

QUESTÕES DE GÊNERO NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: um estudo da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*

Jéfferson Luiz Balbino Lourenço da Silva¹

Artigo recebido em: 05/03/2023

Artigo aceito em: 13/09/2024

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo analisar as questões de gênero na teledramaturgia brasileira, tomando como objeto de estudo a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, produzida e exibida pela TV Globo. A análise se fundamenta na historiografia cultural e na teoria da mídia, focando especificamente na representação das trajetórias e experiências das mulheres durante a Revolução Farroupilha. Diferente de abordagens que se concentra nos aspectos históricos tradicionais, este estudo enfatiza a forma como as personagens femininas são retratadas na narrativa televisiva. *A Casa das Sete Mulheres* é uma adaptação de um romance histórico homônimo que aborda a Revolução Farroupilha sob a perspectiva das mulheres da família do líder farroupilha Bento Gonçalves. A minissérie oferece uma representação emancipatória das mulheres farroupilhas no século XIX, explorando suas complexidades, desafios e contribuições. Através da análise das representações midiáticas, buscamos compreender como a teledramaturgia contribui para a construção de narrativas históricas e para a disseminação de ideias sobre o papel das mulheres na história. Esta abordagem destaca a importância de considerar o contexto histórico e tecnológico em que as obras midiáticas são produzidas e recebidas, evidenciando a evolução da mídia ao longo do tempo e seu impacto na memória histórica e na reflexão sobre as questões de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Teledramaturgia Brasileira; Questões de Gênero; *A Casa das Sete Mulheres*; Revolução Farroupilha; Representação Feminina.

GENDER ISSUES IN BRAZILIAN TELEVISION DRAMA:
a study of the miniseries *A Casa das Sete Mulheres*

ABSTRACT:

This article aims to analyze gender issues in Brazilian television drama, focusing on the miniseries *A Casa das Sete Mulheres*, produced and broadcast by TV Globo. The analysis is based on cultural historiography and media theory, specifically focusing on the representation of women's trajectories and experiences during the Farroupilha Revolution. Unlike approaches that focus on traditional historical

¹ Doutor e Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5077934013308136>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2516-5122>. E-mail:

aspects, this study emphasizes how female characters are portrayed in the television narrative. *A Casa das Sete Mulheres* is an adaptation of a historical novel of the same name that addresses the Farroupilha Revolution from the perspective of the women in the family of the Farroupilha leader Bento Gonçalves. The miniseries offers an emancipatory representation of the Farroupilha women in the 19th century, exploring their complexities, challenges, and contributions. Through the analysis of media representations, we seek to understand how television drama contributes to the construction of historical narratives and the dissemination of ideas about the role of women in history. This approach highlights the importance of considering the historical and technological context in which media works are produced and received, evidencing the evolution of media over time and its impact on historical memory and the reflection on gender issues.

KEYWORDS: Brazilian Television Drama; Gender Issues; *A Casa das Sete Mulheres*; Farroupilha Revolution; Female Representation.

1. Introdução

A historiografia demonstra como a televisão, especialmente no Brasil, foi por muito tempo considerada um produto de baixo valor artístico e cultural, o que ocasionou uma suposta degradação intelectual em seu público (Freire Filho, 2008, p. 81-96). Partindo desse pensamento, os pesquisadores de produtos televisivos recorreram a matrizes teóricas europeias, como a teoria crítica da Escola de Frankfurt, para justificar seus objetos de estudo.

Nos anos 1970, Raymond Williams lançou as bases para os estudos culturais e o materialismo cultural, descrevendo a programação televisiva como um fluxo homogêneo e hipnótico (Williams, 2003, p. 89-96). Diante disso, os pesquisadores da área da História que utilizavam objetos oriundos da cultura de mídia como fontes de pesquisa precisavam expressar desprezo por seus objetos de estudo para desenvolver suas pesquisas, ao contrário dos intelectuais de outros campos de estudo (Thompson, 2003, p. 4).

Felizmente, esse cenário vem se reconfigurando, especialmente com os estudos de mídia nas mais variadas áreas do campo das humanidades. Estudiosos como Kellner (2001) e Martin-Barbero (2006) apontam para uma melhor compreensão de como os produtos midiáticos vão além do estereótipo de lixo televisivo (Machado, 2001, p. 22). Tais objetos servem como elementos

socioculturais, visto que há produtos de qualidade na televisão (Borges; Reia-Baptista, 2008, p. 56).

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em seu livro *Sobre a Televisão*, oferece uma análise perspicaz sobre o espaço da televisão e seu impacto na sociedade. Segundo Bourdieu, a televisão é um espaço social específico, onde o público se organiza de uma forma particular, com suas próprias regras e hierarquias. Ela não apenas reflete a cultura dominante, mas também a influencia, moldando as percepções e preferências da audiência de maneiras sutis e muitas vezes imperceptíveis (Bourdieu, 1997, p. 50).

Ou seja, a televisão não é apenas um meio de comunicação, mas também um espaço social onde as pessoas se encontram, interagem e constroem suas visões de mundo. A televisão desempenha um papel ativo na construção da cultura e na formação das opiniões das pessoas, influenciada por interesses e poderes culturais e econômicos.

Bourdieu também discute a importância do capital cultural na recepção da televisão, ou seja, como a educação e a bagagem cultural de uma pessoa afetam sua interpretação dos conteúdos televisivos. Ele argumenta que a televisão muitas vezes reproduz as hierarquias culturais existentes, privilegiando certas formas de conhecimento e excluindo outras. O autor tece uma visão crítica e reflexiva sobre o espaço da televisão, destacando sua complexidade e influência na sociedade contemporânea. Conseqüentemente, a televisão é muito mais do que entretenimento; é um campo de lutas simbólicas e de construção de identidades culturais.

No que tange à televisão brasileira, pode-se dizer que não há uma produção homogênea. Ao longo de sete décadas de operação, as emissoras brasileiras buscaram incansavelmente pela primazia da qualidade, notável tanto em programas de entretenimento quanto no jornalismo, coberturas esportivas e culturais, além dos produtos de teledramaturgia (telenovelas, minisséries e seriados).

A teledramaturgia, que surgiu no país em 1951 através do formato telenovela, transformou-se num poderoso produto televisivo que muitas vezes gera grande repercussão social por retratar assuntos contundentes de todas as esferas da sociedade (Balbino, 2016, p. 27). No contexto nacional, ao longo dos anos, tornou-se uma referência cultural, uma marca registrada na cultura e na sociedade brasileira (Balbino, 2016, p. 27). Isso se dá não apenas por seu alcance, mas pelo enredo das produções, uma vez que as telenovelas brasileiras, a partir do final da década de 1960, sempre buscaram representar a realidade do telespectador e, consequentemente, da sociedade brasileira como um todo.

De acordo com Balbino (2016, p. 34), foi a partir da telenovela *Beto Rockfeller*, produzida e exibida pela TV Tupi em 1968, que o gênero se tornou um produto genuinamente brasileiro.

A teledramaturgia brasileira constrói seu formato definitivo com a novela *Beto Rockfeller*, escrita por Bráulio Pedroso, em 1968, que teve uma imensa repercussão ao abordar em seu enredo o protagonista como um homem comum, com defeitos e qualidades, nem vilão e nem herói, algo corriqueiro na personalidade do brasileiro. Essa telenovela ousou em seu estilo e com isso contribuiu abrindo caminho para um novo formato através de histórias realistas. O resultado deu tão certo que as outras emissoras que produziam teledramaturgia acabaram adotando essa linguagem moderna e extremamente instigante. (Balbino, 2016, p. 34)

Antes desse período, as tramas produzidas eram dramalhões adaptados de textos latinos no estilo capa-e-espada, ou seja, distanciavam-se da realidade vivenciada pelos telespectadores. A partir disso, a TV brasileira começou a produzir diversas telenovelas com abordagens temáticas de cunho sociopolítico e cultural, que trouxeram diversas repercussões e mobilizações na sociedade.

