e ampliado pela cultura das mídias. “Em primeiro lugar, vem o reforço da mídia impressa, de prestígio ou não que, através de jornais e revistas, serve como caixa de ressonância para o debate sobre as temáticas tratadas nas telenovelas” (FADUL, 2000, p. 20).

Afinal, para este telespectador, não basta simplesmente acompanhar a trama, é preciso relacionar-se com ela e transportá-la para o seu cotidiano das mais variadas maneiras. Este é, então, um fator importante a ser considerado no processo de absorção e apropriação deste produto – algo que já foi designado como o uso social das telenovelas em estudos de recepção pela América Latina. Como explica Martín-Barbero,

“a maioria das pessoas frui muito mais a telenovela quando a conta do que quando a vê. Isso porque começa contando o que se passou na telenovela, mas logo o que aconteceu no capítulo narrado se mistura com o que acontece às pessoas na vida delas, e tão inextricavelmente que a telenovela termina sendo o pré-texto para que as pessoas nos contem sua vida” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 32 - 33)

Por ser um programa diário, a telenovela consegue capturar a atenção do público, através de apelos emocionais já mencionados anteriormente neste trabalho, e remetendo-o sempre ao capítulo do dia seguinte, tem o poder de transformá-lo em um telespectador cativo – em outras palavras, este indivíduo deixa de ser passivo (um mero observador) e torna-se participante da construção de, pelo menos, uma parte do discurso vinculado nesta mídia. Com isso, ligar a televisão num determinado horário passa a ser um hábito diário – muitas vezes, assimilado no âmbito familiar.

“As pesquisas têm demonstrado que, para milhões de pessoas no mundo inteiro, a televisão é tão necessária quanto a droga para um viciado e tão cotidiana e tão próxima quanto um amigo. Toda a

exigência de concentração, de entrega, se produz desde o ‘interior’: tanto do objeto-aparelho como dos sujeitos” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 103)

Não é, então, de se entranhar quando Rose Calza define-a como um produto diferente das demais formas narrativas e explica: “é uma peça dramática que pode surgir da adaptação de um livro ou mesmo ser inspirada em um poema, mas nunca se confundirá com eles” (1996, p. 7).

2.2 Teledramaturgia no Brasil

A base da telenovela, então, é o antigo melodrama⁷ e, por definição etimológica, é uma mistura de várias linguagens - musical, verba, vocal e visual. Os vários intelectuais da área, então, consideram-na uma *macronarrativa* sustentada por diversas histórias paralelas que se cruzam com a narração principal, ou seja, a descrição da crônica cotidiana.

“A dependência do formato radiofônico e da concepção da imagem como mera ilustração de um ‘drama falado’ foi se rompendo à medida que a televisão ia se industrializando e as equipes humanas de produção iam ‘conquistando’ o novo meio, isto é, apropriando-se de suas possibilidades expressivas. A telenovela se converteu então num conflitivo, mas fecundo terreno de redefinições político-culturais: enquanto em países como o Brasil se incorporavam à produção de telenovelas valiosos atores de teatro, diretores de cinema, prestigiosos escritores de esquerda, em outros países a televisão em geral e a telenovela em particular eram desprezadas pelos artistas e escritores como a mais perigosa das armadilhas e o mais degradante dos meios profissionais” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 373)

No Brasil, esse gênero televisivo ganhou visibilidade na década de 60 e, desde então, conquista tanto o público nacional quanto o internacional. Ao retratar questões cotidianas, os autores conseguem trazer para as discussões

⁷ O melodrama é, segundo Martín-Barbero (2003), um “espetáculo popular que é muito menos e muito mais que o teatro”. Ou seja, é um espetáculo total (“mais que com uma tradição estritamente teatral, tem a ver com as formas e modos dos espetáculos de feira e com os temas das narrativas que vêm da literatura oral, em especial com os contos de medo e de mistério, com os relatos de terror”), que é demarcado culturalmente pelo forte sabor emocional. Desta forma, a proximidade com o público é muito grande e este procura na cena ações e grandes paixões ao invés de simples palavras.

sociais, por exemplo, o homossexualismo, as drogas e a virgindade e, assim, criam um diálogo entre o público e a realidade de cada um deles.

Não podemos esquecer que a teledramaturgia brasileira é caracterizada pelo cuidado com todos os aspectos envolvidos no processo de produção, entendido como o espaço que vai da arte de fazer bons roteiros, sobre bons temas, para bons atores, à qualidade que se expressa na requintada produção audiovisual – com todas as implicações de preparação, elaboração e acabamento nas diferentes etapas produtivas. Assim, a telenovela é entendida como um forma de memória que registra, no curso do tempo, o processo de transformação da sociedade brasileira.

“O telespectador registrará de algum modo as histórias a que assiste diariamente no horário nobre com graus variáveis de nitidez em razão da intensidade e seu envolvimento com as questões tratadas, que podem dizer respeito à situação, ao ator, à personagem, enfim, à imensa variedade de fatores estruturais ou conjunturais imbricados na telenovela, aí incluídos os seus, de caráter subjetivo, entre os quais suas próprias lembranças do passado” (MOTTER, 2000 – 2001, p. 77)

É importante lembrar também que o telespectador não escolhe uma peça ou um filme para ver: vê o que já foi programado. Assim, inverte-se um papel importante – em vez de o espectador ir ao espetáculo, o espetáculo é que vem ao espectador. Assim, há uma crença na trama apresentada – a televisão simula um contato íntimo, direto e pessoal no qual o público acredita firmemente.

“O que orienta a lógica do público não é o nível cognitivo e sim o afetivo. Critérios puramente cognitivos para fazer televisão alcançam apenas parte do fenômeno. Não haverá obra televisual eficaz sem a consideração dos critérios afetivos pelos quais o público se relaciona com a tevê, bem como sem levar em conta as características dos vários públicos componentes dessa entidade indefinível chamada ‘público’ e, finalmente, sem conhecer os elementos componentes da gramática, da sintaxe e da semântica próprias do idioma televisual. Haverá opinião, contestação, discursos bem-intencionados, pregação de idéias, não comunicação” (TÁVOLA, 1996, p. 38)

Por isso, artigos, ensaios, editoriais de jornais e revistas informativas de prestígio fazem, sem constrangimento, referências a telenovelas, autores,

personagens, temas, situações como recursos retóricos diversos de argumentação ou para indicar sintonia com o que está presente no horizonte cultural dos leitores, ou seja, com os discursos que circulam nos diferentes espaços da estratificação social. A obra televisiva ocupa vários espaços da cultura de mídias.

A novela também aparece nas músicas dos CDs de trilhas sonoras que são especialmente compostas; em todo um circuito de *merchandising* que vai das roupas e jóias, usadas pelos atores, aos objetos de decoração, bebidas, carros, lojas e bancos que aparecem nas histórias; e nos comerciais com os atores das novelas que estão no ar. “E, finalmente, as novelas provocam a torcida por personagens que se encontram em confronto ou sobre o que elas devem fazer ou sobre as mudanças que deve haver em seu comportamento” (LOPES, 2003, p. 31).

No próprio mercado brasileiro, as telenovelas se tornaram não só produtos altamente comerciais como também o meio de suscitar controvérsias. Desta forma, não só os investimentos retornam, como muitas produções televisivas também contribuem para os comportamentos e atitudes sociais através do processo de assimilação, transferência, projeção e, principalmente, diversão.

“O Brasil tem uma significativa produção televisiva e é um dos maiores exportadores de telenovelas. As histórias ambientadas no Rio de Janeiro ou numa cidadezinha qualquer no interior do Nordeste, ainda que mantenha muitas vozes e um domínio do sotaque carioca, ganham o mundo e tornam-se dramas universais, porque mesmo como construção exótica, tais personagens ganham importância a partir da problematização de sentimentos absolutamente verdadeiros” (ROCHA, 2009, p. 20)

Apesar de cada novela ter uma história central diferente, a maioria destes produtos televisuais possui uma estrutura fixa: respeito a ordem cronológica das ações, encadeamento, progressão linear dos acontecimentos, lógica da causalidade, estatuto do princípio-meio-fim e a base maniqueísta do bem e do mal para relacionar todos os demais elementos. Com essa composição, as telenovelas conseguem atrair a atenção do público e fazer sucesso no decorrer dos tempos.

“A telenovela (...) não é um produto isolado da indústria televisiva brasileira. Sua influência é ampliada e legitimada a partir de outras mídias. Em primeiro lugar, vem o reforço da mídia impressa, de prestígio ou não, que, através de jornais e revistas, serve como caixa de ressonância para o debate sobre as temáticas tratadas nas telenovelas. (...) Em segundo lugar, o cedês com as trilhas sonoras das telenovelas – quase sempre entre os 10 mais vendidos – vêm contribuir ainda mais para o sucesso das telenovelas. Por último, quando se trata de adaptações de obras da literatura brasileira, há também uma influência na venda dos livros que serviram como fonte para o roteiro, os quais rapidamente se transformam nos mais vendidos durante a exibição da telenovela” (FADUL, 2000, p. 20)

2.3 Minisséries Televisivas

O mesmo acontece com as minisséries, gênero que aparece como uma alternativa na programação televisiva na década de 80, a fim de conquistar novos índices de audiência para o horário das 22 horas. “A minissérie parecia talhada a captar o interesse do telespectador para o horário mais tardio, conforme pesquisa de audiência feita pela emissora [Rede Globo de Televisão] em São Paulo e no Rio de Janeiro” (FIGUEIREDO, 2005, p.173).

A minissérie, por apresentar esta característica extra, pressupõe um público pretensamente mais seletivo, que está acompanhando a trama por vontade própria e não por falta de outro lazer. Isso gera um apego maior com a ficção e o movimento de identificação com o telespectador que dá um sentido novo à realidade apresentada.

Balogh (2005) explica que as minisséries, devido ao seu nível de excelência, se destacam dos demais produtos de entretenimento da televisão e, assim, costuma gerar ampla ‘parasserialidade’ (críticas, notas, entrevistas, chamadas etc.). Isso acontece como reconhecimento aos esforços

“realizados pela equipe no tocante à pesquisa prévia, seleção de elencos renomados, produções de alto custo com frequentes deslocamentos ou traslados, no país ou no exterior, esmêro em locações, cenários, vestuários, etc. sobretudo quando se trata de uma minissérie de época, em geral bem mais custosa” (BALOGH, 2005, pgs. 01 e 02)

Cabe aqui trazer a definição de minissérie apresentada por Pallottini (1998), a fim de delimitar a forma de produção televisiva que este trabalho analisa e evitar qualquer confusão com os demais gêneros (unitário, seriado e telenovela).

“É uma espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. É uma obra fechada, definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se vai para a gravação. Não comporta, em geral, modificações – como a telenovela de modelo brasileiro – a serem feitas no decurso do processo e do trabalho” (PALLOTTININ, 1998, p. 25)

Por se tratar de obras teoricamente fechadas e por haver mais controle sobre a produção em relação à novela, as minisséries podem abordar temáticas mais delicadas e, conseqüentemente, obedecem a critérios mais rigorosos na estruturação, principalmente nas questões relacionadas aos anúncios e comerciais. Segundo Figueiredo (2005), esta nova forma de fazer dramaturgia na televisão surge, então, como um campo privilegiado para os experimentos e como saída para os desafios da produção ficcional brasileira.

Uma prática comum para atrair o grande público é a criação de produtos novos, que, na verdade, são adaptações literárias e/ou cinematográficas. O discurso de partida – com algumas marcantes características – está presente, mas muitos elementos são substituídos ou, até mesmo, descartados. Com isso, o processo de criação acontece basicamente numa linha de recriação

“É quase impossível afastar a hipótese de trabalhar sobre a idéia alheia, em televisão. Os exemplos se sucedem: minisséries baseadas em romances consagrados, adaptações famosas de narrativas, de filmes, de teatro e, simplesmente, o desenvolvimento de um plot inicial – uma narrativa de acontecimentos com ênfase incidindo sobre a causalidade -, devido à imaginação de um diretor, escritor, ator, etc.” (PALLOTTINI, 1998, p. 16 e 17).

Guimarães (1996-1997) faz observações sobre adaptações de textos literários para programas de televisão e, para isso, seu ponto de partida é a consolidação da indústria cultural no Brasil. Este processo conseguiu na televisão um veículo privilegiado que, por sua vez, fez da telenovela o gênero de ficção de massa e nacional por excelência. A televisão, através da

telenovela, passou, ainda na década de 70, a satisfazer a ‘necessidade de ficção e poesia’ de grande parte da população brasileira.

É nesse cenário que os textos literários, nacionais e internacionais, passam a ser adaptados pelos programas televisivos na busca de audiência pelas diversas emissoras. Isso acontece por conta do cruzamento de textos eruditos com um veículo de massa, propiciando conteúdos originais e estimulantes para o entretenimento e conhecimento dos telespectadores.

Desta forma, a literatura sempre serviu de inspiração para diversos tipos de programas, ou seja, a recorrência aos textos literários atravessa a história da televisão brasileira e atinge seu auge após 1975, quando foi definido um caráter sistemático para o gênero. “De 1952 a 1994, foram 223 novelas adaptadas de textos literários, o que corresponde a mais de um terço de todas as telenovelas produzidas nesse período” (GUIMARÃES, 1996-1997, p. 192).

