



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Karina de Sousa Flôr

Quando lhe verei de novo? Leituras da Espera em *A casa das sete mulheres*, livro e minissérie

São Gonçalo

2021

Karina de Sousa Flôr

**Quando lhe verei de novo? Leituras da Espera em *A casa das sete mulheres*,
livro e minissérie**



Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof^a Dr^a Maria Cristina Cardoso Ribas

São Gonçalo

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

F632
TESE

Flôr, Karina de Sousa.

Quando lhe verei de novo? Leituras da Espera em A casa das sete mulheres, livro e minissérie). / Karina de Sousa Flôr. – 2021. 68f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Cardoso Ribas. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Literatura – Teses. I. Ribas, Maria Cristina Cardoso II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 – 4924

CDU 82

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Karina de Sousa Flôr

**Quando lhe verei de novo? Leituras da Espera em *A casa das sete mulheres*,
livro e minissérie**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Aprovada em 13 de outubro de 2021

Banca Examinadora:

Profª Drª Maria Cristina Cardoso Ribas

Orientadora – UERJ/FFP

Prof. Dr. Leonardo Mendes

Membro Interno – UERJ/FFP

Prof. Dr. Pedro Puro Sasse

Membro Externo – UFF

Profª Drª Norma Lima

Suplente

São Gonçalo

2021

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado à Ana Lúcia, eterna e amada mãe,
que sonhou junto e vibrou a cada vitória.

AGRADECIMENTOS

Aos orixás, que guiaram a minha cabeça, corpo e mente pelo caminho da verdade, perseverança e justiça;

À Ana Cláudia, Carolina, Maria Eduarda, Vera e Vinicius, minha “pequena grande família”, que estiveram comigo nos momentos mais difíceis e sempre me dão ânimo, sorrisos e alegrias;

À Dionelle, Liana e Milena, amigas irmãs, que acreditaram em mim e me apoiaram sempre, com palavras de incentivo e carinho;

À Pamela Mendes, que acompanha minha trajetória do mestrado, desde a inscrição até a conclusão deste ciclo;

Ao José Augusto e à Karollinne, futuros mestres e amados amigos, pelo compartilhamento de saberes e memes;

À Eduarda, Gyselly, Isabela e Thaís, as meninas do PPLIN, pela rede de apoio que formamos durante o isolamento social, pelos depoimentos, risos e choros;

À Maria Cristina, querida orientadora, que desde a graduação sempre tira o melhor de mim, seja em reuniões presenciais, via remota ou troca de mensagens;

Aos membros da banca examinadora, pelas percepções, conselhos e ensinamentos compartilhados que trago para este trabalho;

Aos professores do PPLIN, que mais uma vez me ensinaram muito sobre literatura e sobre mim mesma.

Sete mãos de fadas destrançam // Intrincados nós // Sete cruzes // Sete rosários //
Velando por nós // Se a vida é uma longa espera // Então ensina-me a te esperar...

Marcus Viana

RESUMO

FLÔR, K. S. *Quando Ihe verei de novo? Leituras da Espera em A casa das sete mulheres, livro e minissérie*. 2021. 68 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, São Gonçalo, 2021.

Este trabalho tem por objetivo analisar o sentimento de espera no romance *A casa das sete mulheres*, escrito por Leticia Wierzchowski em 2002, e adaptado em formato de minissérie pela Rede Globo de Televisão, em 2003. O romance conta a história da Revolução Farroupilha ocorrida no século XIX, sob a ótica feminina, a partir do ponto de vista de Manuela, uma das protagonistas do romance e narradora dos acontecimentos. Procuramos refletir como este sentimento, retratado tanto no livro quanto na minissérie, está presente no convívio daquelas mulheres e de que forma elas lidam com as sensações que a espera lhes provoca nos 10 anos de duração da guerra, período este em que vivem em uma espécie de clausura na estância da Barra, localizada no interior do Rio Grande do Sul. Com o aporte dos estudos teóricos sobre Intermidialidade (RAJEWSKY, 2012), Narrativa (GENETTE, 1979) e Romance Histórico (ESTEVES, 2010), discutiremos como a espera se desenvolve ao longo das narrativas literária e televisiva.

Palavras-chave: Espera. *A casa das sete mulheres*. Narrativa. Adaptação.