A partir disso, a TV brasileira produz diversas telenovelas² – cada qual à sua maneira – que traziam em seu cerne abordagens que refletiam os anseios da sociedade brasileira, abordando temas sociais como reforma agrária, clonagem humana, poluição ambiental, coronelismo, imigração, escravidão, crise cafeeira, corrupção, racismo, homossexualidade, ética, dependência de álcool e drogas.

Essas características fazem com que a telenovela brasileira seja reverenciada tanto no país quanto no exterior, já que esses produtos são exportados para todo o mundo.

Posto isso, um produto como a telenovela, que dialoga diariamente com uma imensurável quantidade de pessoas, sendo capaz de ditar modas e tendências e ocasionar um movimento mercadológico em todos os segmentos sociais, não pode ser desprezado pela academia e pelos intelectuais. Deve, sim, servir como fonte historiográfica, afinal, trata-se de um elemento fundamental na construção da cultura e identidade brasileiras. Além do que

“Fonte histórica” é tudo aquilo que, por ter sido produzido pelos seres humanos ou por trazer vestígios de suas ações e interferência, pode nos proporcionar um acesso significativo à compreensão do passado humano e de seus desdobramentos no Presente. As fontes históricas são as marcas da história. (Barros, 2019, p. 15)

À vista disso, o renomado teledramaturgo Aguinaldo Silva³, em entrevista⁴ para Balbino afirma que

² Dentre essas telenovelas, a título de exemplificação, estão: *Irmãos Coragem* (TV Globo/1970), *Selva de Pedra* (TV Globo/1972), *O Bem-Amado* (TV Globo/1973), *Mulheres de Areia* (TV Tupi/1973), *Escalada* (TV Globo/1975), *A Viagem* (TV Tupi/1975), *Pecado Capital* (TV Globo/1975), *Escrava Isaura* (TV Globo/1976), *Dancing' Days* (TV Globo/1978), *Aritana* (TV Tupi/1979), *Água Viva* (TV Globo/1980), *Os Imigrantes* (TV Bandeirantes/1981), *Roque Santeiro* (TV Globo/1985), *Vale Tudo* (TV Globo/1988), *Tieta* (TV Globo/1989), *Pantanal* (TV Manchete/1990), *Renascer* (TV Globo/1993), *O Rei do Gado* (TV Globo/1996), *Xica da Silva* (TV Manchete/1996), *Terra Nostra* (TV Globo/1999), *Laços de Família* (TV Globo/2000), *O Clone* (TV Globo/2001), *Mulheres Apaixonadas* (TV Globo/2003), *Vidas Opostas* (TV Record/2007), *Chamas da Vida* (TV Record/2008), *Avenida Brasil* (TV Globo/2012), *Amor à Vida* (TV Globo/2013), *Babilônia* (TV Globo/2015), *A Força do Querer* (TV Globo/2017), *Travessia* (TV Globo/2022), *Terra e Paixão* (TV Globo/2023), dentre outras.

³ Autor de importantes telenovelas na história da teledramaturgia brasileira, tais como: *Roque Santeiro*, *Vale Tudo*, *Tieta*, *Pedra sobre Pedra*, *A Indomada*, *Senhora do Destino* e *Império*. Sendo que essa última lhe rendeu o prêmio de “Melhor Telenovela” no Emmy Internacional (premição equivalente ao Oscar).

⁴ Entrevista realizada em 19 de março de 2012.

Daqui a 100 anos, se alguém quiser saber como era o Brasil do século 20 e desse começo do 21 só terá que fazer uma coisa: ver novelas. Elas traçaram um retrato completo desse país como ninguém mais o fez, incluindo aqui os acadêmicos e historiadores. A telenovela foi, é (será?) de uma importância transcendental para o autorreconhecimento dessa nação chamada Brasil. Quem negar isso estará sendo desonesto. (Balbino, 2016, p. 114)

É perceptível que o autor se excede ao renegar ou desconhecer o arsenal de estudos acadêmicos que traçam a representação do Brasil não apenas dos séculos XX e XXI, mas de outras épocas. Contudo, é fato que a teledramaturgia se esforçou muito nesses quase 73 anos de atividade para demonstrar o reflexo de uma nação com todas as suas vicissitudes.

No entanto, cabe ressaltar que a teledramaturgia é uma obra ficcional e que não tem compromisso com as situações factuais inerentes à sociedade, tendo em vista que há demandas para atrair o público que acompanha as tramas, e que precisa possuir uma sinergia entre telespectador e personagens. Consequentemente, não pode ser exigido da teledramaturgia algo intrínseco às ações de políticas públicas.

Além das telenovelas, a teledramaturgia brasileira ainda abarca outro formato midiático capaz de suscitar discussões de cunho sociocultural: as minisséries. Esse novo gênero teledramatúrgico surgiu no Brasil, através da TV Globo, em 1982, com a obra *Lampião e Maria Bonita*.

As principais características das minisséries são:

- ser obras fechadas (isto é, diferentemente da telenovela, que é uma obra aberta, as minisséries vão ao ar totalmente escritas e, muitas vezes, totalmente gravadas);
- ter menor número de capítulos (varia entre 2 a 60 episódios);
- apresentar enredos densos (quase sem núcleo de humor);
- possuir menor número de personagens;
- receber maior investimento pelas emissoras;
- ser, frequentemente, adaptações literárias;
- contar com um elenco reduzido.

Outro aspecto pertinente que também se faz presente nesse formato é a tentativa de representação de eventos históricos. Muitas minisséries se dispuseram a cumprir essa tarefa, como *A Casa das Sete Mulheres*, que tem como contexto histórico a Revolução Farroupilha, mas sob um viés feminino, pois a narrativa gira em torno das mulheres da família do líder farrapo Bento Gonçalves.

Ademais, tais personagens fugiam do estereótipo consolidado nas representações televisivas das mulheres do século XIX. Essas eram mulheres transgressoras que não se limitavam aos convencionalismos patriarcais secularmente arraigados nas sociedades. Em razão disso, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* oferece subsídios aos historiadores para investigar, por exemplo, a representação emancipada que essas mulheres tiveram.

2. *A Casa das Sete Mulheres* e a problematização do protagonismo feminino num cenário masculinizado de guerra

A minissérie *A Casa das Sete Mulheres* é uma adaptação livre dos autores Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão da obra homônima escrita por Lécia Wierzbowski. A obra televisiva foi exibida de 7 de janeiro a 8 de abril de 2003, em 51 capítulos, de terça a sexta-feira, no horário das 23 horas. A direção foi de Teresa Lampreia, com direção-geral de Jayme Monjardim e Marcos Schechtman, direção de produção de Guilherme Bokel e núcleo de Jayme Monjardim.

A trama é ambientada durante o movimento separatista anti-imperial ocorrido na província do Rio Grande do Sul, no decênio histórico de 1835-1845, a partir da visão das mulheres da família de Bento Gonçalves (interpretado pelo ator Werner Schünemann). Assim como ocorre em toda minissérie histórica, *A Casa das Sete Mulheres* contou tanto com personagens reais (isto é, que existiram na realidade) quanto com personagens ficcionais (criados independentemente da relação com o pano de fundo histórico, nesse caso, a Revolução Farroupilha).

Sobre esse evento histórico, cabe esclarecer que a Revolução Farroupilha, também conhecida como Guerra dos Farrapos, foi um conflito regional que se

transformou em um movimento separatista contra o governo imperial brasileiro. Iniciado em 1835, o conflito durou até 1845 e foi motivado por diversas questões, entre elas as dificuldades econômicas enfrentadas pelos estancieiros gaúchos e a insatisfação com a centralização do poder no Rio de Janeiro. O movimento, liderado por figuras como Bento Gonçalves, almejava maior autonomia para a província e melhorias nas condições econômicas e políticas da região.