Um dos elementos importante de se destacar é o fato das adaptações literárias serem uma constante na programação brasileira, principalmente nas telenovelas. Segundo Guimarães (1996-1997), este gênero da teledramaturgia é definido como um programa voltado para o público mais amplo e heterogêneo que a televisão alcança, o que é um diferencial em relação aos processos literários semelhantes que ocorrem no exterior.

“Enquanto que em outros países a literatura está associada a programas de audiência restrita, constituindo-se em matéria-prima para a produção de programas voltados a um público segmentado, aqui ela freqüenta a telenovela, programa de massa por excelência” (GUIMARÃES, 1996-1997, p. 193).

Reimão (2004) explica que, desde os anos 80 e 90, a ficção seriada televisiva baseava-se em literatura de autores nacionais, tanto que nas 69 minisséries produzidas em 1982, 37% delas foram adaptações de romances brasileiros. Dessa forma, essa busca de enredo na literatura tem, basicamente, duas funções: fornecer personagens mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de ‘época’ ou regionalismo que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva, e a legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo.

Entretanto, Reimão (2004) entende que o processo de adaptação requer muito mais do que a simples mudança de meio na veiculação da informação/história.

“Uma adaptação de um texto literário para um programa televisivo é, em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico. Trata-se da passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons captados e transmitidos eletronicamente” (REIMÃO, 2004, p. 107).

Muniz (1995), então, defende a idéia de que, mesmo dentro da televisão, com as minisséries, é possível desenvolver um trabalho mais contundente. A minissérie é veiculada num horário mais avançado, há uma grande tolerância com relação a elas, não há censura rigorosa, nem sutil.

Em alguns casos de adaptação, personagens pequenos e, até certo ponto, fracos, são cortados para dar lugar a novos que irão criar diversas tramas e sofisticar as já existentes. Outros papéis também mudam nessa transição da história do livro para a televisão. As figuras dramáticas se transformam. Um simples narrador, acompanhando o desenrolar dos fatos de longe em um dos meios, pode passar a interagir com aquilo que vê e até mesmo alterar os acontecimentos.

O tempo da narrativa em adaptações também é diferente. Por causa do número de capítulos, cada um dos personagens passa a ter uma importância maior e consegue aumentar seu espaço na história. As relações dos personagens se tornam mais complexas, gerando novos conflitos, ligações – e capítulos – dentro do enredo original.

Pallottini (1996) explica que a minissérie exige menos conteúdo ficcional, bastando-se com histórias mais simples e mais curtas, com menor número de personagens, de sets e de complicações. Em comparação ao grande romance de folhetim que seria a telenovela, a minissérie é um romance curto, uma símile da novela literária, se podemos utilizar essa comparação. Assim, alguns modificadores de ficção são considerados no momento de adaptação de uma obra.

“as últimas produções do ramo, da **Globo** como de outras emissoras, têm sido marcadas pelas mencionadas circunstâncias. Estes

modificadores da ficção, estes influxos que invadem a história ficcional, em sua porosidade, podem ser de vários tipos.

1. sucesso ou insucesso de público, afetando ator ou atores, histórias, tramas, famílias ou *sets*;

2. acontecimentos marcantes ou circunstanciais da vida real – advento de festas nacionais e populares – Natal, Carnaval – de eventos políticos, mortes, catástrofes, etc.;

3. incidentes que afetam os participantes da leitura da telenovela em suas vidas particulares: enfermidades, mortes, afastamentos, litígios trabalhistas, etc.;

4. fatos sociais que solicitam o autor de maneira imperiosa: as desigualdades, as greves, os problemas que afetam os pobres, os negros, as crianças, as minorias em geral, e que se agudizam no decurso da criação de um trabalho” (PALLOTTINI, 1996, p. 73)

Assim, as minisséries são caracterizadas por centrar-se, basicamente, no drama e a trama é alinhavada por ações das personagens, coerentes do início ao fim, através da união de cenografia, vestuário, linguajar e sotaque. Outra característica deste gênero da teledramaturgia é o fato de se utilizar da literatura como matéria-prima, assim como faz o teatro e o cinema, para retratar histórias próximas do cotidiano do telespectador ou que representem fatos gerais e coletivos, como a Independência do Brasil ou a própria Revolução Farroupilha.

“Poderíamos dizer que há uma revivescência da história do Brasil, uma atualização da memória na telinha, que se coloca como foco de resistência (um ponto de vista crítico quanto à realidade dada) a uma visão globalizante e elitista quer da própria história oficial, quer dos meios de comunicação de massa” (FIGUEIREDO, 2005, p.174).

Tais produtos televisivos, então, não seriam apenas um artifício de divertimento e distração das massas populares, mas um instrumento de conscientização, uma vez que se apropria tanto de elementos históricos do país quanto de obras literárias. A importância dessas produções ultrapassa a barreira do entretenimento para chegar ao processo de conscientização nacional.

No Brasil, a idéia de adaptações de textos é baseada na intenção de se apresentar uma noção da história do país através do conteúdo de obras literárias. “Se às telenovelas originais cabe representar o Brasil

contemporâneo, às adaptações cabe representar ao telespectador o Brasil histórico” (GUIMARÃES, 1996-1997, p. 193). Isso acontece porque o texto literário fica, geralmente, distante da realidade imediata do espectador, o que lhe permite acrescentar prestígio em diversos tipos de situações, conhecidas ou não do grande público.

Não podemos esquecer também que, conforme mencionado anteriormente, as novelas pautam os assuntos a serem discutidos pela população em seu cotidiano. Apontam o certo e o errado, distinguem situações diárias como focos de conflito. Existe, nessa distinção, certo exagero por conta da dramatização e das encenações. Muniz (1995), afirma que é estimado que uma telenovela das 20h seja vista hoje, no auge de sua audiência, ou seja, no final, até por 50 milhões de telespectadores. “Não acredito que, no mundo de hoje, haja alguma outra coisa que se comunique assim, com essa força” (p. 100).

Balogh (2004), explica que as minisséries representam o formato mais fechado do gênero televisivo por ser, geralmente, um produto terminado antes de sua transmissão pelas emissoras. Além disso, são estruturalmente mais coesas que as novelas, possuem fortes marcas de autoria no texto roteirizado e, principalmente, abre pouco espaço para os tipos de estratégia discursiva, ou seja, o *merchandising tout court* e o *merchandising social e político*.

As minisséries brasileiras têm características específicas e, muitas vezes, ultrapassam os 30 ou 40 capítulos padrão das produções estrangeiras – *A Casa das Sete Mulheres*, por exemplo, se desenvolveu em 52 capítulos como já citado anteriormente. A extensão do produto tem-se revelado ideal para uma visão mais aprofundada do universo passional dos personagens e uma evolução narrativa mais coesa e sucinta, bem como uma melhor exploração dos recursos técnico-expressivos do meio e do universo simbólico das obras, entre outros.

“Quando se faz uma minissérie histórica, a História torna-se pano de fundo para a emoção, o romance e o suspense porque não há como cativar o público sem esses elementos. É por isso que as passagens históricas são bem escolhidas, pela sua dramaticidade e, principalmente, pela sua implicância na vida pessoal dos envolvidos nos episódios que escreveram a História do país” (BRANDALISE, 2005, p. 3)

Geralmente, as minisséries buscam inspirações em obras literárias e, por isso, são clássicos de época ou biografias romanceadas de personalidades de destaque do passado. Por conta disso, a realização dessas produções exige ampla pesquisa para reconstrução das histórias representadas na literatura, uma vez que o rigor é maior em relação ao elenco e ao padrão estético. Afinal, mesmo que elas não sejam realizadas com a intenção específica de constituir um painel histórico de uma determinada época, devido ao cuidado na elaboração da maioria desses produtos elas terminam por fazer esta função, quase didática.

O formato acaba constituindo vários painéis históricos em som e imagem, dada a precisão buscada nas reproduções das mais diversas temporalidades representadas no microuniverso narrativo. Adiciona-se, assim, um novo valor à perfeita carpintaria dramaturgica da maioria das minisséries (BALOGH, 2004, p. 99).

Este formato de produção televisiva também tem a facilidade de acolher tanto os autores consagrados e aceitos pelo público quanto aqueles não tão populares e, até mesmo, desconhecidos das massas como Lúcia Wierzcwowski, em *A Casa das Sete Mulheres*. Ou seja, a maioria dos aspectos da cultura nacional se encontra representada na televisão por meio das adaptações.

“A frequência com que a televisão busca modelos e textos numa certa produção literária do século XIX sugere continuidades entre o romance oitocentista de cunho sentimental e voltado para públicos amplos e os programas de TV baseados nesses textos. Em ambos os casos, estão presentes o recurso à seriação da narrativa, a ser consumida aos pedaços, e às emoções básicas dos reconhecimentos e não-reconhecimentos de relações fundamentais de parentesco” (GUIMARÃES, 2003, p. 97-98).

Por causa dos elementos mencionados até então, as minisséries nacionais ganham bastante destaque atualmente. Afinal, são produtos multifacetados que podem ser pura ficção, biografias romanceadas e, até mesmo, uma visão fictícia de heróis da história nacional ou ainda uma aproximação, a mais fiel possível, ao real dentro do contexto da ficção.

Capítulo 3 – O Estudo de Caso e a Relação com o Público

O ato de comunicação é um complexo jogo de confluências, no qual as escolhas nunca são neutras e adaptações entre linguagens diferentes tendem a ficar com elementos e características tão distintos. Ou seja, quando se veicula um conteúdo por meio de distintos planos de expressão, esse teor sofre certas alterações. Como explica Straccia,

“a adaptação ainda suscita hostilidades entre escritores, cineastas, diretores etc., assim como entre estes e os críticos. No nosso modo de ver, o que realmente deve permanecer é a espinha dorsal do texto original, o espírito do escritor, de modo a percebermos nas entrelinhas a trama central” (STRACCIA, 2002, p. 3.)

Em casos assim, acontece não só a substituição de uma palavra por outra, mas uma nova possibilidade, criada pelo contexto de leitura de um termo. Vale ressaltar que toda narrativa tem sentidos múltiplos, autores ou adaptadores escolhem o que querem transmitir ao seu respectivo público e essa escolha provoca diversos contextos dentro da mesma história.

É verdade que essas mudanças decorrem, basicamente, de dois fatores: os efeitos estilísticos da expressão e as determinações do material (FIORIN, 2000, p. 32). Enquanto, no livro, a escrita é a principal responsável por toda a construção da história, o conteúdo de uma minissérie ou filme, por exemplo, é manifestado, ao mesmo tempo, por um plano verbal, por um plano visual e por um plano sonoro.

Em ambos os casos, ocorrem uma seleção específica dos elementos de expressão a serem utilizados. Isso proporciona diferentes efeitos estilísticos. A apresentação das cenas, por mais informações que o livro utilize e apresente ao telespectador, será diferente do material exibido na televisão.

“Os signos, afinal, estão ligados à aparência, à sedução. Os signos só se constituem ao separarem-se do objeto, ao se separarem do original – só assim é signo de alguma coisa. Dessa maneira, ele pode seduzir porque, na verdade, ele é a aparência daquilo que representa; desviou-se do objeto original para constituir-se como signo e, nesse processo,

se reconstruiu, permitindo a abertura do leque de sentido”
(ROSÁRIO, 2001, p. 85)

A passagem de tempo, por exemplo, ganha significados novos de acordo com o meio e a ênfase apresentada. Na trama de *A Casa das Sete Mulheres*, este elemento temporal pode ser facilmente percebido e, até mesmo, comparado. No livro, encontramos uma longa descrição que relaciona as estações do ano, a mudança de dias/meses/anos e o sentimento das mulheres retratadas. Isso pode ser percebido no seguinte trecho:

“Na vastidão destes pampas, o tempo é algo relativo impalpável: uma noite de minuano, por exemplo, pode durar uma eternidade (...) Aqueles últimos meses se gastaram com a lentidão das coisas etéreas. Víamos a natureza abandonar as cores mortas do inverno, tingir-se solenemente de festa, até esmorecer suas flores sob o calor fustigante do sol de verão” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 189)

Já na televisão, conforme cenas apresentadas no arquivo *Passagem do Tempo* do DVD anexado a esta dissertação, este é representado a partir de imagens campestres, como as exibidas nas Imagens 1 e 2, ao som da canção *Sete Vidas*, que apresenta a seguinte estrofe:

“Sete rosas rubras de fogo
Amor e paixão
Sete velas luzem por nós
Na escuridão
Sete vidas tecendo tempo
De quem anda só
Sete cartas
Sete destinos
Se fundem num só”⁸.

⁸ **Sete Vidas** – composta por Marcus Viana e interpretada por Adriana Mezzadri. Gravadora: *Som Livre*.



Imagem 1



Imagem 2

Ou seja, pode-se afirmar que, enquanto no livro imagens são retratadas através de figuras de linguagens, na televisão é possível ter uma compreensão maior do contexto da cena – há roupas, há sons, há cores, há closes e todos os elementos utilizados para reconstruir adequadamente o momento retratado.