ABSTRACT

FLÔR, K. S. *When will I see you again? Readings of waiting in A casa das sete mulheres, romance and TV series*. 2021. 68 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, São Gonçalo, 2021.

This paper has to aim to analyze the feeling of waiting in the romance *A casa das sete mulheres*, written by Letícia Wierzchowski in 2002 and adapted as TV series broadcasted by Rede Globo Television, in 2003. It tells the history of Farroupilha Revolution that happened in 19th century by a female perception, from Manuela's point of view, one of the protagonists of the romance and narrator of these events. Our object is to reflect how this feeling, faced not only in the romance, but also in the TV series, is present in this living together process of those women and how they can deal with these sensations waiting can tease on them in that 10 years the war happened, while they live in the Barra farm just like an enclosure, placed in Rio Grande do Sul countryside. With the contribution of theoretical texts about Intermidiality (RAJEWSKY, 2012), Narrative (GENETTE, 1979) e Historical Romance (ESTEVEZ, 2010), we will discuss how waiting expands in literary and television narratives.

Keywords: Waiting. *A casa das sete mulheres*. Narrative. Adaptation

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Revolução Farroupilha (1835 – 1845)	15
Figura 2 – Quadro <i>A Golden Thread</i> [O fio de ouro], John Melhuish Strudwick	19
Figura 3 – As mulheres que esperam (Manuela, Ana, Maria, Perpétua, Caetana, Mariana e Rosário)	37
Cena 1	26
Cena 2	48
Cena 3	48
Cena 4	49
Cena 5	50
Cena 6	50
Cena 7	51
Cena 8	52
Cena 9	52
Cena 10	53
Cena 11	53
Cena 12	53

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Narrativas literária e televisiva em <i>A casa das sete mulheres</i>	22
Tabela 2 – Personagens principais da minissérie	24

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1– UMA CASA COM SETE MULHERES	15
1.1– Aspectos principais do romance	17
1.2– Aspectos gerais da minissérie	21
1.3– A Intermidialidade e seus vieses	27
2 – A SINA DA ESPERANÇA	36
2.1– A esperança que se perpetua	40
2.2– Relações entre o que falado e o que é visto	47
3 – NARRATIVA E ROMANCE HISTÓRICO: UMA ANÁLISE	55
3.1– Narrador, narrativa e principais características	55
3.2– O romance histórico	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

Antes de dizer aonde quero ir, devo iniciar contando de onde eu vim...

Quando analiso a minha trajetória acadêmico-estudantil, percebo que toda a minha formação foi pautada na educação pública. Desde a Educação Infantil, passando pelos Ensinos Fundamental e Médio, chegando também ao pré-vestibular social, localizado nas dependências do Colégio Salesiano Santa Rosa, em que estudei por 2 anos, até chegar à UERJ.

Ingressei na FFP no curso de Letras - Português/Inglês em 2008, pelo sistema de cotas para estudantes oriundos da rede pública de educação. Em 2011 fui bolsista de Iniciação Científica do projeto de pesquisa “A rede conceitual do pós-moderno: discussões e releituras de literatura na contemporaneidade”, da professora Maria Cristina Cardoso Ribas, do qual fui integrante por 2 anos. Em 2013 concluí o curso de Letras com a monografia intitulada *Emma Bovary e Lucíola: um estudo comparativo de dois perfis femininos da literatura do século XIX*, na qual eu trabalhei a relação entre literatura e cinema nas obras *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert e *Lucíola*, de José de Alencar.

Depois de ter finalizado o curso de Letras, trabalhei como professora de inglês no 4U Language Course por 4 anos e na Creche Escola Nova Geração, ambas instituições de ensino localizadas na cidade de Maricá, um município localizado na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Também trabalhei no Colégio Alcântara e no Externato Hilmar, em São Gonçalo, e fui professora em uma ONG chamada Ser Cidadão, que usava o espaço do Arquivo Nacional como filial no centro do Rio Janeiro, pois a matriz era no bairro de Santa Cruz, situado na Zona Oeste da cidade. Com o passar do tempo, porém, a ideia de ingressar no Mestrado foi se apresentando e se consolidando cada vez mais, já que nossas pesquisas também nos escolhem.