No entanto, o que torna *A Casa das Sete Mulheres* particularmente notável é sua abordagem centrada no protagonismo feminino em um cenário tradicionalmente masculinizado de guerra. As personagens femininas, que incluem a esposa e as filhas de Bento Gonçalves, são retratadas com profundidade e complexidade, fugindo dos estereótipos convencionais das representações televisivas das mulheres do século XIX. Elas são apresentadas como figuras transgressoras, que não se limitam aos convencionalismos patriarcais secularmente arraigados nas sociedades.

Esse enfoque oferece um rico campo para a análise histórica e sociocultural, permitindo uma reflexão sobre as representações de gênero e o papel das mulheres em contextos históricos de conflito. A minissérie, ao destacar as experiências e perspectivas das mulheres da família de Bento Gonçalves, proporciona uma visão alternativa e complementar à narrativa tradicionalmente masculina da Revolução Farroupilha.

Dessa forma, *A Casa das Sete Mulheres* não apenas entretém, mas também contribui para o debate sobre a representação da mulher na história e na teledramaturgia, oferecendo subsídios aos historiadores para investigar a representação emancipada dessas mulheres e o impacto de suas histórias na construção da memória coletiva sobre o período da Revolução Farroupilha. Apesar disso, sabe-se que

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

estancieiros e charqueadores com complicações internacionais, a Farroupilha não corria o risco de tornar-se guerra de pobres, de tornar-se perigo para a paz social. Era briga de brancos. (Carvalho, 1988, p. 15)

Embora o contexto de guerra narre o heroísmo dos homens e, conseqüentemente, suas ações nas batalhas contra as tropas do Império (na história oficial), o foco na minissérie se concentra nas ações praticadas pelas sete mulheres da família de Bento Gonçalves e por outras mulheres que aparecem ao longo da trama. Inclusive, a própria emissora reforça que a narrativa se desenvolve a partir da visão dessas mulheres, isto é, as batalhas contra as tropas do Império se restringem a um pano de fundo para compor a narrativa.

As personagens-título/protagonistas da minissérie, Manuela (Camila Morgado), Ana Joaquina (Bete Mendes), Maria (Nívea Maria), Perpétua (Daniela Escobar), Caetana (Eliane Giardini), Mariana (Samara Felippo) e Rosário (Mariana Ximenes), são mulheres fortes e destemidas que destoam das narrativas – ficcionais ou não – do período em que se passa a história (século XIX). Afinal, as mulheres desse período (1835-1845) – também representadas por personagens secundárias na minissérie – eram de ficar na retaguarda do marido, participando de maneira velada.

Cabia às mulheres a vida nos bastidores sociais, isto é, cuidar do marido e dos filhos pequenos, dos patrimônios financeiros dos homens que iam para a guerra. Ademais, era destinada às mulheres a responsabilidade de tocar a vida enquanto seus homens estavam cuidando dos interesses da República Rio-Grandense, o que as deixava muitas vezes à mercê da própria sorte, sem dinheiro e, sobretudo, sem proteção (Barbosa, 2016, p. 84-97).

Embora ocorra pouca visibilidade no que tange a participação feminina na Revolução Farroupilha, diversas fontes históricas provam que houve a participação de muitas mulheres nesse ato político e que elas exerceram muita influência, seja em batalhas, como espiãs dos inimigos, ou acompanhando os homens nas batalhas (as

chamadas vivandeiras⁵). Foi esse caminho que a minissérie seguiu ao trazer esse tipo de representação para a televisão (Nunes, 2003, p. 75).

Essas personagens femininas são retratadas com profundidade e complexidade, fugindo dos estereótipos convencionais das representações televisivas das mulheres do século XIX. Elas são apresentadas como figuras transgressoras, que não se limitam aos convencionalismos patriarcais secularmente arraigados nas sociedades.

Esse enfoque oferece um rico campo para a análise histórica e sociocultural, permitindo uma reflexão sobre as representações de gênero e o papel das mulheres em contextos históricos de conflito. A minissérie, ao destacar as experiências e perspectivas das mulheres da família de Bento Gonçalves, proporciona uma visão alternativa e complementar à narrativa tradicionalmente masculina da Revolução Farroupilha.

Dessa forma, *A Casa das Sete Mulheres* não apenas entretém, mas também contribui para o debate sobre a representação da mulher na história e na teledramaturgia, oferecendo subsídios aos historiadores para investigar a representação emancipada dessas mulheres e o impacto de suas histórias na construção da memória coletiva sobre o período da Revolução Farroupilha.

3. O perfil emancipador das sete mulheres protagonistas

Como dito anteriormente, o perfil emancipador das personagens femininas protagonistas de *A Casa das Sete Mulheres* é um ponto instigante dessa obra, uma vez que possibilita e suscita análises sobre a História das Mulheres e, conseqüentemente, dialoga com os estudos feministas, de gênero e de pós-modernidade. Produzida em um contexto pós-moderno, a minissérie oferece uma representação rica e multifacetada das mulheres do século XIX, apresentando-as como agentes ativas de

⁵ As vivandeiras eram mulheres que seguiam os exércitos e prestavam serviços de apoio aos soldados, como cozinhar, lavar roupas, cuidar dos feridos e, em alguns casos, participar diretamente das batalhas.

suas próprias histórias, em contraste com a tradicional visão passiva e submissa frequentemente associada às figuras femininas na historiografia.

Essas personagens são construídas com profundidade e complexidade, enfrentando os desafios impostos por uma sociedade patriarcal e por um período de guerra. Suas histórias de resistência, luta e sobrevivência refletem uma busca constante por autonomia e reconhecimento, destacando suas contribuições significativas tanto no âmbito privado quanto no público. A minissérie, assim, não apenas recupera essas figuras históricas do esquecimento, mas também as reinventa de maneira a enfatizar sua importância e relevância na narrativa da Revolução Farroupilha.

Essa abordagem emancipada e moderna das personagens permite uma conexão direta com os estudos feministas e de gênero, que buscam entender e desconstruir as opressões históricas e contemporâneas enfrentadas pelas mulheres. A representação de mulheres fortes e decididas, que tomam as rédeas de suas vidas e influenciam o curso dos eventos históricos, dialoga com as teorias pós-modernas que questionam as metanarrativas e promovem uma visão plural e descentralizada da história.

Além disso, ao retratar essas personagens em um contexto pós-moderno, a minissérie reflete as transformações sociais e culturais que marcam o final do século XX e o início do século XXI, quando a produção foi realizada. A reinterpretação das histórias das mulheres da família de Bento Gonçalves através de uma lente contemporânea permite não apenas uma reavaliação do passado, mas também uma crítica e reflexão sobre o presente e o futuro das questões de gênero.