3.1 Relação com o Público

No artigo *Nos bastidores da telenovela* (1995), Muniz comenta que a escolha da temática de uma novela ou de qualquer produto de entretenimento está diretamente ligada à vontade do público, porque, sem bons índices de audiência, é impossível manter o programa na televisão. Não há como negar que, atualmente, os números são mais importantes do que a manutenção dos *plots* iniciais. As temáticas tendem a ficar mais fáceis e menos ambiciosas para atrair audiência e, conseqüentemente, provocar um forte impacto no grande público.

Assim, é possível entender que o próprio autor é, na verdade, apenas uma parte de todo o processo de criação. A história não pode continuar se não agradar ao telespectador. “Na telenovela o autor, muitas vezes, é despersonalizado porque trabalha em função do processo. É difícil o autor planejar, ter um trabalho autoral” (MUNIZ, 1995, p. 96).

Muniz (1995) também explica, então, que tudo está relacionado com o público. O processo é continuamente formado e, desde o início, a vontade da audiência é considerada.

“No processo industrial da telenovela eu tenho que considerar qual é o tema que interessa para essa enorme platéia. Não é aquele tema que compulsivamente eu gostaria de manifestar, mas é o tema que possa interessar a essa platéia tão ampla e eclética, porque ela não virá a mim, ela estará lá e eu tenho que ir até ela. Eu tenho que atender às necessidades dessa platéia. O ponto de partida é outro” (MUNIZ, 1995, p. 100).

No caso de narrativa de episódios históricos conhecidos, há uma tensão latente entre o discurso da ficção, voltado para o entretenimento e, portanto, à disposição da reconstituição dos fatos em nome do gosto do público, e a necessária fidelidade, mínima que seja, à narrativa histórica. Afinal, como pontuam Eduardo Ismael Murguia e Raimundo Dona do Prado Ribeiro (2001),

“a história sempre foi, em última análise, um contar de acontecimentos – embora nem todo acontecer seja contado e nem tudo o que se conta tenha acontecido. Conto/acontecer são dois aspectos de um ato só, enquadrado dentro de um processo maior, o ato comunicativo, e

permeado pelas medições subjetivas e culturais” (MURGIA; RIBEIRO, 2001, p. 177)

O produto de entretenimento, desta maneira, pode mudar a História até um determinado limite, dentro de alguns parâmetros e com a consciência de que possíveis esclarecimentos deverão e poderão ser oferecidos à audiência futuramente (conforme anexo 03 na página 84 deste trabalho). Tais alterações devem ser livres o suficiente para satisfazer ao público, mas sem mudar fatos históricos – ao menos os principais, como datas de nome dos personagens reconhecidos pela História oficial do país.

Isso acontece porque o melodrama elabora o simbólico e o expõe à avaliação e absorção por parte dos(as) receptores(as), como algo novo, embora seja elaborado seu próprio comportamento. Ao ser recebido, é revalorizado como uma construção que não é fruto de sua própria realidade, mas, sim, como uma conclusão formulada por quem tem mais acesso à cultura, por aqueles que na tela representam seus projetos e sonhos.

“Realidade transformada em sonho a ser alcançado, mas que lhe parece muito real porque tem elementos básicos fundados em sua própria vida e no mundo que o(a) circunda, passa a ver o sonho como meio de se realizar, e não a intervenção na realidade, como canal de transformação social. Afasta-se da realidade que dá base ao sonho, para viver o que a realidade transformada lhe poderia proporcionar” (AFONSO, 2005, p. 367).

No caso estudado, a minissérie

“(…) retrata uma época muito bonita, uma época em que as pessoas às vezes até gostariam de ter vivido. Historicamente, você lendo ou contando ou estando numa sala de aula, é uma coisa, e você tendo toda uma produção por detrás, com locações, é outra coisa. Sabe, você trabalha em cima do que foi realmente a época, desde o figurino, as locações, a estrutura de uma cidade cenográfica e até dentro do estúdio. Você trabalha com objetos de arte e toda essa estrutura, você tem uma ilustração muito bonita. É a mesma coisa que eu estar conversando no vídeo com você: se eu falar muito tempo, acabo cansando, mas se eu começar a ilustrar tudo o que estou falando na televisão, cria uma dinâmica muito mais bonita. As pessoas me aceitam de uma forma diferente. Então, o mesmo acontece com essas

obras, às vezes elas são ‘cacetes’ pra ler, pra estudar, pra debater” (ALVES, 1995, p. 61 e 62).

Se o autor do melodrama no teatro está atento à resposta do público e através dela conhece o jogo para agradar a platéia, o mesmo acontece com o telenovelistas. A diferença é que, para o primeiro, o desfecho está claro - ele sabe o que vai acontecer às personagens a despeito das armadilhas que para elas preparou -, e o segundo, o autor da telenovela, conforme a resposta do público e as conseqüentes injunções comerciais/mercadológicas, muda os rumos da história e das vidas das suas personagens - às vezes, no torvelinho da busca pela audiência, conseguindo retornar à intenção de partida.

A leitura de uma obra, seja ela escrita ou televisiva, como forma de consumo, envolve a atividade por meio da qual os significados são sempre organizados num sentido óbvio de compreensão e isto colabora diretamente na forma com que a mediação do conteúdo é absorvido pelo público. Assim, não existe apenas a centralização do conteúdo, mas também uma produção pessoal que questiona a mensagem supostamente entendida como lugar da verdade que circularia na comunicação (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Ou seja, de acordo com Martín-Barbero (2003), a cultura de mídias e sua recepção através de diversos pontos de vista possibilitam um texto não unificado pela heterogeneidade e sim um espaço globular perpassado por variadas trajetórias de sentido. Dessa forma, o conteúdo não apenas passou pela leitura oculta e erudita, como também a qualquer tipo de leitura e, principalmente, pelo gosto popular marcado pelo prazer da repetição e do reconhecimento.

“Como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as dos sentimentos, muito mais do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva. Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 305 e 306)

Afinal, não há como negar que o conhecido conforta e a televisão é uma máquina de apostar no que já foi consolidado, uma vez que o fracasso de um programa televisivo pode resultar na perda de muito dinheiro e emissora alguma quer acompanhar, de perto, tal processo. Por isso que o caminho das telenovelas já é, em sua maioria, conhecido do grande público – são os pequenos detalhes que chamam a atenção do telespectador e fazem com que o mesmo se torne atraído pela narrativa.

“A ação desdobra-se em surpresas, fortes impressões e emoções, arranjos visuais e sonoros, tudo na intenção de seduzir o espectador que, eletrizado no seu lugar, assiste ao desenrolar da história e aos desdobramentos inesperados, aos coups de théâtre, ora à beira do pranto, ora prestes a um grito de horror ou de indignação” (SILVA, 2005, p. 50)

Segundo Nora Mazziotti e Gerlnide Frey-Vor (1996), o espectador é trazido para um envolvimento emocional em cenas fictícias poderosas, nas quais aspectos da natureza humana estão envolvidos: honra, bondade, amor, maldade, traição, vida, morte, virtudes e pecados que, de uma maneira ou outra, têm alguma coisa a ver com as relações interpessoais. Por conta disso,

“muitos observadores notaram como a telenovela parece estabelecer uma relação de ‘ intercâmbio simbólico ’ com seus espectadores – um intercâmbio que, é claro, acontece inteiramente na relação com o espectador e é apenas catalisada no momento em que se assiste uma produção” (MAZZIOTTI et al, 1996, p. 49)

Em *A Casa das Sete Mulheres*, quando a minissérie começou a ser exibida em 7 de janeiro de 2003, pela *Rede Globo de Televisão*, contrariando as práticas estabelecidas pelo gênero, as gravações ainda estavam ocorrendo – tanto na região sul do país, quanto nos estúdios cariocas da emissora. Tal fato, aparentemente simples, foi o responsável pela aproximação do público e uma conseqüente incorporação de suas opiniões.

Com isso, as considerações dos telespectadores tornaram-se fator decisivo, ao menos em algumas ocasiões, para alterações do roteiro. A principal influência foi em relação ao romance de Manuela e Giuseppe Garibaldi. Os adaptadores da história mudaram o rumo real dos acontecimentos históricos deste namoro por conta das pesquisas de audiência

e, assim, fizeram uso do interdiscurso para apresentar o texto original de forma diferente da esperada pelos conhecedores da obra – pode-se afirmar que o público foi uma espécie de produtor do contratexto.

Como os telespectadores enviavam centenas de e-mails e cartas pedindo para ver o casal junto, apesar de saberem que tal fato jamais aconteceu realmente, os autores tornaram isso possível dentro do contexto da trama, talvez aumentando ainda mais o espaço entre a ficção e a história.

3.2 A Força do Telespectador

Conforme visto até agora, na transposição do textual para o visual, a narrativa mantém a mesma característica do texto de partida, mas os fatos apresentados – principalmente aqueles relacionados à rotina das protagonistas – são distintos. O discurso apresentado, normalmente, deve ser traduzido ao meio que o receberá.

“O romancista não tem comprometimento com a verdade, empiricamente comprovável, ficando ao juízo do leitor decidir criticamente o que ele próprio considera real ou não” (LACERDA, 2006, p. 25)

A telenovela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa construção imaginária. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles em seu cotidiano. Como explica Vassallo de Lopes (2003), fala-se dela nas revistas especializadas em comentários e fofocas sobre novelas; em colunas dos jornais diários, tanto os de prestígio quanto os populares; nas pesquisas de opinião feitas por institutos; nas cartas de leitores mandadas aos jornais e revistas; nos programas de televisão e rádio que acompanham as novelas tanto em forma de reportagem e entrevistas com seus atores, quanto em programas de humor nos quais estas são satirizadas.

No estudo de caso analisado nesta dissertação, além de considerar a seqüência de acontecimentos relatada na obra de partida e os fatos históricos, a televisão também é parcialmente alterada por causa da participação ativa dos

telespectadores. Desta forma, é preciso entender este ponto por conta de sua relevância intrínseca ao assunto estudado.

Fígaro (2000) explica que telespectador, a partir da década de 90, precisa ser o tempo todo provocado, balançado, estimulado a ficar diante da televisão, porque outras possibilidades começaram a aparecer. Assim, é necessário apresentar aquilo que o público quer ver, ou seja, “(...) o romantismo, para as relações românticas, homens e mulheres, desencontros de casamentos, relações com os filhos, essa coisa que comunica à flor da pele” (FÍGARO, 2000, p. 84).

Através de pesquisas de opinião, realizadas tanto pela mídia quanto pela própria emissora que veiculou o programa, os consumidores deste produto de entretenimento expressavam aquilo que queriam. Os adaptadores da minissérie tentavam conciliar isso com a história proposta inicialmente. Ocorria, então, a composição de todas as informações convergentes para se chegar ao resultado final, exibidos em capítulos. Desta forma, previsível entender que havia um modo de interação entre os cotidianos da ficção e da realidade concreta e o verdadeiro dialogismo que se processa entre ficção e realidade, numa permanente e recíproca realimentação, diluindo progressivamente os limites entre ambas.

Como explica Motter,

“Uma das marcas da telenovela é o seu caráter polêmico, o que a inclui entre os discursos democráticos. Com tendência dialógica, em sintonia com as preferências do público por depender dos índices de audiência, ela considera a crítica e, em certa medida, a incorpora” (MOTTER, 1998, p. 100)

O público só assiste ao programa que mais lhe agrada e dialoga, mesmo que indiretamente, com todos os elementos ao seu alcance para conseguir a satisfação desejada no entretenimento. Vale a pena lembrar que o capítulo visto, portanto, é apenas um recorte entre outros possíveis.

“Uma forte estratégia de sedução utilizada pelos textos televisivos é a simulação, consubstanciada não como representação, mas como simulacro, como aparência sem realidade. Essa estratégia encanta e presenteia o espectador com o sonho e a fantasia. A simulação permite

tudo, ou quase tudo. Através da violação da fronteira da realidade é possível mais do que representar, do que ‘fazer-de-conta’, é possível quase vivenciar aquilo que não tem existência e, dessa maneira, estimular o espectador a recorrer à sua capacidade de fantasiar, de preencher vazios de sentido com prazeres; de preencher os tristes vazios do mundo com sonhos encantados” (ROSÁRIO, 2001, p. 85)

As personagens Manuela e Anita Garibaldi são os casos mais evidentes de acréscimo literário à obra de partida. Isso ocorre devido a uma tradução intertextual a partir da manifestação do público. Os fatos originais não agradavam a audiência e era preciso fornecer novos caminhos para relatar a história e, ao mesmo tempo, mostrar as características principais escondida nelas. Assim, no livro, as duas personalidades têm sua relevância, mas, na televisão, ganham mais força e espaço para dialogar com os demais elementos da trama.

Como explica Baccega, “na história de amor da telenovela sempre há a disputa do ‘eu’ amado caracterizando, invariavelmente, um amor impossível, onde obstáculos os mais diversos apareceram” (BACCEGA, 2003, p. 10). Neste caso específico, a narrativa é filtrada pela ficção, apesar de ser baseada em supostos fatos reais. Assim, as heroínas são tratadas com fortes traços de vanguardismo, cujas atitudes subvertem o *status quo* vigente nos mais variados âmbitos da sociedade em que viveram, inclusive no campo sentimental evidenciando o caráter romântico da obra.