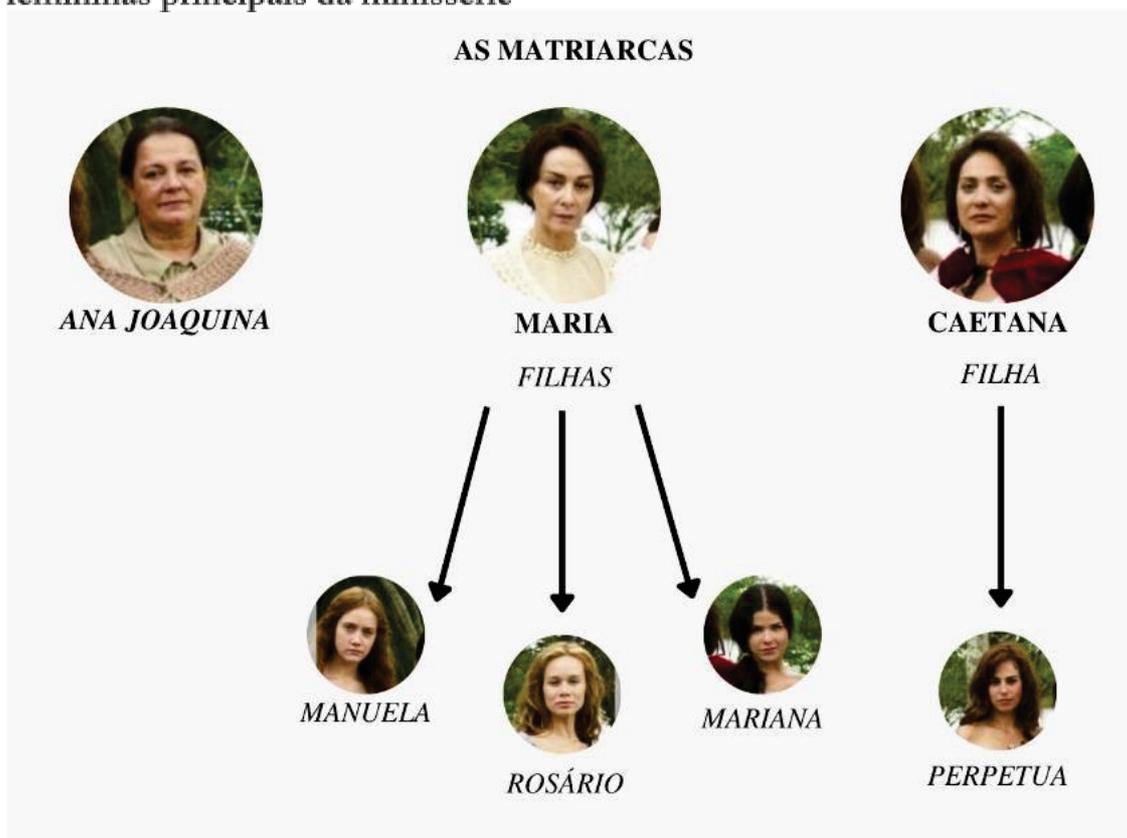
A seguir, analisaremos o perfil das personagens femininas supracitadas, examinando como cada uma delas contribui para a construção dessa narrativa emancipadora e quais são os elementos que tornam suas histórias inspiradoras e relevantes para os estudos contemporâneos de gênero e feminismo.

4. As mulheres da família de Bento Gonçalves: heroínas de saia

Conforme já salientado, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* apresenta uma narrativa rica e complexa das mulheres da família de Bento Gonçalves, destacando suas trajetórias e papéis durante a Revolução Farroupilha. Essas personagens femininas são retratadas como verdadeiras heroínas, enfrentando desafios pessoais e sociais em um contexto histórico turbulento. Através de suas histórias, a minissérie explora temas de coragem, resiliência e emancipação feminina, oferecendo uma visão profunda e humanizada das mulheres que estavam por trás dos eventos históricos.

O infográfico a seguir ilustra as principais personagens da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, destacando suas contribuições e a importância de suas histórias na construção da narrativa televisiva.

Figura SEQ Figura * ARABIC 1: Infográfico com as personagens femininas principais da minissérie



Fonte: Elaborado pelo autor

Ana Joaquina Gonçalves da Silva (Bete Mendes) é a matriarca da família de Bento Gonçalves. Irmã do líder dos farroupilhas, ela é uma mulher respeitada por

todos. É a dona da Estância da Barra, a fazenda onde as mulheres se refugiam durante o decênio histórico e onde os líderes farroupilhas se encontram quando não estão em conflito. Diferentemente de Maria, Ana Joaquina é bondosa e protetora com todos ao seu redor, inclusive os escravos. Acolhe as sobrinhas como se fossem suas filhas, assim como as irmãs e a cunhada.

A personagem Ana Joaquina representa o arquétipo da boa mãe e boa esposa, aquela que reúne a família para manter a união. Na narrativa, ela funciona como um ponto de equilíbrio para manter a família próxima. Ou seja, seu papel na narrativa vai além do convencional “bom matriarcado”; ela representa a solidez em tempos de turbulência, cuidando da Estância da Barra e oferecendo um porto seguro tanto para seus familiares quanto para os escravos, mostrando uma atitude protetora que desafia as normas da época. A bondade de Ana Joaquina, sua habilidade de manter a família unida e seu papel como ponto de equilíbrio destacam a importância das mulheres como pilares da comunidade, especialmente em tempos de crise.

Maria Gonçalves da Silva Ferreira (Nívea Maria) é um contraponto às demais personagens femininas, representando a mulher que, no passado, seguiu os desmandos de seus homens (pai, irmão e esposo), mesmo que contrariada. Maria é irmã de Bento Gonçalves e de Ana Joaquina. Ela chega à Estância da Barra trazendo suas filhas: Rosário, Mariana e Manuela. Conforme descrito na sinopse original da obra, “as três jovens, por razões diferentes, irão se constituir numa fonte de preocupação e problemas para Maria” (Sinopse original, s/d., p. 2), justamente por serem o oposto do que a mãe e a elite farroupilha esperavam das moças solteiras da época.

Portanto, Maria é um contraponto às demais personagens femininas, representando a mulher que seguiu as ordens dos homens de sua família, mesmo que contrariada. Sua rigidez e expectativas em relação às filhas refletem os valores tradicionais da elite farroupilha. No entanto, suas filhas, Rosário, Mariana e Manuela,

desafiam essas expectativas, criando um conflito geracional que evidencia a luta entre as tradições rígidas e as aspirações modernas de liberdade e autodeterminação.

Caetana García y Gonzáles (Eliane Giardini) – De acordo com a sinopse⁶ original da minissérie, Caetana é esposa de Bento Gonçalves e é dez anos mais jovem que o marido. Ela tem 37 anos e é de origem uruguaia. Devido à sua beleza, desperta o interesse de Bento Manuel (Luís Mello), algoz de seu marido. Em vários momentos da narrativa, Bento Manuel passa para o lado dos farrapos com o intuito de se aproximar de Caetana e afastá-la de Bento Gonçalves. Contudo, tal artimanha sempre se mostra infrutífera, visto que Caetana “o rejeitará e se manterá fiel até o fim ao seu marido” (Sinopse original, s/d., p. 2).

Na minissérie, Caetana demonstra ser uma mulher de personalidade forte, justa e sensual, como o próprio figurino da personagem denota. Ela é, sobretudo, uma boa mãe e esposa, algo que todo homem esperava de uma mulher na época em que a obra é ambientada. De acordo com o livro temático *A Revolução Farroupilha através da minissérie A Casa das Sete Mulheres*, lançado em 2003 pela Editora Globo para promover a minissérie, “nas poucas vezes em que o líder farroupilha Bento Gonçalves deixa a sede da presidência da República Rio-Grandense para descansar, é à esposa Caetana que ele se entrega” (Nunes, 2003, p. 75). Ou seja, a figura da mulher torna-se um sustentáculo para o grande líder farroupilha.

No livro promocional, a pesquisadora Valentina Nunes aborda a sensualidade de Caetana, o modo como o casal se conheceu e, posteriormente, se relacionou, além de sua respectiva composição familiar. Afinal Caetana, com sua beleza e firmeza de caráter, rapidamente conquistou Bento Gonçalves, que viu nela não apenas uma esposa, mas uma verdadeira parceira em suas lutas. A origem uruguaia de Caetana acrescentava uma dimensão internacional ao seu relacionamento, simbolizando a união de culturas e o espírito de resistência que caracterizava a

⁶ Sinopse é o material produzido pelo autor principal, isto é, o roteirista que criou/projetou a obra e que é disponibilizado para a produção (atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, roteiristas etc.) onde contém informações que ajudarão a compor o produto audiovisual como, por exemplo: a síntese da estória, o perfil de cada personagem, os cenários de locação – externo e interno, além de outras informações técnicas.

Revolução Farroupilha. Seu papel como mãe e esposa devotada era complementado por sua sensualidade, um traço que Bento Manuel tentou explorar em sua tentativa de conquistá-la, mas que acabou se tornando uma prova da inabalável lealdade de Caetana ao seu marido. A história de Caetana e Bento Gonçalves ilustra a força e a complexidade das relações pessoais durante tempos de conflito, destacando o papel fundamental das mulheres como pilares emocionais e morais em períodos de turbulência.

Dessarte, Nunes esclarece sobre o casal Bento e Caetana que:

Seus cenas de amor são tórridas, inspiradas na forte ligação mantida pelos dois, fato raro numa época em que homens e mulheres se uniam mais pela conveniência do que por amor. A beleza de Caetana García y Gonzáles, nome da esposa de Bento Gonçalves, por quem ele se apaixonou aos 26 anos, explica a forte atração exercida por ela. Por outro lado, a seduzi-la havia também o magnetismo, o carisma e a força dele. Morena uruguaia de olhos verdes, Caetana tinha 16 anos de idade quando conheceu o futuro marido num baile luxuoso. O número de filhos que tiveram atesta sua paixão. Na minissérie são os personagens Joaquim, Bentinho, Perpétua, Caetano, Leão, Marco Antônio, Maria Angélica e Aninha. Caetana era filha de Narciso García, poderoso estancieiro da região da fronteira, onde Bento negociava com gado e seguia carreira militar. Nessa mesma região, Bento Gonçalves comprou sua primeira fazenda, a Estância do Cristal, para onde se mudaria com Caetana ao final da Revolução Farroupilha. (Nunes, 2003, p. 70)

Percebemos que Caetana e Bento formam o protótipo de casal ideal, mesmo em uma época em que a possibilidade de isso acontecer era ínfima, haja vista que, como mencionado anteriormente, esse período era marcado por casamentos arranjados e negociados pelos pais dos noivos com base em interesses pessoais, sociais e financeiros.

Dentre as sete mulheres, Caetana é a que mais sofre com a revolução, uma vez que fica aflita e amargurada com a ausência do marido e dos filhos que foram para o conflito. Ela também teme a morte dos que ama e a falta de notícias, o que lhe causa grande angústia.

Assim, Caetana é retratada como uma mulher de forte personalidade e grande sensualidade. Sua fidelidade ao marido e sua resistência às investidas de Bento Manuel demonstram sua lealdade e força de caráter. A relação amorosa

intensa entre Caetana e Bento oferece uma rara representação de um casamento baseado em paixão e respeito mútuo, algo incomum para a época. Caetana também sofre intensamente com a ausência e os riscos enfrentados por seus entes queridos, refletindo as dores das mulheres que aguardavam o retorno de seus homens da guerra.

Perpétua García Gonçalves da Silva (Daniela Escobar) – Na descrição da sinopse, Perpétua é tida como a mais reservada das moças da família de Bento Gonçalves. Ela é filha do líder farroupilha com Caetana.

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

Bela como sua mãe, desperta o desejo dos homens e a paixão de um conde italiano - Tito Lívio -, que luta ao lado de seu pai. Perpétua, porém, mantém-se indiferente à corte que lhe fazem. Considerada fria pelas suas primas, vai surpreender a todos ao se apaixonar perdidamente por Inácio Guimarães que ela vê pela primeira vez numa circunstância de muita sensualidade: ao tomar banho apenas de camisola numa noite quente e imaginando-se sozinha, ela depara com Inácio, que teve a mesma ideia de se refrescar, totalmente nu. A visão daquele homem acende pela primeira vez o seu desejo. Porém ela ainda não sabe quem ele é. Vai descobrir no dia seguinte quando ele chega à Estância para uma visita a dona Ana Joaquina, acompanhado de Teresa, sua mulher. Inácio é um estancieiro vizinho que também apaixonado por Perpétua vai visitar muitas vezes a Estância da Barra. A impossibilidade de concretização de sua paixão, alimenta cada vez a atração física entre os dois. Um toque de mãos, um resvalar de corpo, a proximidade de uma dança, incendeiam os dois enamorados. Mas Perpétua tem princípios: jamais se tornará amante de um homem casado, principalmente porque Teresa é uma mulher doente. Só depois da morte desta é que Perpétua e Inácio juntarão seus destinos, mas logo ele também irá para a guerra. Nesse meio tempo Perpétua terá duas meninas e a paixão dos dois durará até o resto dos seus dias. (Sinopse original, s/d. p. 7)

Como vimos, é uma personagem repleta de nuances e complexidades. É uma mulher romântica, idealizada, porém, também uma mulher sensual, cuja sexualidade aflora em cenas como a do banho na cachoeira. A doçura de Perpétua é refletida em seu olhar, e seu figurino, sempre em tons claros, transparece sua tranquilidade e equilíbrio.

No livro de Valentina Nunes, a pesquisadora observa que Perpétua “encarna como ninguém o ideal romântico do início do século XIX, com seus sonhos de

amor e obediência ao futuro marido” (Nunes, 2003, p. 72). A jovem farrroupilha é a que menos contesta as regras sociais impostas, demonstrando disposição para aceitar o casamento por conveniência, algo comum entre as mulheres da elite rio-grandense. A obediência ao marido era um dos pressupostos que a sociedade da época esperava de toda mulher “de família”.

No início da minissérie, Perpétua acredita piamente que seu pai lhe encontrará um bom marido, pois seus pais são um casal que exala amor nos atos mais singelos. Entre as moças solteiras, ela é a mais apegada à religião.

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

Sem a inquietação das primas Manuela, Rosário e Mariana – que lutam contra o destino sem amor da própria mãe –, Perpétua mantém os gestos suaves, revelando um coração conformado até mesmo com a guerra. Dentro do espaço doméstico, certa de que ali chegará o pretendente à altura, enquanto espera Perpétua preenche seus dias tecendo a vida entre bordados e costuras, entre rodopios de bailes e saraus improvisados ao piano. (Nunes, 2003, p. 72)

Além dessas características, Perpétua também representa a dualidade entre o ideal romântico e a realidade brutal da guerra. Sua devoção à família e à religião é constantemente desafiada pelas circunstâncias, forçando-a a encontrar um equilíbrio entre seus sonhos e as exigências do momento.

A personagem Perpétua, portanto, não é apenas um símbolo de pureza e obediência, mas também de resistência e adaptação. Sua jornada na minissérie reflete a luta interna de muitas mulheres da época, divididas entre as expectativas sociais e suas aspirações pessoais. Ela oferece uma visão profunda da condição feminina no século XIX, enriquecendo a narrativa da minissérie com sua presença multifacetada e emocionalmente rica.

Ou seja, Perpétua reúne as características tidas como ideais para a mulher daquele período. Ao longo dos capítulos da minissérie, em vários momentos, Perpétua prefere silenciar e aceitar as coisas que lhe são impostas, diferentemente dos perfis de suas primas, que são envoltas de rebeldia e questionamentos. No

entanto, ao se envolver com Ignácio (Marcelo Novaes), um homem casado cuja esposa (Teresa) está muito doente, Perpétua inicialmente reluta em se entregar a esse amor, mas mais adiante se permite viver essa paixão.

Perpétua é uma figura de aparente serenidade e conformidade, mas sua história de amor com Ignácio Guimarães revela uma profundidade emocional e uma luta interna entre o desejo e os princípios morais. Sua recusa inicial em ceder ao amor por um homem casado mostra seu compromisso com a honra e os valores familiares. Ao mesmo tempo, sua eventual união com Ignácio, após a morte da esposa dele, exemplifica a força do amor verdadeiro contra as convenções sociais.

Essa trajetória amorosa e emocional de Perpétua acrescenta camadas de complexidade à sua personagem, mostrando como mesmo as figuras aparentemente mais conformadas podem esconder uma profunda capacidade de amar e desafiar as normas sociais. Ela se torna, assim, um símbolo de que a busca por felicidade e realização pessoal pode coexistir com a honra e a devoção familiar, mesmo em tempos de grandes dificuldades e mudanças sociais.