Numa trajetória de exacerbado romantismo, Manuela (interpretada pela, então estreante, atriz Camila Morgado) tem um papel mais ativo, pois, parte do romance, se constitui dos escritos de seu diário, no aspecto sentimental. No entanto, ela permanecerá cativa do breve tempo em que amou o audaz Garibaldi (interpretado por Thiago Lacerda) e do qual abdicou em favor de Anita (interpretada por Giovanna Antonelli), já grávida de Garibaldi e dentro das mais puras regras do melodrama tradicional. Manuela permaneceu para o resto de sua vida como *a eterna noiva de Garibaldi* perante a sociedade rio-grandense, fiel ao amado que nunca retornou (vide arquivo *Final* do DVD anexado a este trabalho).

Na minissérie, a atuação de Manuela cresceu devido à interferência do público. Consideraram seu relacionamento com Garibaldi muito forte para a

menina se submeter às ordens de sua família e ficar reclusa na fazenda. Desta forma, além de ser a narradora da história, ganha mais espaço na trama e vai até os campos de batalhas atrás de seu verdadeiro amor. No final, os dois não ficam juntos, mas os telespectadores não se sentiram frustrados ao ver a negação de um sentimento abordado logo nos primeiros 10 capítulos da minissérie.

A exibição da trama farroupilha na televisão proporcionou à personagem Manuela lutar pelo amor que sentia em vez de se submeter às ordens de sua família – algo vigente na época. A jovem seguiu seus princípios e, muito mais do que isso, mostrou uma força e coragem que talvez não fosse real na vida da menina.

Nos dois veículos, a figura de Manuela possui o mesmo caráter – uma “porcelana delicada, talhada para o amor e família, mas nunca para a guerra” (_____, 2003, p.79). Mas, em cada um dos meios, sua personalidade é explorada de maneira diferente, conforme o discurso enfatizado pelos autores/adaptadores. A minissérie, mais subjetiva e maleável por apresentar licença poética de criação, possibilita um desdobramento diferente do que realmente aconteceu.

No livro, Manuela deixa de lutar por seus sonhos – é conformista com a sua condição de mulher e sobrinha do líder farroupilha, Bento Gonçalves. Vê o amor de sua vida partir e constituir família com outra mulher, mas acompanha isso de longe, através de informações de seus parentes ou cartas enviadas por Giuseppe. Seu lado sonhador é bastante ressaltado e a base de sua personalidade é formada por seus pensamentos.

Em seu caderno, referente ao inverno de 1841, Manuela narra:

“Naquela tarde, ele (Inácio) trazia consigo um romance. Acomodou-se na cadeira ao meu lado, folheou um pouco as páginas do volume de capa escura, e por fim me disse:

- Tenho algo a le contar, Manuela. Apesar de tudo, acho justo que vosmecê saiba.

Ergui meus olhos do trabalho.

- Sucedeu alguma coisa?

- Giuseppe Garibaldi foi embora.

Ah, ainda aquela dor sabia me ferir como na primeira das vezes. Adaga mui afiada que penetrava minha carne até me varar a alma. Senti o fogo invadir meu rosto, aossar-me com sua fome de predador.

Não que me envergonhasse daquele amor (quem, algum dia, se envergonharia do verdadeiro amor?), mas a agudeza daquele abandono sem adeus me desconcertava. Não que eu esperasse outra coisa de Giuseppe: partira exatamente como me chegara, sem avisos nem razões. Era um homem de marés, e somente assim devia ser compreendido” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 395 e 396)

Na televisão, a personagem é mais determinada a lutar pela realização de seus sonhos. Ao perder o seu amor, decide se rebelar contra as vontades da família e enfrentar a guerra. Parte para os campos de batalha para ajudar seu primo Joaquim (interpretado por Rodrigo Faro), o principal médico do exército farroupilha. Mas, antes de qualquer coisa, precisa ir atrás do homem que ama.

O texto *E agora, Garibaldi?*, do site oficial da minissérie⁹ (anexo 05 na página 88), relata este processo de transformação da menina que abandona o conforto e segurança da fazenda de sua família para viver a realidade da guerra e, conseqüentemente, reencontrar o seu grande amor:

“Não está nos livros de história, nem no romance de Letícia Wierzchowski. Surgiu das mentes de Walter Negrão e Maria Adelaide Amaral e foi direto para o papel assim como boa parte desta obra. O reencontro de Garibaldi e Manuela, tempos depois de que ele partiu para realizar as maiores façanhas Farroupilhas. Inconformada por ter sido covarde e hesitado em acompanhar o italiano nas batalhas, Manuela munuiu-se de uma insuspeitada força interior e revirou as entranhas para produzir o grito de independência da sua vida. Esta atitude a tiraria de vez da sua condição de ‘flor de porcelana’ para transformá-la em uma mulher de verdade”

A matéria *Menina-dos-Olhos*, publicada no jornal *Folha de S. Paulo* em 10 de Abril de 2003 (anexo 06 na página 90 desta pesquisa), traz uma explicação sobre o que aconteceu com o papel de Manuela, durante a transposição da obra para a televisão.

“Manuela (...) cresceu e roubou a cena. Os autores da minissérie atropelaram a obra original homônima e levaram Manuela (...). A personagem passou a trafegar por todos os núcleos da trama. Essa possibilidade existia desde o começo, mas a decisão só foi tomada no

⁹ <http://www.globo.com/acasadassetemulheres>

12º capítulo, quando Camila Morgado (...) já era a grande revelação da TV em 2003”.

Ana Maria de Jesus Ribeiro, conhecida como Anita Garibaldi é outra personagem que também tem o seu espaço aumentado, devido ao processo de adaptação. A revolucionária Farroupilha era considerada, por muitos conterrâneos, como uma mulher mundana e sem princípios por ser emancipada e com coragem para enfrentar os percalços de uma guerra civil. Este traço de sua personalidade é abordado tanto no discurso textual quanto no visual, principalmente quando se junta ao exército rio-grandense para guerrear pela libertação da região sul do país.

No livro, ela aparece na história no final do capítulo referente ao ano de 1839 e é apresentada apenas a partir de seus feitos heróicos e por rápidas referências ao seu envolvimento com Giuseppe Garibaldi, com quem se casou mais tarde e constituiu família. No entanto, a passagem histórica ganha novas tintas ao ser descrita para Manuela, como quando o personagem José escreve para sua mãe Ana numa carta supostamente enviada da Vila de Laguna, em 6 de Novembro de 1839:

“(...) Parece que a tal Ana Maria – a quem Garibaldi chama de Anita – retornou também, e que muito lutou, tão bravamente como um homem. Já se fala nas ruas da sua coragem excepcional. Mas se a senhora a visse: é uma moça franzina, de rosto delicado e gestos corteses, simples e até bonita. Impossível imaginar criatura semelhante em meio a uma batalha cruenta” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 292)

Na minissérie, Anita aparece no 12º episódio (conforme cenas apresentadas no arquivo *Anita* do DVD anexado a este trabalho) e permanece até os momentos finais da história, quando ela, Garibaldi e o filho do casal deixam a luta Farroupilha rumo ao Uruguai. No período abordado, o telespectador pôde acompanhar todo o desenvolvimento do romance do casal e conhecer um pouco mais do cotidiano no campo de batalha para eles. Além disso, na televisão, ocorre um fato novo no ápice da trama: o encontro entre as duas mulheres brasileiras envolvidas com Giuseppe.

“Em *A Casa das Sete Mulheres* há uma forte expansão do papel de Anita Garibaldi (Giovanna Antonelli) em relação ao romance. Tal como as heroínas previamente mencionadas ela desafia os padrões morais de sua época ao abandonar o marido alcoólatra e unir-se a Garibaldi (Thiago Lacerda) e ter um filho com ele. Mas ela não se limita a isso, ela luta de forma destemida e audaz nas batalhas da Revolução Farroupilha ao lado de seu amado Garibaldi, uma guerreira, enfim” (BALOGH, 2005, p. 05)

A preocupação em acrescentar fatos que envolvam o lado emocional da trama reflete a característica da obra, o transtorno afetivo que a Revolução proporcionou a todos os envolvidos nela – direta ou indiretamente. Ocorre, assim, uma sobreposição de discursos cotidianos e históricos, comprovando uma das teorias apropriadas neste estudo do processo de adaptação do livro *A Casa das Sete Mulheres*.

Até mesmo as cenas românticas, tanto do livro quanto da minissérie, possuem a preocupação de acrescentar elementos diários para dar uma sensação de proximidade ao universo do leitor/telespectador. Um exemplo disso é a narração de Manuela, no livro de Leticia Wierzchowski, sobre a chegada de Garibaldi às terras gaúchas para ajudar a Revolução Farroupilha.

“Se eu pudesse voltar no tempo, retroceder todos esses anos, sofrer tudo o que sofri, nem que fosse para vê-lo por um único instante, como o vi pela primeira vez, parado em frente à nossa casa, naquela tarde morna e plácida de outubro, os cabelos fulvos e inquietos cintilando ao sol do pampa, se eu pudesse pôr o tempo a pisar as suas próprias pegadas, eu não hesitaria... Ainda ouço o metal de sua voz em meus ouvidos, quando, ao ver-me, junto com as outras, postada na varanda – afinal, era a primeira vez em muito tempo que um estranho vinha estar conosco, e sob o aval de Bento Gonçalves -, me olhou, somente a mim, com seus olhos sedentos e disse:
- Como stai senhorina? Io me chiamo Guisepe Garibadi. E la buona fortuna me trouxe até aqui” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 166).

Na televisão, esta cena acontece basicamente da mesma forma que é descrita por Wierzchowski e com o mesmo diálogo – conferir arquivo *Chegada de Garibaldi* no DVD anexo. Manuela conhece o revolucionário Garibaldi na tarde em que o italiano chega à estância de Dona Antônia (uma das tias da jovem) e é recebido pela senhora e pela própria menina. A narradora conta, em off, que naquele momento ela sabia que o homem de sua vida estava vindo em

seu encontro e esta certeza já foi o suficiente para fazê-la sentir-se encantada pelo viajante que acabava de chegar.

Manuela – (*EM OFF*) Ainda me lembro dele chegando e eu me perguntando: é minha imaginação ou é verdade? Ele afinal era o homem que eu tinha visto em meus sonhos e na minha fantasia. O homem que eu tão ansiosamente esperava.
Garibaldi - Como stai senhorina? Io me chiamo Giuseppe Garibadi.¹⁰

Assim, as figuras dramáticas desta obra ganham relativa autonomia ao serem apresentadas na televisão, uma vez que o público garante sua participação com pesquisas de opinião e índices de audiência.

3.3 Relações Intertextuais

Considera-se que todo texto artístico está em constante diálogo não apenas com seu público, mas também com outras produções. Desta forma, um discurso nunca é totalmente independente e, apesar de ter o seu significado, o mesmo não apresenta autonomia plena, por fazer constantes referências a outros textos, mesmo que implicitamente.

“Nenhum texto pode ser lido sem relação com outros e que, portanto, quando interpretamos um livro, uma peça de teatro, um filme ou uma telenovela, estamos colocando em jogo, direta ou indiretamente, um amálgama de outros conhecimentos que vêm de outros textos trazidos inevitavelmente para o primeiro” (ANDRADE, 2002, p.34)

Como já mencionado anteriormente, é possível notar que a obra *A Casa das Sete Mulheres* se relaciona, quase que integralmente, com diversas produções culturais. A associação de narrativas da minissérie e do livro pode ser compreendida não como simples transformação, mas como um diálogo de formas e conteúdos – em alguns casos, estas conexões fazem o resgate de textos considerados secundários do ponto de vista literário.

¹⁰ Trecho decupado a partir do segundo capítulo da minissérie

Aliás, o processo de adaptação não é tão simples nem tão suave quanto aparenta. Ao contrário, acontece à base de rupturas, choques, junções, idas e vindas de diversos discursos. Como explica Barros, “deve-se observar que a intertextualidade é, antes de tudo, a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzido o diálogo com outros textos” (2003, p. 4).

A trama, assim, apresenta uma base histórica e, ao mesmo tempo, a integração de diversos discursos regionalistas, literários ou não. Há referência ao conto *A Salamanca do Jarau*, de Simões Lopes, ao livro *Garibaldi & Manoela: uma história de amor*, de Josué Guimarães, às biografias dos principais revolucionários farroupilhas e, principalmente, à lenda de que Manuela ficou eternamente conhecida como “a noiva de Garibaldi” e morreu solteira à espera do retorno de seu grande amor.

“A *Casa das Sete Mulheres* pertence ao mundo da fantasia e da poesia, embora também se oriente pelos fatos reais da Revolta Farroupilha. A opção entre a realidade e a ficção, por sinal, proporcionou uma grata surpresa para os autores ao longo das pesquisas para minissérie. (...) A surpresa veio ao lerem a nota de rodapé do conto *A Salamanca do Jarau*, de Simões Lopes Neto, estudioso do folclore gaúcho: lá havia referência ao pacto feito pelo Bento Manoel real com o diabo vermelho na salamanca (gruta) do Jarau, onde ficavam as terras dele. A história correu o Rio Grande do Sul na época da Revolução Farroupilha” (__, 2003, p.11).