Rosário Gonçalves da Silva Ferreira (Mariana Ximenes) – Os autores Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão descrevem, na sinopse original da minissérie, Rosário como uma moça de 19 anos que é “a mais cidadina das moças da família, sonha conhecer a Europa e o Rio de Janeiro e é a que mais se sentirá exilada na Estância da Barra” (Sinopse original, s/d. p. 2). Rosário demonstra ser a representação da mulher sonhadora: aquela que deseja a liberdade de escolher o próprio marido. Contudo, logo no início da minissérie, vemos que o sonho da jovem não é compatível com o de seu tio Bento Gonçalves, que deseja casá-la com Afonso Corte Real (interpretado por Murilo Rosa), um de seus homens de confiança.

O estilo libertário (ou seria rebelde?) de Rosário é evidenciado logo no primeiro capítulo, quando ela se apaixona perdidamente por Estevão (Thiago Fragoso), um oficial da Corte, rival de sua família no conflito da Farroupilha. Estevão possui todos os predicados que Rosário espera do grande amor de sua vida. Mesmo ao saber que Estevão pertence às tropas imperiais, Rosário não vê essa

circunstância como um empecilho para desistir dessa paixão. Tanto que, posteriormente, ela o acolhe gravemente ferido na Estância e o esconde de sua mãe e irmãs.

Conforme o desenrolar da narrativa, vemos o quanto a Revolução Farroupilha maltrata a jovem Rosário, haja vista que, devido ao conflito – que impossibilitou seu romance com o caramuru –, ela perde a lucidez e a juventude e vê seus sonhos desmoronarem, esperando por um destino que nunca irá se cumprir.

Em suma, Rosário é a personificação da jovem sonhadora e rebelde, desejando liberdade e aventura além das fronteiras da Estância da Barra. Seu amor proibido por Estevão, um oficial da Corte, simboliza a transgressão contra as lealdades políticas e familiares, mostrando o conflito entre o desejo individual e as obrigações impostas pela sociedade. A deterioração mental de Rosário, decorrente da frustração de seus sonhos, ilustra os danos emocionais infligidos pelas rígidas expectativas sociais.

Mariana Gonçalves da Silva Ferreira (Samara Felippo) – Na sinopse original da minissérie os autores esclarecem que Mariana, a filha mais nova de Maria “é uma ninfeta de 14 anos quando a guerra começa. Rebelde, irreverente, com um comportamento independente e adiante do seu tempo, diz o que pensa muitas vezes inconveniente, mas sempre graciosa e bem-humorada” (Sinopse original, s/d. p. 6). Por essa descrição, já fica evidente que a personagem difere das demais apresentadas até aqui, pois se põe como uma moça que desafia e, obviamente, desobedece aos padrões culturais impostos na época. Outro fato peculiar sobre a referida personagem é que ela possui um gracejo que reduz a carga dramática destinada às moças solteiras que lutam contra os costumes da época em prol da própria felicidade e amor.

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

a gravidez. Como bem pontuou Nunes em seu livro: “Das três filhas de Maria, apesar da sua insensibilidade em impor às moças seu mesmo destino de desprazer, será Mariana quem mais se aproximará da vida vivida a dois, de intensa troca e paixão” (Nunes, 2003, p. 77).

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

Por isso, Mariana, a mais jovem das mulheres, exibe uma rebeldia aberta e uma independência que desafia as normas de seu tempo. Sua gravidez fora do casamento e a decisão de manter o filho contra a vontade da mãe refletem uma rejeição direta das convenções sociais e uma afirmação de autonomia pessoal. A resistência de Mariana em abortar e sua relação com João Gutierrez representam um rompimento com a tradição e um movimento em direção à autodeterminação feminina.

Manuela de Paula Gonçalves da Silva Ferreira (Camila Morgado) – Sem dúvida, Manuela é o grande esteio da narrativa. Inclusive, a personagem narra às ações passadas, presentes e futuras. Ela é descrita na sinopse como “romântica, pensativa, calada e misteriosa” (Sinopse original, s.d., p. 9). Assim como suas irmãs, Rosário e Mariana, a jovem também é sonhadora. Diferentemente das irmãs, é introspectiva e, ainda, sensível.

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

A moça farroupilha era prometida, através de seus pais, a seu primo Joaquim (personagem de Rodrigo Faro). Contudo, foi em Garibaldi (personagem de Thiago Lacerda) que Manuela despertou para o amor. Porém, sua mãe, Maria, não aceita a relação de ambos, visto que o guerrilheiro italiano “era um marinheiro sem raízes, um bravo aventureiro que vivia à mercê da revolução, um homem que a família dela não via como o melhor dos pretendentes” (Nunes, 2003, p. 79).

Porém, esse romance não seria possível, basta ver que Manuela:

era uma porcelana delicada, mais talhada para o amor e a família do que para a guerra. Como sobreviveria ao mau tempo, aos cavalos ariscos e às agruras da guerra? [...] Presa à família, Manuela acabou saindo da vida mas não do coração de Garibaldi, feliz por ela ter-lhe pertencido mesmo que em pensamento. O revolucionário italiano, entretanto, permaneceu para sempre dentro de Manuela, senhor de sua alma e de seu corpo, já que por Garibaldi ela esperou, solteira, o resto de seus dias. (Nunes, 2003, p. 79)

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

Manuela, a narradora e coração emocional da história, é uma figura de introspecção e sensibilidade. Seu amor por Garibaldi, embora não consumado, representa um ideal romântico e um vínculo profundo que transcende as limitações impostas pela guerra e pelas expectativas familiares. A devoção contínua de Manuela a Garibaldi, mesmo após sua separação, sublinha a intensidade e a durabilidade do verdadeiro amor, ao mesmo tempo em que destaca o sacrifício pessoal em prol de valores maiores.

A análise das ações e comportamentos dessas mulheres à luz do contexto histórico da Revolução Farroupilha revela a complexidade de suas experiências e a maneira como elas desafiaram e negociaram os limites impostos por uma sociedade patriarcal. Suas histórias oferecem uma visão rica e multifacetada das contribuições femininas para a história e refletem os temas universais de resistência, amor e emancipação.

5. Mulheres multifacetadas: a complexidade dos perfis das personagens protagonistas

Após conhecermos o perfil das sete mulheres farroupilhas que protagonizam a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, é fundamental verificar o contexto de pós-modernidade em que a obra está circunscrita. Essa análise nos permitirá compreender como as personagens foram construídas e representadas dentro de uma narrativa que dialoga com questões contemporâneas sobre gênero, feminismo e identidade.

O contexto pós-moderno em que *A Casa das Sete Mulheres* foi produzida permite uma reinterpretação das histórias dessas mulheres, destacando suas complexidades e nuances. A pós-modernidade questiona as narrativas históricas tradicionais e celebra a diversidade de perspectivas, o que se reflete na construção dessas personagens multifacetadas. A obra não apenas recupera figuras femininas do passado, mas também as reinventa de maneira a enfatizar sua relevância e importância nas discussões contemporâneas sobre gênero e identidade.

A minissérie, portanto, serve como um ponto de partida para reflexões mais amplas sobre a condição feminina, tanto no contexto histórico da Revolução Farroupilha quanto nas discussões contemporâneas sobre empoderamento e igualdade de gênero. Ao representar mulheres que desafiam as normas e lutam por seus próprios destinos, *A Casa das Sete Mulheres* oferece uma visão rica e multifacetada das contribuições femininas para a história, ao mesmo tempo em que dialoga com as questões e debates atuais sobre o papel das mulheres na sociedade.