Como os adaptadores queriam que Bento Manuel Ribeiro (interpretado pelo ator Luís Melo) fosse o vilão da história, se apropriaram desse conto e aproveitaram esse gancho para criar um mito em torno da figura do general – vide cenas do arquivo *Salamanca do Jarau* do DVD anexo a esta dissertação. Conforme relatou Maria Adelaide Amaral numa entrevista (anexo 07 localizado na página 91 deste trabalho) apresentada na edição especial da revista *TV Brasil* (Edição Histórica, Março de 2003 - Editora Escala):

“Do ponto de vista dramático, essa história é imperdível, preciosa, enriquece o personagem e desperta grande interesse do público. Além disso, falar do nosso folclore, da cultura tão rica que temos, nunca é demais. Os livros de Simões Lopes Neto são uma grande inspiração para nós. Segundo ele, as terras do Jarau pertenciam a Bento Manuel

e corria na época que a boa sorte dele se devia exatamente a um pacto feito com o demônio através da figura da Teiniaguá”.

Outro importante texto que os adaptadores se apropriaram durante o processo de adaptação foi *Garibaldi & Manoela: uma história de amor*, de Josué Guimarães (2006). O autor gaúcho relata o que teria sido o envolvimento dos dois personagens e como a vida deles seguiram após a separação. Ao fazer uso de metáforas e diversos elementos ficcionais, essa mesma história utiliza a lenda de que Manuela morreu sozinha a espera de seu amor:

“Quando as pessoas abriram o jornal, no dia seguinte, comoveram-se com a manchete da primeira página: ‘Morreu a noiva de Garibaldi’. E se alguém prestasse atenção ao vento, ouviria por certo uma distante voz de marinheiro a repetir, de coração partido: Tu destinada a donna d’um altro!”(GUIMARÃES, 2006, p. 80)

O livro de Leticia Wierzchowski termina com a seguinte afirmação:

“Manuela de Paula Ferreira morreu solteira, em Pelotas, no ano de 1904, aos oitenta e quatro anos. Ficou eternamente conhecida como a *noiva de Garibaldi*” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 513)

Assim, pode-se entender que os principais relatos, incluindo os mínimos detalhes, do romance entre Manuela e Garibaldi, são referências a obra de Josué Guimarães, aqui citada, juntamente com as liberdades poéticas e criativas adotadas pelos autores/adaptadores. Afinal, relatos garantem que a menina realmente existiu e que, por um breve período, conviveu com o revolucionário italiano. Mas pouco se sabe, de fato, a respeito dos acontecimentos românticos entre os dois, permitindo diversas possibilidades de leitura e de interpretação.

Conclusão

Após a análise da transposição do livro *A Casa das Sete Mulheres* para a minissérie homônima, exibida pela Rede Globo de Televisão, é possível delinear algumas das características que compreendem os diversos elementos deste processo. Afinal, ao mesmo tempo em que conferem legitimidade ao texto apresentado em ambos os veículos, estes traços específicos também geram singularidades em um conteúdo narrativo basicamente similar.

Mas, antes de continuarmos as considerações finais a respeito do estudo de caso desta dissertação, é necessário destacar os fatores evidentes do painel cultural da América Latina. Em relação a outros continentes, os processos por aqui se desenvolvem numa relação muito mais próxima ao corpo e aos elementos da natureza. Por causa disso, nossa sociedade pode ser considerada uma civilização de alto refinamento graças a essa formação que considera incluir o outro, o alheio constantemente.

“Aqui, dado o caráter súbito e excessivo das contaminações entre códigos, séries e linguagens, os processos dinâmicos de produção só dependem episódica e tangencialmente do respeito às fronteiras que separam centro e periferia, antigo e novo: o encaixe de elementos e materiais díspares e diversos, barrocammente em dobra-e-curva, desde os utensílios domésticos às grandes catedrais” (PINHEIRO, 2007, p. 18)

Devido a esta formação sígnica, a nossa cultura não é meramente quantitativa: ela é relacional entre os diversos elementos, linguagens e discursos que a constituem. Desta maneira, não é difícil compreender o porquê de a televisão estabelecer uma relação quase constante com o cinema, o rádio, a literatura, o teatro de revista e, principalmente, o cotidiano. Tal característica é tão marcante que torna este veículo um ingrediente importante dentro do nosso complexo painel cultural, permitindo-nos observar novas configurações sociais através de seus programas e de seus produtos audiovisuais.

A teledramaturgia, especificamente, encaixa-se neste cenário sócio-cultural do Brasil. Por estar tão ligada a outros textos externos, é considerada extremamente interessante do ponto de vista melodramático. Importante

ressaltar que o melodrama faz parte da sensibilidade nativa do continente latino-americano e este gênero está devidamente preservado graças a sua relação direta com a televisão, que constantemente resgata-o, principalmente em suas obras de entretenimento.

“O impacto e o papel das telenovelas na América Latina e, em particular no Brasil, vêm sendo visto muitas vezes como mola propulsora para a articulação de debates do movimento social organizado, exercendo um papel importante no desenvolvimento da sociedade” (ROCHA, 2009, p. 149)

Diante desta constatação, é possível entender o autor de uma obra de ficção seriada da televisão é, na verdade, apenas mais um leitor da trama. O papel que este exerce possui quase a mesma relevância que a opinião do público – considerado, inicialmente, elemento externo à esta forma de produção. Afinal, normalmente é impossível ignorar a vontade dos telespectadores num veículo como a televisão, que é direcionado para o entretenimento e a cultura das mídias.

No caso específico analisado nesta dissertação, conforme já explicado anteriormente, a minissérie pode ser considerada um caso a parte com a prática costumeira do gênero. Isso se dá porque o produto chegou à televisão sem estar fechada – ou seja, não estava gravada em sua totalidade - e possibilitou, assim, uma importante contribuição narrativa do telespectador.

Com isso, a participação coletiva é muito interessante de ser analisada e explicada do que uma mera busca de uma pretensa originalidade e/ou fidelidade em relação ao texto de partida ou ao *plot* inicial. Desta forma, todas as alterações, adotadas no decorrer do processo, buscaram enriquecer a ficção, tornando-a mais atraente para o seu público cativo, uma vez que a lógica do mercado do entretenimento visa o consumo – direto e indireto – por parte do telespectador/leitor.

Outro importante elemento a ser destacado no objeto estudado é a intertextualidade tão evidente e, de certa maneira, predominante da trama narrativa. A formação textual do enredo inicial, tanto da minissérie quanto do livro, ocorre através do cruzamento entre a História e a memória do narrador. Tal conexão faz com que haja uma junção de fatos diversos com elementos femininos – o que, talvez, possa ser considerado revolucionário do ponto de

vista histórico e estético, se for prudente entender que paradigmas, até então estabelecidos nos decorrer dos tempos, possam ser quebrados com essa releitura de um acontecimento Histórico.

Afinal, normalmente a História dita oficial é sempre contada através de um viés masculino. Mas, em *A Casa das Sete Mulheres*, ocorre exatamente o oposto. A Revolução Farroupilha, que deveria ser o foco narrativo, serve apenas de pano de fundo para várias tramas amorosas e sentimentais se desenrolarem. A guerra está presente, é claro, mas não é o elemento principal da narrativa e isso fica evidente pela subjetividade utilizada, e o destaque da mesma, no decorrer da obra.

Este processo intertextual, presente no ato da adaptação, não é tão simples nem tão suave quanto aparenta. Ao contrário, acontece à base de rupturas, choques, junções, idas e vindas de diversos discursos. Como explica Barros, “deve-se observar que a intertextualidade é, antes de tudo, a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzido o diálogo com outros textos” (2003, p. 4).

Ou seja, o autor de ficções, como a daqui apresentada, não define as personagens e suas consciências à revelia, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois as sente a seu lado e à sua frente como consciências equípolentes dos outros, tão infinitas como a dele, criador diante de sua criatura.

Não se pode esquecer de que a história também é afetada pelos traços distintos de narração dos respectivos veículos. Tanto a imagem quanto o papel podem trazer o mesmo enredo, mas não há como negar que a forma de cada um irá influenciar diretamente a maneira como este será expresso. Há uma clara necessidade em manter um vínculo com acontecimentos ditos reais, o que pode até tolher um pouco dessas alterações, mas essa diferença entre os meios abre questionamentos referentes à maneira como o conteúdo influencia a forma e vice-versa.

A televisão tece uma modulação específica de narrativa seriada, em que a espessura da realidade histórica, social e política se mescla admiravelmente com a imaginação ficcional, concedendo visibilidade aos paradoxos e complexidades regionais e nacionais. Enquanto que o livro se concentra na

amplitude dos sentimentos naquelas mulheres que vivenciaram a Revolução e, assim, explora a língua para encontrar o meio adequado de expressar isso.

O elemento de veiculação está diretamente relacionado com o conteúdo e a linguagem é responsável por muito mais do que a simples expressão de fatos. Cada meio – seja através de imagens áudios-visuais ou de palavras – transmite de uma maneira, muitas vezes distinta, a mesma história e isso não pode ser ignorado, uma vez que o processo de adaptação de uma obra está diretamente relacionado ao formato em que esta será apresentada.

É nesse choque que consiste, basicamente, todos os questionamentos referentes ao motivo de cada meio possuir uma narrativa própria, que conduz a ficção para rumos diferentes. A base narrativa é a mesma, os personagens possuem basicamente as mesmas características, mas os fatos apresentados – principalmente aqueles relacionados à rotina das protagonistas – são distintos.

Por tudo isso que a consciência das relações entre os diversos textos, que fazem o contexto histórico e subjetivo de uma trama narrativa, é tão importante como numa obra igual *A Casa das Sete Mulheres*. Assim, esta pode ser a análise de um caso específico, mas é possível compreender que processos similares acontecem em outras produções, tornando tais práticas comuns neste mercado. Compreendendo-as de forma integral, dentro das devidas considerações, talvez seja razoável mapear o cenário que constitui os produtos de entretenimento apropriados pela sociedade em que vivemos.

Bibliografia

Artigos Acadêmicos

AFONSO, Lucia Helena Rincon. *Melodrama, Telenovela e Mulher*. In: **Fragmentos de Cultura**. Volume 15, número 02, Goiânia - GO. Editora UCG, Fevereiro de 2005. Págs. 339 a 354.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. *Melodrama Comercial – reflexões sobre a feminilização da telenovela*. In: **Cadernos Pagu**. Número 19, Campinas – SP. Unicamp, 2002. Págs. 171 a 194.

ALVES, Januária Cristina. *Ficção e história na telenovela*. In: **Comunicação e Educação**. Número 3, Maio/Agosto - 1995, CCA-ECA-USP, Editora Moderna. Pág. 57 a 66.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *Telenovelas: narrativas imaginárias do Brasil*. In: **Comunicação & Política**. Volume X, número 3, nova série, Rio de Janeiro – RJ. CEBECA – Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos, Setembro-Dezembro/2003. Págs. 109 a 135.

_____. *Telenovela e vida cotidiana*. In: **Comunicação e Educação**. Número 25, ano IX, Setembro/Dezembro – 2002, CCA-ECA-USP, Editora Salesiana. Pág. 28 a 35.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais*. In: **Comunicação e Educação**, número 26, ano IX, Janeiro/Abril - 2003, CCA-ECA-USP, Editora Salesiana. Pág. 7 a 16.

BALOGH, Ana Maria. *Minisséries: la creme de la crème da ficção na TV*. In: **Revista USP**. Número 61, São Paulo – SP. Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, Março/Abril/Maio 2004. Pág. 94-101.

_____. *O Perfume de Mulher nas Minisséries Brasileiras*. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 28º, São Paulo - SP. Intercom, 2005. CD-ROM.

_____. *Sobre o Conceito de Ficção na TV*. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 25º, São Paulo - SP. Intercom, 2002. CD-ROM.

BRANDALISE, Roberta. *Ficção e realidade às margens do Rio Uruguai: um olhar fronteiriço sobre A Casa Das Sete Mulheres*. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 28º, São Paulo – SP. Intercom, 2005. CD-ROM

CAMPOS, Maria Teresa Cardoso de. *Telenovela brasileira e Indústria Cultural*. In: **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. Volume XXV, número 1, São Paulo – SP. Janeiro/Junho de 2002. Págs. 134 – 144.

ETGES, Hélio A.; GUERIN, Yhevelin; HOELTZ, Mirela; NOBRE, Lucas; STROHSCHOEN, Ana Maria. *A Casa das Sete Mulheres: referências de memória através da minissérie*. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 27º, São Paulo - SP. Intercom, 2004. CD-ROM.

FADUL, Annamaria. *Telenovela e família no Brasil*. In: **Comunicação e Sociedade**. Ano 22, número 34, 2º semestre de 2000, Umesp, São Bernardo do Campo – SP. Pág. 13 a 39.

FANTI, Maria da Glória Corrêa Di. *A Linguagem em Bakhtin: pontos e pespontos*. In: **Veredas**. Volume 7, números 1 e 2, Juiz de Fora – MG. Editora UFJF, Janeiro-Dezembro/2003. Págs. 95 a 111.

FÍGARO, Roseli. *Uma nova linguagem para a telenovela*. In: **Comunicação e Educação**. Número 17, Janeiro/Abril - 2000, CCA-ECA-USP, Editora Segmento. Pág. 78 a 90.

FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. *A recepção como método de investigação da comunicação e cultura*. In: **Communicare**. Volume 4, número 1, São Paulo – SP. Faculdade Cásper Líbero, 1º semestre 2004. Págs. 167 – 168.

_____ *Literatura na televisão: história, memória e biografia*. In: **Comunicação e Educação**. Número 2, ano X, Maio/Agosto - 2005, CCA-ECA-USP, Editora Paulinas. Pág. 173 a 178.

FILHO, Ciro Marcondes. *Telenovela e a lógica do capital*. In: **Comunicação e Sociedade**. Ano VII, número 14, Maio de 1986, Instituto Metodista de Ensino Superior, São Bernardo do Campo – SP. Pág. 5 a 17.

GOLIN, Tau. **A memória reduzida a cenários de época**. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=399MCH002>>. Acesso em 19/09/2006.

GUIMARÃES, Hélio. *A presença da literatura na televisão*. In: **Revista USP**. Número 61, São Paulo – SP. Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, dezembro/janeiro/fevereiro 1996-1997. Págs. 190 – 198.

KILPP, Suzana. *Mundos Televisivos, imaginários televisíveis e sociedade imaginada*. In: **Contemporânea**. Volume 1, número 1, Salvador – BA. UFBA – Universidade Federal da Bahia, Dezembro/2003. Págs 155 a 180.

LIMA, Solange M. Loureiro de; MOTTER, Maria Lourdes; MALCHER, Maria Ataíde. **A telenovela e o Brasil: relatos de uma experiência acadêmica**. In: *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. Volume XXIII, número 1, São Paulo – SP. Janeiro/Junho de 2000. Págs. 118-136.

LOBO, Narciso Julio Freire. *As minisséries e a busca de uma teledramaturgia nacional*. In: **Comunicação e Sociedade**. Número 29, 1998, Umesp, São Bernardo do Campo – SP. Pág. 107 a 132.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação*. In: **Comunicação e Educação**. Número 26, ano IX, Janeiro/Abril - 2003, CCA-ECA-USP, Editora Salesiana. Pág. 17 a 34.

MAZZIOTTI, Nora; FREY-VOR, Gerlnide. *Telenovela e soap opera*. In: **Comunicação e Educação**. Número 6, Maio/Agosto - 1996, CCA-ECA-USP, Editora Moderna. Pág. 47 a 57.

MOTTER, Maria Lourdes. *A telenovela: documento histórico e lugar de memória*. In: **Revista USP**. Número 48, São Paulo – SP. Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, dezembro/janeiro/fevereiro 2000 – 2001. Pág. 74 – 87.

_____. *Telenovela: arte do cotidiano*. In: **Comunicação e Educação**. Número 13, Setembro/Dezembro - 1998, CCA-ECA-USP, Editora Moderna. Pág. 89 a 102.

MUNIZ, Lauro Cezar. *Nos bastidores da telenovela*. In: **Comunicação e Educação**. Número 4, Setembro/Dezembro – 1995, CCA-ECA-USP, Editora Moderna. Pág. 94 a 103.

MURGUIA, Eduardo Ismael; RIBEIRO, Raimundo Donato do Prado. *Memória, História e Novas Tecnologias*. In: **Impulso**. Volume 12, número 28, Piracicaba – SP. Editora Unimep, 2001. Págs. 175 a 183.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. *Ligando a televisão: o movimento das tensões*. In: **Comunicarte**. Ano IV, número 8, Campinas – SP. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2º semestre 1986. Págs. 69 – 81.

PAIVA, Cláudio. **Mitologias do Feminino na Cultura das Mídias**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em 01/09/2001.

PALLOTTINI, Renata. *Minissérie ou telenovela*. In: **Comunicação e Educação**. Número 7, Setembro/Dezembro - 1996, CCA-ECA-USP, Editora Moderna. Pág. 71 a 74.

PINHEIRO, Amálio. *Introdução*. In: PINHEIRO, Amálio (org.). **Comunicação e Cultura**. 1ª edição, Campo Grande – MS. Editora Uniderp, 2007. Pág. 9 a 12.

_____. *Jornal: Cidade e Cultura*. In: **Manuscrita – Revista de Crítica Genética**. Número 12, São Paulo – SP. Editora Annablume, 2003. Pág. 13 a 28.

_____. *Mídia e Mestiçagem*. In: PINHEIRO, Amálio (org.). **Comunicação e Cultura**. 1ª edição, Campo Grande – MS. Editora Uniderp, 2007. Pág. 17 a 31.

RONDINI, Luiz Carlos. *As minisséries da Globo e a grade de programação*. In: **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Santos – SP. Agosto/Setembro de 2007.

ROSÁRIO, Nísia Martins de. *Televisão: simulação em tempo real e sedução em tempo integral*. In: **Verso & Reverso**. Ano XV, número 32, São Leopoldo – RS. Universidade do vale do Rio dos Sinos – Unisinos, janeiro/junho 2001. Págs. 81-92.

SERRA, Joaquim M. Paulo. *A televisão e a visibilidade como variável estética*. In: **Contemporânea**. Volume 1, número 1, Salvador – BA. UFBA – Universidade Federal da Bahia, Dezembro/2003. Págs. 9 a 25.

SILVA, Flávio Luiz Porto e. *Melodrama, Folhetim e Telenovela*. In: **FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**. Número 15, São Paulo – SP. FAAP, 2º Semestre de 2005. Págs. 46 a 54.

STRACCIA, Carlos. *Literatura e TV: Discutindo o conceito de Adaptação*. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 25º, São Paulo - SP. Intercom, 2002. CD-ROM.

STROHSCHOEN, Ana Maria. *Outro estudo sobre acionamento de memória a partir da minissérie A casa das sete mulheres*. In: **Revista Diálogos Possíveis**. Ano 04, Número 01, Salvador – BA. Editora FSBA, Janeiro/Julho 2005.

Livros

_. **A Revolução Farroupilha Através da Minissérie A Casa das Sete Mulheres**. São Paulo – SP. Editora Globo, 2003.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: A teoria na prática**. Série *Princípios*: 74, 4ª edição, 3ª impressão, São Paulo - SP. Editora Ática, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4ª edição, São Paulo – SP. Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e Filosofia de Linguagem**. 8ª edição, São Paulo – SP. Editora Hucitec, 1997.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3ª edição, 1ª reimpressão, Rio de Janeiro – RJ. Editora Forense Universitária, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2ª edição, 1ª reimpressão, São Paulo – SP. Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-Chaves**. 2ª edição, São Paulo – SP. Editora Contexto, 2005.

_____. **Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido**. 2ª edição revista, Campinas – SP. Editora da Unicamp, 2005.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 7ª edição, Campinas - SP. Editora Unicamp, 1998.

CALZA, Rose. **O que é telenovela?** Coleção Primeiros Passos: 302, São Paulo – SP. Editora Brasiliense, 1996.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A Telenovela**. 2ª edição, São Paulo – SP. Editora Ática S.A., 1997.

CAMPOS, Geir. **O Que é Tradução?** Coleção Primeiros Passos: 166, 2ª edição, 1ª reimpressão, São Paulo – SP. Editora Brasiliense, 2004.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 9ª edição, São Paulo – SP. Editora Contexto, 2000.

GUIMARÃES, Josué. **Garibaldi & Manoela: Uma História de Amor (Amor de Perdição)**. Coleção L&PM Pocket, volume 294, Porto Alegre – RS. L&PM Editores, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo – SP. Companhia das Letras, 2001.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. 2ª edição, 2ª impressão, São Paulo – SP. Editora Ática, 2000.

LIMA, José Lezama. **A Expressão Americana**. São Paulo – SP. Editora Brasiliense S.A., 1957.

LOPES NETO, Simões. **Contos Gauchescos & Lendas do Sul**. Coleção L&PM Pocket, volume 102, Porto Alegre – RS. L&PM Editores, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª edição, Rio de Janeiro – RJ. Editora UFRJ, 2003.

_____. **Ofício de Cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo – SP. Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os Exercícios do Ver**. 2ª edição, São Paulo- SP. Editora SENAC, 2004.

MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo – SP. Editora Perspectiva, 1972.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX – Volume 01: Neurose**. 9ª edição, 2ª reimpressão, Rio de Janeiro – RJ. Editora Forense Universitária, 2002.

ORLANDI, Eni Pulcianelli. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. Campinas, SP. Editora Pontes, 1999.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. Simões; RAMOS, José M. Ortiz. **Telenovela: História e Produção**. 2ª edição, São Paulo – SP. Editora Brasiliense S/A, 1991.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. 1ª edição, São Paulo – SP. Editora Moderna Ltda., 1998.

PELLEGRINE, Tânia (org). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo – SP. Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PINHEIRO, Amálio. **Aquém da Identidade e da Oposição – Formas na Cultura Mestiça**. 2ª edição, Piracicaba – SP. Editora Unimep, 1995.

_____. (org.) **O Meio é a Mestiçagem**. São Paulo – SP. Estação das Letras e Cores, 2009.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 1ª edição, 3ª reimpressão, São Paulo – SP. Perspectiva, 2008.

REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão: Correlações**. Cotia - SP. Ateliê Editorial, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. 3ª edição, São Paulo - SP. Annablume Editora. Comunicação, 2007.

_____. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. Vinhedo – SP. Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo – Por uma Nova Cultura Política**. Volume 4, 2ª edição, São Paulo – SP. Cortez Editora, 2008.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa – PT. Vega Editora, 1988.

STAM, Robert. **Bakhtin: Da teoria Literária à Cultura de Massa**. Volume 20, São Paulo – SP. Editora Ática S.A., 1992.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo – SP. Editora Globo S.A., 1996.

WIERZCHOWSKI, Letícia. **A Casa das Sete Mulheres**. 4ª edição, Rio de Janeiro – RJ. Editora Record, 2002.

Teses/Dissertações

LACERDA, Denise Pérez. *Do imaginário o real: a História (re) contada em A Casa das Sete Mulheres*. Rio Grande – RS, 2006. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). - Núcleo de Informação e Documentação, Fundação Universidade Federal do Rio Grande.

ROCHA, Marlúcia Mendes. *Telenovela: técnicas de criação do popular e do massivo*. São Paulo – SP. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

RONDINI, Luiz Carlos. *Minissérie A Casa das Sete Mulheres: Um Formato Aberto*. São Paulo – SP, 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Sites

EDITORA RECORD. *Letícia Wierzchowski: A Casa das Sete Mulheres*.

Disponível em: <<http://www.novacultura.de/0204mulheres.html>>. Acesso em novembro de 2005.

FOLHA DE S. PAULO

'Casa' tem o maior público das minisséries

DANIEL CASTRO
COLUNISTA DA FOLHA

"A Casa das Sete Mulheres", cujo último capítulo foi exibido antontem, bateu o recorde de público das minisséries apresentadas pela Globo desde 1998.

Com 52 capítulos, "A Casa" teve média de 28 pontos na Grande São Paulo. Sua audiência em pontos é menor do que a de "A Muralha" (2000), "Chiquinha Gonzaga" (1999) e "Hilda Furacão" (1998), que marcaram 29, e de "Presença de Anita" (2001), que marcou 30. Mas é superior na média de domicílios sintonizados.

"A Casa das Sete Mulheres" foi vista em 1,358 milhão de domicílios na Grande São Paulo. "Presença de Anita" teve a sintonia de 1,340 milhão de domicílios e "A

Muralha", de 1,260 milhão. Isso se explica pelo fato de o número de domicílios com televisores aumentar ano a ano. Hoje, cada ponto no Ibope equivale a 48.499 residências. Em 2000, eram 43.440 e em 2001, 44.665.

Outro indicador positivo de "A Casa das Sete Mulheres" é o "share", a participação do programa no total de televisores ligados. A minissérie foi sintonizada em média por 52% dos aparelhos. Nesse quesito, só perde para "Presença de Anita" (56%).

No ranking das minisséries da Globo no Ibope, a lanterna é "Os Maias" (2001), ironicamente da mesma autora de "A Casa" e "A Muralha", Maria Adelaide Amaral. "Os Maias" teve média de 16 pontos, já "O Quinto dos Infernos" (2002) emplacou 23.

quinta-feira, 10 de abril de 2003

CLASSIFICAÇÃO
★★★★ - Ótimo
★★★ - Bom
★★ - Regular
★ - Ruim

FOLHA ILUSTRADA

10 de Novembro de 1999
R. Maranhão, 100 - São Paulo - SP
Tel. (11) 3077-1000
Fax (11) 3077-1000
CNPJ nº 06.948.010/0001-90
Distribuição em todo o Brasil
Assinatura: R. Maranhão, 100 - São Paulo - SP
CNPJ nº 06.948.010/0001-90

PÁGINA E 1 • SÃO PAULO, SEGUNDA-FEIRA, 20 DE OUTUBRO DE 1999

Com novelas em crise, "A Casa das Sete Mulheres" sobre Ibope e lucro da tele-dramaturgia da Globo

Ambientada na Revolução Farroupilha, minissérie já começa a gerar polémica entre historiadores



Juntando os farrapos

LAURA MANTOVANI
O novo filme que se vê na telas da Globo está ilustrado em meio a análises, e minissérie "A Casa das Sete Mulheres" conta a história de uma família de imigrantes alemães.
Além de ter ficado em a novela "O Clone", a trama da Minissérie "A Casa das Sete Mulheres" foi produzida por Walter Tiegler de produção, com uma série de produções, por meio da produtora GLOBO FILMS, que também produz as novelas, no "Quilômetro São Paulo", a novela de produção da Rede Globo. É mais do que uma produção, no mesmo período, as minisséries sobre a história da Globo, "O Quilômetro São Paulo" (1999) e "Família de Aço" (2000), ambas com 20 episódios cada.