6. A ambiência de Pós-Modernidade na minissérie A Casa das Sete Mulheres

No período que compreende os anos finais do século XX e início do século XXI, em especial, a TV Globo direcionou sua teledramaturgia para a tarefa de trazer representações ficcionais que funcionavam como um reforço da identidade do país. Inclusive, a emissora trouxe abordagens históricas de períodos longínquos para a atualidade, a partir de representações teledramatúrgicas tanto no formato de

telenovela quanto no de minissérie, como, por exemplo, nas seguintes obras: *Terra Nostra* (1999), *A Muralha* (2001), *Aquarela do Brasil* (2000), *Esperança* (2002), *O Quinto dos Infernos* (2002) e *A Casa das Sete Mulheres* (2003).

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

Nosso objeto de estudo, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, insere-se dentro desse contexto, visto que é uma obra permeada de elementos pós-modernistas, justamente por possuir as seguintes características: ser uma produção massificada; utilizar toda a tecnologia pós-moderna; inserir-se num circuito mercadológico; fazer uso dos meios midiáticos de maneira exacerbada; e amparar-se na tradição, que é um elemento fundante.

Contudo, ao mesmo tempo em que é respaldada na tradição, a minissérie possui todas as características pós-modernas. Por ser do campo audiovisual, aglutina pessoas, desperta paixões, agrega seguidores que se identificam com as manifestações e ressignifica características de outros tempos. Além disso, traz o sentimentalismo na narrativa, diálogos com abordagens contemporâneas e figurinos femininos que lembram aqueles presentes em nosso cotidiano (por exemplo, as mulheres com vestidos decotados).

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

7. A sexualidade das mulheres farroupilhas

No tocante à sexualidade, é sabido que o modo como a concebemos e as normas que a regem são culturais. Inclusive, seu significado (assim como o do corpo, sobretudo o feminino) depende de processos histórico-culturais que permeiam as sociedades.

Nesse sentido, o filósofo francês Merleau-Ponty (2006) afirma que o homem é uma ideia histórica, logo, não é apenas uma espécie natural. A partir do estudo do autor, podemos compreender por que há, na atualidade, um debate no campo das ciências sociais a respeito dos limítrofes entre a cultura e a natureza humana. Isso acontece, sobretudo, porque existe uma interface entre as duas esferas, o que acarreta consequências como, por exemplo, a repreensão, principalmente sobre o corpo feminino, que é, secularmente, controlado pelos homens.

Em vista disso, a minissérie consegue romper tabus, pois há inúmeras cenas em que a sexualidade das mulheres e o domínio sobre seus próprios corpos são acentuados. No primeiro capítulo de *A Casa das Sete Mulheres*, temos Rosário (Mariana Ximenes) se banhando livremente numa cachoeira em companhia de Luzia (Amanda Lee), uma das empregadas de sua família, de origem indígena⁷. Contudo, essa liberdade dura pouco, pois logo em seguida chegam os caramurus. Temerosas, ambas as moças saem correndo, fugindo do local seminuas, até que são perseguidas por um dos soldados⁸. Luzia não se curva para seu algoz e enfrenta uma batalha corporal contra o caramuru, conseguindo se salvar. Porém, o soldado persegue Rosário, que é agarrada pelo homem, que rasga seu vestido e beija seus seios.

Nessa ação, temos uma situação de ultraje à integridade feminina, visto que o soldado tem um confronto corporal com uma mulher e, posteriormente, apropria-se de um corpo feminino, impondo sua força física para se aposar sexualmente de Rosário – que, aliás, era uma donzela, conforme preconizavam os

⁷ A minissérie também inova ao abordar a violência perpetrada à uma mulher indígena. De acordo com a militante feminista Daniela Moraes Brum (2020, p. 42-43): “no mundo, uma em cada três mulheres indígenas já foi estuprada. No entanto, diversos estudos que falam sobre a porcentagem de estupros no Brasil só citam mulheres brancas, amarelas e pretas em suas estatísticas”.

⁸ Personagem sem nome. Vivenciado pelo ator Fábio Gabriel.

costumes da época entre as moças de boa família. Ao trazer essa representação, a minissérie demarca a temporalidade da narrativa, isto é, o século XIX, e também demonstra a astúcia da mulher contemporânea, que não fica inerte ao autoritarismo do sexo masculino.

O desfecho dessa situação dramática se resolve demarcando outra funcionalidade de um produto melodramático: o amor. Afinal, é outro caramuru que a salva, no caso, Estevão (Thiago Fragoso), que mata o soldado que tenta violentar sexualmente Rosário. A partir disso, estabelece-se um clima de romance entre eles, que vai perdurar toda a trama.

Ainda no tocante à sexualidade, a minissérie traz outra característica da contemporaneidade para a narrativa do século XIX, que, aliás, difere do livro homônimo escrito pela autora Letícia Wierzchowski, visto que mostra Manuela e Garibaldi copulando antes de um possível casamento. Isto é, numa época em que era algo extremamente proibido de acontecer, basta ver que as moças da elite deveriam se casar virgens. Afinal, era um dos preceitos que a moralidade da sociedade imperial exigia das mulheres, pois apregoava que a mulher deveria permanecer casta até seu casamento e, após casada, permanecer fiel ao seu esposo (Samara, 1989).

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

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

Outro detalhe que é evidenciado – nessa passagem em específico – é a parcial nudez da personagem. Com os seios à mostra – em primeiro plano – é lançado ao telespectador que aquela personagem romantizada também pode ser sexualizada.

Contudo, o jogo de luzes se torna imprescindível para não ocorrer à erotização da personagem. Garibaldi também aparece como um *gentleman*, beijando-a de maneira lenta e não afoita, algo que é essencial para não quebrar o romantismo que paira sobre o casal e sua narrativa de paixão proibida. As lamparinas que compõem o cenário também corroboram para haver essa ludicidade na relação que permeia a narrativa do casal.

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

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

Concomitante a isso, é preciso esclarecer que o corpo, o sexo e, conseqüentemente, a sexualidade são recursos biopolíticos amplamente presentes na pós-modernidade. Logo, estão por si só implícitos nas discussões sociais. De acordo com o sociólogo francês Michel Bozon, a “construção social tem um papel central na elaboração da sexualidade humana [...] os homens não sabem mais se comportar sexualmente por instinto” (Bozon, 2004, p. 13). Isto é, a sexualidade se torna uma construção social adquirida a partir das relações e trocas culturais.

E essa premissa não é, exclusivamente, vinculada ao século XXI – momento em que a minissérie foi produzida e exibida –, mas sim algo atemporal, visto que o sexo nunca foi apenas uma estrutura biológica, afinal sempre foi uma ferramenta de dominação e controle. E assim como o gênero, é visto também como um artefato cultural, porque “a rigor, talvez, o ‘sexo’ sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero se revele absolutamente nenhuma” (Butler, 2003, p. 25).

Sendo assim, é compreensível caracterizar a chamada “natureza humana” como resultado de um “mecanismo social” que naturaliza o poderio masculino como ditador das regras referentes à sexualidade e suas congêneres nas sociedades. Não obstante, sobre essa abordagem (sexo entre Garibaldi e Manuela), a roteirista Maria Adelaide Amaral explicou no programa *Ofício em Cena*⁹ que tal inserção dramática se fez necessária, pois o público de *A Casa das Sete Mulheres*, na visão da autora, não iria aceitar aquela mocinha inerte vendo seu homem esvaír de suas mãos sem tomar nenhuma atitude. Segundo Amaral:

logo nos primeiros capítulos, o [Walther] Negrão virou pra mim e disse: “Essa Manuela tá [sic] muito chata, ela fala que ‘saudades de Garibaldi!’. Você precisa soltar essa mulher a procura de Garibaldi”. Eu falei: “Mas em plena a guerra, uma menina de classe média, de classe social alta, não saía. Só [saía] as ‘chinas’, as prostitutas que saíam atrás dos soldados”. Ele disse: “Ela vai sair!”. E foi uma coisa maravilhosa, porque eu falava: “Mas isso não aconteceu na vida real. A Manuela jamais saiu de casa, da Estância”. Mas ele disse: “Não interessa, isso é outra coisa”. Então ele me deu, ele me ensinou... Eu fiquei chocada, a Letícia Wierzchowski, que é a autora do livro, quando viu a Manuela transando com o Garibaldi ela ligou pra mim e falou assim: “Estou constrangida”. Eu falei: “Eu também, minha filha. Mas fazer o que? É isso aí. É a vida, é isso aí, teledramaturgia é isso” (risos). Então a contribuição do Negrão, entre muitas coisas, serviu para deixar a história mais saborosa, muito mais interessante, muito mais importante (Globoplay, 2016)