Castas de "A Casa das Sete Mulheres" e "O Quilômetro São Paulo".

de 13 milhões de dólares, o que garante a produção de 13 milhões de dólares. A minissérie "A Casa das Sete Mulheres" também vai ser produzida e exibida na Rede Globo. A minissérie "A Casa das Sete Mulheres" também vai ser produzida e exibida na Rede Globo. A minissérie "A Casa das Sete Mulheres" também vai ser produzida e exibida na Rede Globo.

FRASE
"O compromisso de uma minissérie é com a ficção. Não temos a pretensão de relatar exatamente os fatos. São importantes, mas como pano de fundo. Em primeiro plano estão os conflitos dos personagens, suas paixões. A história é apreendida pelo telespectador através da emoção. Quem ficar interessado em esclarecer alguns pontos terá à disposição uma vastíssima bibliografia de historiadores sobre o assunto."

Maria Adelaide Amaral, autora de "A Casa das Sete Mulheres"

Público é ávido pela história do Brasil, diz autora

Maria Adelaide Amaral, autora de "A Casa das Sete Mulheres", conta que a história da família de imigrantes alemães que construiu o Brasil é o papel que serviu de inspiração para a minissérie. Ela diz que a história da família de imigrantes alemães que construiu o Brasil é o papel que serviu de inspiração para a minissérie. Ela diz que a história da família de imigrantes alemães que construiu o Brasil é o papel que serviu de inspiração para a minissérie.

FRASE

"O compromisso de uma minissérie é com a ficção. Não temos a pretensão de relatar exatamente os fatos. São importantes, mas como pano de fundo. Em primeiro plano estão os conflitos dos personagens, suas paixões. A história é apreendida pelo telespectador através da emoção. Quem ficar interessado em esclarecer alguns pontos terá à disposição uma vastíssima bibliografia de historiadores sobre o assunto."

Maria Adelaide Amaral, autora de "A Casa das Sete Mulheres"

Anexo 03

O Final Histórico



Antes que termine o último capítulo da minissérie, na próxima terça-feira [8 de abril de 2003], o Brasil inteiro já vai estar com aquele gostinho de quero mais. Realmente foi uma delícia acompanhar a saga dos guerreiros Farroupilhas ao longo desses 51 capítulos, exibidos desde 7 de janeiro – tanto para quem assistiu quanto para quem nela trabalhou. A superprodução, realizada por uma equipe dedicada quase que integralmente, fez o país se emocionar e vai deixar saudades. Mas como tudo que é bom tem de acabar, que pelo menos acabe bem – e no tempo certo! Já que o público não vai ver, dramatizada, a continuação desta história que, em sua maioria, aconteceu de verdade, resolvemos mostrar o destino dos nossos heróis na vida real, a que está nas páginas da História – e que ninguém verá na TV.

Bento Gonçalves e Caetana: O presidente da República Riograndense deixou os campos de batalha antes que a guerra acabasse, o que não significa que tenha abandonado a causa Farroupilha. Desiludido com as divergências entre os comandantes, que os levariam a sucessivos fracassos e derrotas fragorosas, e já debilitado pela pleurisia crescente (inflamação pulmonar, mal que o levaria a morte em 1847, aos 58 anos), ele voltaria para seio de sua família disposto a viver o resto da vida ao lado da amada Caetana, uruguaia com quem viveu 36 anos casado e teve 7 filhos. A guerra o tornaria um homem pobre, falido. Mesmo com a ajuda dos amigos, que não eram poucos, seria muito difícil recomeçar. Ele era essencialmente um guerreiro e ficar longe dos combates e das decisões políticas, todos sabiam, seria impossível. Tornou-se símbolo da luta pela liberdade.

Garibaldi e Anita: Depois que deixaram o Rio Grande e foram para o Uruguai, o casal finalmente oficializaria a união, em Montevidéu, no ano de 1842. Garibaldi, claro, se envolveria questões políticas, mas desta vez como soldado comum, tanto que

chegaria a passar necessidades com sua família e até fome. Mesmo assim tiveram mais três filhos além de Menotti. Viveram no Uruguai até o fim de 1847 e, depois, partiriam para a Itália. Na sua terra natal, Garibaldi voltaria a se engajar na luta pela unificação política resgatando todos os seus ideais carbonários. Mais tarde, em 1854, atingiria seu objetivo se tornando herói nacional estando à frente dos voluntários chamados “camisas vermelhas”. Anita, que o acompanhou o quanto pôde, não chegaria a ver sua ascensão – morreria de pneumonia aos 28 anos. Garibaldi viveria 20 anos mais, aposentado e gozando de uma boa pensão vitalícia.

Manuela e Joaquim: A sobrinha de Bento Gonçalves realmente existiu e chamava-se Manuela Amália Ferreira. Na verdade, ela não se casou com o primo Joaquim, passou a vida toda esperando por Garibaldi e terminou seus dias com 84 anos, sendo conhecida como a “noiva de Garibaldi”. Nas suas memórias, Garibaldi relata como foi o romance: se conheceram numa festa e ele logo percebeu que ela havia se enamorado. Não obtendo o consentimento para o romance, Garibaldi partiu sentindo-se feliz por pertencer à ela do modo possível: “em pensamento”. Manuela não foi para o campo de batalha atrás do seu amado, mas seu amor pelo italiano foi sincero e profundo. Joaquim, por sua vez, seguiu outro rumo casou-se diversas vezes e teve inúmeros filhos.

Bento Manuel e Netto: O chamado “Tocaio” na verdade era paulista de Sorocaba, mas se criou no Rio Grande onde começou como peão e foi enriquecendo com o comércio de gado. Acabou se tornando um brilhante militar e grande estrategista, utilíssimo aos exércitos por sua astúcia e sorte. Realmente foi um vira-casacas como o mostrado, mas há quem diga que motivado mais por convicções pessoais do que por traição. Morreu em Porto Alegre, em 1855, como Marechal reformado. Após ter lutado na Guerra Cisplatina, Antonio de Souza Netto já era Coronel quando estourou a Guerra dos Farrapos. Foi promovido a General assim que proclamou a República. Homem bonito e elegante era um exímio cavaleiro e, também, excelente dançarino. Sua vocação guerreira o acompanhou por toda a vida. Inconformado com os termos da paz assinada no fim da guerra, deixou o país e foi viver a vida de estancieiro no Uruguai. Mas logo estaria pegando em armas novamente. Combateu na Guerra do Paraguai, onde acabou morrendo depois de ser ferido na batalha de Tuyuty, em 1866.

(Reportagem feita pelo site oficial da minissérie *A Casa das sete mulheres*:
<http://www.globo.com/acasadassetemulheres>)



**Letícia Wierchowzki:
A Casa das Sete Mulheres**

Record
516 páginas

€ 45,--

Letícia Wierchowzki

também é autora de "Anuário dos amores", livro de contos, e »Prata do tempo«, outro romance. Junto com seu marido Marcelo Wierchowzki, Letícia publicou o livreto "eu@teamo.com.br". Seu romance de estréia "O anjo e o resto de nós" foi reeditado pela Editora Record em 2001.

A CASA DAS SETE MULHERES, da gaúcha Letícia Wierchowzki é um envolvente romance histórico sobre a Revolução Farroupilha de 1835.

O romance mescla realidade e ficção num romance que usa magistralmente a Revolução Farroupilha e o Rio Grande do Sul dos meados do século XIX como cenário. O livro narra as aventuras de sete gaúchas da família de Bento Gonçalves, militar e chefe da revolução que pretendia separar o sul do resto do país. Após o início do conflito, Bento Gonçalves manda a esposa, filhas e tias para uma propriedade à beira do Rio Camaquã, no interior. Na Estância do Brejo, de difícil acesso, estas deveriam esperar o desfecho do conflito. "Essas mulheres ficaram, entre idas e vindas, nascimentos, mortes e casamentos, cerca de dez anos esperando", esclarece a autora.

Letícia Wierchowzki fez uma pesquisa detalhada à procura de acontecimentos reais da vida dessas mulheres durante o período em que ficaram confinadas na estância. Mas a falta de documentos que registrassem suas peripécias acabou fazendo com que a autora optasse por criar passagens puramente ficcionais. "Criei também personagens que orbitavam em torno da casa, parentes, amigos etc", confessa. Mas a Revolução foi respeitada em toda a sua grandeza. As sete mulheres viveram todos os percalços e alegrias que os simpatizantes dos revolucionários vivenciaram naquela época.

Apesar do enfoque feminino de A CASA DAS SETE MULHERES, Letícia descreve cenas de batalha dignas de um roteiro de ação. Passagens masculinas, frias, descampadas, de pampa, de sangue e de morte. A estrutura do livro segue os passos da revolução: dez anos de confrontos, dez capítulos. Um pouco da trama é conduzida pelo diário mantido por Manuela de Paula Ferreira, sobrinha de Bento Gonçalves. "Para mim, o livro é como uma daquelas bonecas russas, que estão dentro uma da outra, e a gente vai abrindo e abrindo e sempre encontra mais uma bonequinha", explica Letícia.

O livro traz uma história dentro da outra, cada enredo completando outro. A trama

de sete mulheres, a vida de seus homens, tudo dentro de uma casa - e esta casa à mercê de um pampa sangrento e belicoso. Nessa casa se desenrola a história de três gerações da mesma família, que estarão eternamente confusas dentro daquele espaço, criado sem nenhuma lógica. Em A CASA DAS SETE MULHERES, o espaço é muito importante: é de lá que os personagens espiam a guerra, a vida, a morte, a vitória. "A força motriz desse épico são as gentes, os agentes da revolução, aqueles que lutaram nos campos de batalha, e aqueles que esperaram nas estâncias, defendendo suas propriedades e seus filhos", finaliza a autora.

(informação da editora)

nova cultura (issn 1439-3077) www.novacultura.de
© 2002 [Michael Kegler](mailto:Michael.Kegler), sternstraße 2, 65719 hofheim / novacultura@gmx.de
TFM-Zentrum für Bücher und Schallplatten in portugiesischer Sprache www.tfm-online.de
[disclaimer](#) / [Haftungsausschluss](#)

<http://www.novacultura.de/0204mulheres.html>

Anexo 05

E agora, Garibaldi?



Não está nos livros de história, nem no romance de Letícia Wierzchowski, ponto de partida para a minissérie. Surgiu das mentes de Walther Negrão e Maria Adelaide Amaral e foi direto para o papel assim como boa parte desta obra. Mas que emoção! O reencontro de Garibaldi e Manuela, tempos depois de que ele partiu para realizar as maiores façanhas Farroupilhas, está mexendo com o Brasil. Resta a dúvida: com quem ele vai ficar? Inconformada por ter sido covarde e hesitado em acompanhar o italiano nas batalhas, Manuela munuiu-se de uma insuspeitada força interior e revirou as entranhas para produzir o grito de independência da sua vida.

Esta atitude a tiraria de vez da sua condição de “flor de porcelana” para transformá-la em uma mulher de verdade. Partiu em busca de um destino incerto – na verdade partiu em busca de si mesmo, em busca do auto-conhecimento, como definiu certa vez a atriz Camila Morgado – e o alcançou. Enfrentou toda a sorte de perigos, mas conseguiu superá-los todos. Mas, e agora? Agora estava ali, a um palmo dele, sentindo novamente seu hálito, seu corpo quente – não de desejos como antes, mas de febre. Entretanto, ali, diante dos seus olhos, Garibaldi lhe parece mais distante que nunca. Ainda mais distante do que quando assaltava suas lembranças, invocado pela presença vibrante dos momentos românticos que viveram. Ela o tem nas mãos, mas ele lhe escapa como fumaça. Definitivamente, Manuela é uma nova mulher.

Sua rival, Anita, está prenhe e isso é motivo suficiente para abalar suas esperanças. Talvez, o único motivo que poderia desviar o italiano do seu caminho. Um filho! Um trunfo imbatível. Mas só isso seria suficiente para prender Garibaldi à Anita? Quando se levanta, dono novamente de suas faculdades, o perfume de alfazema de Manuela invade suas narinas. Há tempos não sentia odor tão agradável. Subitamente é remetido aos bons tempos na estância, distante dos

combates, da fome, do sofrimento... Subitamente era de novo o capitão cheio de vigor e amigos à sua volta. “O que a vida fez conosco?” Pergunta-se. Diante do destino consumado, não há mais perguntas possíveis. O tempo se encarregou de deixar suas marcas.

Mesmo sinceras, suas desculpas soam vazias: “não te traí, tive que renunciar a ti pelo seu conforto, tua segurança...” E completa: “tu sempre será a Manuela dos meus sonhos”. Com o coração em frangalhos, Manuela se esforça para lhe dizer a sua verdade: “traíste a memória, o que disseste, o que fizestes, o que prometeste... Traíste a minha inocência”. Depois, num último suspiro de paixão – que já dá espaço a um sentimento de conformidade diante da imutabilidade dos fatos – Manuela pergunta: “não sentes nenhum traço daquela paixão, daquele enamoramento?”. A resposta dele parece não deixar dúvidas: “se ao menos não tivesse conhecido Anita e pudesse voltar atrás...”.

Noutro canto, Anita luta pela sobrevivência. O amor por Garibaldi já a resgatou outras vezes. Agora, é a razão da sua existência, mas não a única. Ela carrega um filho dele no ventre. Seu amor é uma obsessão que a consome e a faz continuar. Ela jamais desistirá dele. São feitos do mesmo material, carne da mesma carne, almas idênticas. Um amor que transcende as fronteiras dos sentimentos e dos sentidos. Cega para qualquer perigo, qualquer obstáculo, ela volta para Garibaldi disposta conquistar mais uma batalha, a batalha da sua vida. A batalha do amor.

(Reportagem feita pelo site oficial da minissérie *A Casa das sete mulheres*:
<http://www.globo.com/acasadassetemulheres>)

Revelada no teatro, Camilla Morgado rouba a cena em 'Sete Mulheres' e negocia contrato com TV Globo

COLUNISTA DA FOLHA

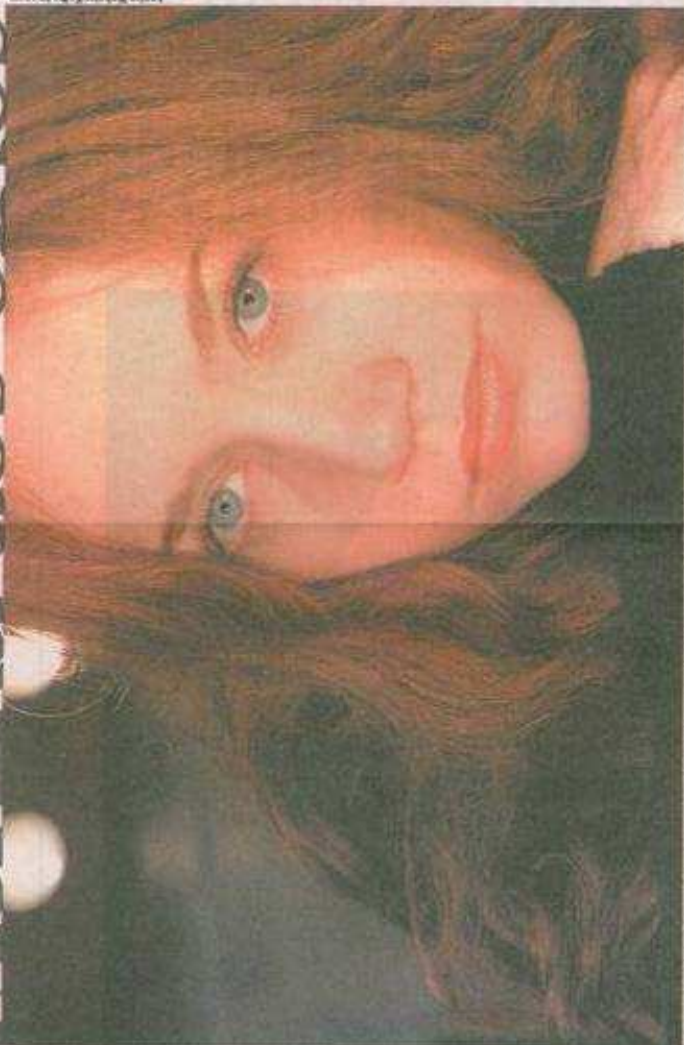
A atriz Camilla Morgado, 27, já mais esquecerá esta data: 11 de setembro de 2002. Foi nesse dia que recebeu de Jayme Monjardim, diretor de telenovelas da TV Globo, a notícia de que seria a intérprete de Manuela de Paula Ferreira, na minissérie "A Casa das Sete Mulheres", encerrada anteriormente, um dos maiores sucessos da emissora nos últimos anos.

Com dez anos de teatro, Morgado estreou na televisão já como protagonista, uma decisão ousada de Monjardim, após vê-la atuar em um teste. Sua personalidade agradou Manuela — que inicialmente teria bastante espaço apenas nos primeiros capítulos, seguindo como narradora da história inspirada em um romance ambientado na Guerra dos Farrapos (1835-1845) — cresceu e roubou a cena.

Os autores da minissérie apelaram a obra original homônima e levaram Manuela (que já mais teria saído da fazenda onde vivia) para a guerra. A personagem passou a trafegar por todos os núcleos da trama. Essa possibilidade existia desde o começo, mas a decisão só foi tomada no 12º capítulo, quando Camilla Morgado já era a grande revelação da TV em 2002.

"Ela é a atriz mais interessante que se viu nas últimas décadas. A última vez que vi um tal talento diante de mim foi no final dos

Menina-dos-olhos



Camilla Morgado, que interpretou Manuela em "A Casa das Sete Mulheres", em cena da peça "N x W", de Gerald Thomas

anos 50, quando tive a oportunidade de assistir Cacilda Becker no teatro, fazendo "Pega Fogo", criada por a "suspeita" Maria Adelaide Amaral, co-autora da minissérie. Humilde, Morgado diz apenas que fez um bom trabalho, que se dedicou muito, mas divide o sucesso com o apelo da personagem que interpretou. "Ela [Manuela] é muito densa. Seu ator é muito grunho", afirma.

A trajetória de Camilla Morgado até "A Casa das Sete Mulheres" começou há dois anos. Uma produtora de elenco da Globo a viu em uma peça do diretor Gerald Thomas, a quem deve boa parte de sua formação teatral.

A produtora apresentou a atriz a Jayme Monjardim, que terminava de montar o elenco da novela "O Clone". "Ele disse por que a gente não se conheceu antes?", lembra. "Prometeci me colocar na terceira fase da novela, mas não houve a terceira fase", conta.

Em setembro passado, Morgado foi contratada pela Globo para apenas um trabalho, o da minissérie. A emissora já negociava um novo contrato, agora de longa duração, privilegiando apenas as estrelas de primeira grandeza.

A televisão ainda assusta Morgado. "No teatro, o trabalho tem que estar na mão do ator. Na TV, isso é uma incógnita, é uma lin-

guagem que ainda não domino. O ator é bom quando não domina nada. Tenho dez anos de teatro. É muito pouco. E meu objetivo nunca foi fazer TV", diz.

A atriz diz que recebeu muitas propostas de trabalho logo que estourou em "A Casa das Sete Mulheres". "Mas não vi nada, não consegui parar de trabalhar", diz que "não dá para pagar nada agora", que quer "dar um tempo para o público se despedir de Manuela", mas não esconde que aceitaria propostas para ser protagonista de uma novela da Globo que estresse-se daqui a seis meses.

Morgado afirma que nem sequer foi sondada para ser a prota-

gonista do longa "Osga", projeto da Globo Filmes que pode ser dirigido por Jayme Monjardim. "Não sei de nada", despiста. No cinema, já tem um compromisso, assumido antes da minissérie, de atuar em um filme sobre jovens que nasceram com o vírus HIV. O roteiro é de um amigo da atriz.

Nascida em Petrópolis, Camilla Morgado foi para o Rio aos 17, estudar teatro. Foi dirigida por Gerald Thomas, com quem trabalharia em outras peças. Também estudou com Antunes Filho.

(MARIA CASTRO)

→ LEIA MAIS sobre a minissérie à página 88

A autora Maria Adelaide Amaral, que sempre teve fôlego para bons textos, – não é à toa que ela emplacou na TV Globo duas minisséries seguidas, *A Muralha* (2000) e *Os Maias* (2001) – descobriu o livro de Leticia Wierzbowski, *A Casa das Sete Mulheres*, e o sugeriu à direção da emissora como uma boa história para a televisão. O projeto foi aprovado e acabou virando o ponto de partida para uma minissérie. Em parceria com o experiente novelista Walter Negrão, ela escreve a trama que narra um dos momentos históricos mais importantes do país, a *Revolução Farroupilha*. A obra de Leticia, serviu de ponto de partida para falar de coragem, amor, sofrimento e luta.



Divulgação/Fred Celso

Autores afirmam que além do resgate histórico, a densidade humana dos personagens os motivou a criar a minissérie

Goiçalves... Estamos tentando ser o mais fiel possível aos fatos históricos, especialmente aos que dizem respeito à guerra. A liberdade que tomamos é em relação aos dramas pessoais, aos relacionamentos entre os personagens. No caso de Bento Manuel, o interesse por Caetana reforça a rivalidade de armas que existe de fato entre ele e Bento Gonçalves. Mas atenção: do ponto de vista histórico – guerras, batalhas, mortes, datas, etc – a minissérie é fiel o máximo possível. Todos os personagens envolvidos com a guerra, além das sete mulheres, de fato existiram.

O que podemos dizer sobre essas mulheres da história? O que elas têm em comum?

Todas têm em comum a dor da separação, da perda e o tempo de espera. Percebemos de maneira distinta que cada uma delas encontra para sobreviver a esta

guerra e as paixões são os principais ingredientes.

Por que *A Casa das Sete Mulheres* é uma boa trama para a TV?

É uma história intensa, riquíssima de possibilidades, com grandes paixões e personagens densos.

Que mudanças tiveram de ser feitas na adaptação para transformar o livro em minissérie?

Não foram feitas mudanças e sim acréscimos, afinal de contas são 52 capítulos, 1400 laudas a partir das 500 páginas do romance. Acrescentamos a história de Anita Garibaldi à minissérie, o ponto de



Teresa Lamprea, Walter Negrão, Maria Adelaide Amaral, Jayme Numperim e Marcos Schiettiman

Argentino/Foto IM

Como vocês definem esta história?

É um épico como ainda não se viu antes em televisão, uma história forte, dura, violenta, mas também apaixonante e comovente. A partir da *Revolução Farroupilha*, mostramos não apenas a guerra em si, mas os efeitos dela sobre as pessoas. Do ponto de vista histórico e também humano.

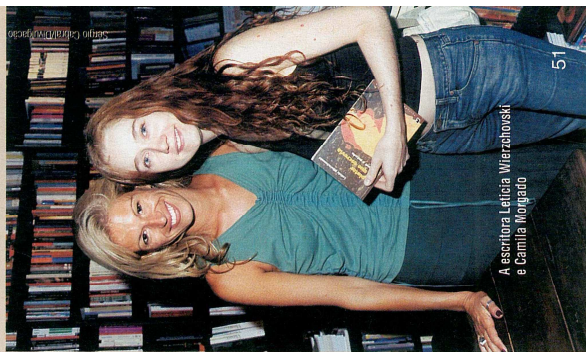
O que chamou atenção no livro?

A beleza e a grandeza da história – como já dito, tanto pelo lado histórico quanto pelo fator humano. É uma saga da linhagem de *O Tempo e o Vento*, minissérie baseada no original de Erico Veríssimo exibida em 1985, pela TV Globo, e *E o Vento Levou*, um dos clássicos do cinema, onde a

que na nossa história é a mulher embuçada. Do ponto de vista dramático, essa história é imprévisível, preciosa, enriquece o personagem e desperta grande interesse no público. Além disso, falar do nosso folclore, da cultura tão rica que temos, nunca é demais. Os livros de Simões Lopes Neto são uma grande inspiração para nós. Seguindo ele, as terras do Jarú perenciam a Bento Manuel e corria na época que a boa sorte dele se devia exatamente a um pacto feito com o demônio através da figura da Temaguá.

Diz a lenda no sul que Manuela morreu velhinha esperando por Garibaldi, vestida de noiva, à janela. Isso é verdade?

É uma imagem poética sobre Manuela. O fato é que ela realmente morreu velhinha fiel à memória e ao amor de Garibaldi.



A escritora Leticia Wierzbowski e Camilla Morgado

ELES ESCREVERAM

vista de Manuela, e criamos outros personagens e histórias paralelas.

A TV tem o poder de informar através da emoção, alcançando um número muito grande de telespectadores. Existe a preocupação de levar ao público a história do nosso país? Sem dúvida. Poder contar um episódio tão importante da história, e que se passa de forma tão secundária pelos livros escolares, de uma forma envolvente e emocionante, é o nosso maior desafio, o que mais nos instiga.

Mesmo sendo uma ficção de fatos e personagens reais, a História está sendo preservada? Onde termina a realidade e começa a ficção?

Na trama, Bento Manuel, por exemplo, deseja a mulher de Bento

De que forma será aproveitado na minissérie o conto *A Salamandra do Jarau*, de Simões Lopes Neto? De onde surgiu a idéia de inseri-lo na trama?

Diz-se que Bento Manuel tinha um pacto com o diabo... Exatamente, esse pacto será mostrado através da relação de Bento Manuel com a Temaguá (bicho com um corpo de lagarto com uma cabeça de rubi incandescente),