A partir dessa fala de Maria Adelaide Amaral, podemos perceber que um produto ficcional televisivo como a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* não busca um compromisso histórico com a realidade. Muitas vezes, isso ocorre para atender o receptor, isto é, o público que consome aquele gênero televisivo. No caso dessa

⁹ Programa de entrevistas com atores, roteiristas, diretores, cenógrafos, figuristas e demais profissionais que trabalham com dramaturgia televisiva. O programa foi ao ar pela GloboNews, entre 2015 e 2019, tendo sido apresentado pela jornalista Bianca Ramoneda.

passagem envolvendo a personagem Manuela, percebemos ainda que há o fator da contemporaneidade que, de maneira implícita, foi incorporado na narrativa. Ou seja, o fato de os autores perceberem o tipo de reação que os telespectadores da minissérie esperavam da personagem Manuela diante daquela circunstância fez com que esses profissionais mudassem a ação da personagem para que ela se adequasse ao desejo (contemporâneo) do público, mesmo não sendo condizente com a temporalidade histórica na qual a narrativa estava inserida. E as pessoas que consumiam essa minissérie tinham esse “desejo” em relação à Manuela, justamente porque é o que se espera de uma mulher da pós-modernidade.

A questão da sexualidade permeia, a seu modo e espaço, quase todas as mulheres protagonistas da minissérie e está arraigada nas atitudes ou falas dessas personagens. No 33º capítulo, por exemplo, Mariana, curiosa para saber como foi a primeira noite de amor de sua prima Perpétua, lhe pergunta:

MARIANA (afoita): Como será ficar nua na frente de um homem? E ser tocada por ele? E tocá-lo com a respiração entrecortada, pele com pele, boca com boca [...] (Tv Globo, 2003, capítulo 33)

A partir da fala de Mariana, percebemos que a mulher do século XIX chegava à noite de núpcias completamente leiga no tocante ao sexo. Isto é, não sabia como se comportar, o que acontecia, se doía... O pouco conhecimento que possuía era derivado das experiências vivenciadas e compartilhadas por outras mulheres ou observadas vendo como o sexo acontecia entre os animais, o que não correspondia com a realidade, principalmente porque o sexo era visto de maneira pudica e, assim sendo, nem tudo que acontecia era de bom tom ser compartilhado.

8. Considerações finais

Ao longo deste artigo ficou evidente o quanto a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* é uma importante fonte de pesquisa histórica, sobretudo por trazer representações fortes do feminino. As personagens femininas diferem do contexto em que a obra é ambientada, ou seja, no século XIX, pois são mulheres ativas socialmente, impetuosas, corajosas e, sobretudo, conscientes da realidade em que estão inseridas. A partir deste estudo buscamos evidenciar a proposta da minissérie:

apresentar uma percepção contemporânea sobre o feminismo e a perspectiva de gênero que aparece na literatura.

Com isso, desvelamos como a ficção (minissérie), respaldada numa obra literária (romance histórico), teve a pretensão de ser uma minissérie histórica, ou seja, capaz de trazer uma estória tal qual a História. Assim, buscamos recuperar o conhecimento histórico para fazer um contraponto e evidenciar que nem a ficção nem a obra literária deram conta do acontecimento histórico – em sentido macro –, visto que nenhuma das duas optou por ter essa perspectiva histórica/historiográfica. Afinal, os roteiristas não estão escrevendo a História da Revolução Farroupilha ou a História das Mulheres na Revolução Farroupilha, mas sim uma narrativa ficcional inserida no contexto histórico da Revolução Farroupilha.

Com esse intuito, tanto a minissérie quanto a obra literária de Letícia Wierzchowski fizeram pesquisas históricas para compreender as questões colocadas nas respectivas obras ficcionais. Porém, cabe lembrar a todo o momento que nenhuma das duas é uma obra historiográfica. Tanto o livro *A Casa das Sete Mulheres* quanto à minissérie homônima não tiveram a preocupação de produzir uma peça historiográfica. O que comprova essa constatação é que a minissérie não quis se manter fiel à obra literária, visto que tinha outros objetivos, como passar ao telespectador uma visão diferenciada daquelas pessoas, utilizando recursos tecnológicos e audiovisuais sobre aquele mesmo fenômeno (Revolução Farroupilha), que não é o mesmo da obra literária. O mesmo ocorre com o livro que originou a minissérie, pois, embora seja uma literatura histórica, não tem o compromisso de recuperar e produzir uma peça historiográfica, pois não é dessa área específica.

Por fim, pudemos observar também que a minissérie, ao optar por uma representação com viés de empoderamento/emancipação das mulheres farroupilhas, deu voz a estas e, atrelada a um contexto histórico masculino como a Revolução Farroupilha, possibilitou inovações no campo da teledramaturgia. Esse evento histórico sempre foi representado tradicionalmente sob a ótica dos homens. Ou seja, a minissérie assume uma posição crítica e contemporânea sobre um fenômeno

histórico transcorrido num período (século XIX) em que as mulheres ficavam à margem do masculino/patriarcado.

Assim como *A Casa das Sete Mulheres*, há muitos outros produtos de teledramaturgia (telenovelas, minisséries e séries) capazes de desencadear análises historiográficas necessárias para a compreensão de nossa sociedade em todas as suas matizes e de modo secular.

REFERÊNCIAS

BALBINO, Jéfferson. **Teledramaturgia** – o espelho da sociedade brasileira. São Paulo: Gostri, 2016.

BARBOSA, Carla Adriana da Silva. As Mulheres da Elite Farroupilha: Papéis de Gênero e Família (RS, 1835-1845). **Revista Cantareira**. V. 24, jan.-jun., 2016.

BARROS, José D'Assunção. **Fontes Históricas** – introdução aos seus usos historiográficos. Petrópolis: Vozes, 2019.

BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vítor. (Orgs.). **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

BOUDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BRUM, Daniela Moraes. **Feminismo pra quem?** Para todas as mulheres, inclusive, para aquelas que julgam não precisar dele. Bauru: Astral Cultural, 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, José Murilo de. **Teatro das Sombras**: a política imperial. São Paulo: Vértice – Editora Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Universitárias do Rio de Janeiro, 1988.

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

GLOBOPLAY. **Ofício em Cena**. Apresentação de Bianca Ramoneda. Roteiro Bianca Ramoneda e Eliane Camolesi. Direção de Cristina Aragão. Programa exibido

na GloboNews em 17 de maio de 2016. Disponível: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/globonews/oficio-em-cena/v/5031247/>. Acesso em 05/03/2023.

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

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2001.

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

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

NUNES, Valentina. **A Revolução Farroupilha através da minissérie A Casa das Sete Mulheres**. São Paulo: Editora Globo, 2003.

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

SINOPSE Original. **A Casa das Sete Mulheres**. s/d.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge, London: Harvard University Press, 2003.

TV GLOBO. **A Casa das Sete Mulheres**. 51 capítulos, 2003. Autores: Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão. Colaboradores: Vincent Villari e Lúcio Manfredi. Direção-Geral: Jayme Monjardim e Marcos Schechtman. Núcleo de Jayme Monjardim. Elenco Principal: Camila Morgado, Eliane Giardini, Nívea Maria, Bete Mendes, Mariana Ximenes, Daniela Escobar, Samara Felippo, Thiago Lacerda, Werner Schünemann, dentre outros.

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. London, New York: Routledge, p. 89-96, 2003.