Particpei do processo seletivo do programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPLIN), em 2019, com um projeto de pesquisa diferente deste que trouxe para a banca avaliadora. Ao longo do processo de pesquisa e escrita do primeiro tema escolhido, foram surgindo dúvidas e questionamentos se eu conseguiria entregar uma dissertação satisfatória e em que eu me sentisse confortável. Após uma conversa com a minha orientadora, a professora Maria Cristina Ribas, concordamos que a troca do

tema de pesquisa seria necessária – levando em consideração o percurso das nossas leituras –, apesar do curto prazo de tempo que tínhamos até a defesa da dissertação.

A presente pesquisa, agora fundamentada e concluída, procura analisar a questão da espera em *A casa das sete mulheres*, livro e minissérie. Desde a época em que fui bolsista da Iniciação Científica, histórias com temáticas femininas sempre me chamaram atenção, constantemente foi um objeto que me instigou a pesquisar e investigar determinados comportamentos das mulheres, tanto em romances quanto em suas releituras nos inúmeros suportes midiáticos que temos hoje à nossa disposição. Na graduação foram os filmes, agora, na pós-graduação, a minissérie. Buscava compreender este caminho que o livro levava até chegar às telas, o processo de transposição das palavras às imagens, sejam as dos cinemas ou da televisão. Não podemos esquecer que a televisão é um dos maiores meios de comunicação em massa e, com isso, os romances que se mantinham desconhecidos para o público em geral, se tornam acessíveis e alcançaram um número maior de espectadores, o que tem ocorrido cada vez com mais intensidade atualmente com a chamada “Era Digital”.

Procuraremos trabalhar como este sentimento de espera é vivido por estas mulheres, ao longo dos 10 anos que ficam hospedadas na estância da família no interior do Rio Grande do Sul, durante a Revolução Farroupilha. Analisaremos esta situação e algumas reverberações na construção das personagens nas narrativas literária e fílmica, por meio de um espectro teórico-filosófico. Buscaremos descrever as diversas formas de espera, e percebendo que tal espera nem sempre será algo impeditivo; ela será a manutenção da esperança destas mulheres se manterem otimistas e vivas com o passar do tempo.

Esse sentimento tem sido da ordem da natureza do feminino em uma concepção conservadora do papel da mulher. Era frequente até essa época, especialmente nas sociedades mais conservadoras, acerca do que seria a função da mulher com o matrimônio sob o crivo do patriarcado. Este papel é desempenhado ainda nos dias atuais, no que diz respeito à espera de um filho muito aguardado, espera de uma resposta de trabalho, por uma mudança de vida.

A pergunta expressa no título deste trabalho – *Quando lhe verei de novo?* – permeia a vida destas mulheres ao longo da narrativa. É o questionamento levantado pela personagem Caetana – esposa do capitão Bento Gonçalves – quando se despede do marido a caminho da batalha. Elas sempre estão na angústia por notícias

de seus entes queridos (esposos, filhos, amigos), relatos sobre o andamento da guerra, aguardando pelo amor de suas vidas, quer venham de perto ou de longe. Entretanto, podemos perceber que esta espera, apesar de ser entendida como algo impeditivo, algo que aparentemente as fizessem ficar estagnadas em um mesmo lugar por um longo período de tempo, pode também ser lida como a manutenção da esperança por dias melhores, por uma vida melhor. Além disso, como hipótese deste trabalho, iremos analisar o sentimento de espera por dois vieses que foram percebidos ao longo da narrativa: a espera como algo frágil, impeditivo, inconstante e também como um sentimento de coragem, que impulsiona o destino, que leva suas vidas para um caminho que diverge do papel social feminino esperado naquela época.

Para situar historicamente a trama, no primeiro capítulo iremos apresentar informações a respeito do romance e da minissérie, com uma breve contextualização da Revolução Farroupilha, seu início e seus desdobramentos ao longo de uma década. Também analisaremos o processo de criação do roteiro da minissérie e como os estudos de Intermidialidade e adaptação fundamentam a nossa pesquisa.

No segundo capítulo será abordado o tema da espera através de uma perspectiva teórico-filosófica e como ele se apresenta tanto no romance quanto na minissérie, segundo nossa análise. Perceberemos também que, no momento em que os homens vão para a guerra, as mulheres, em vez de ocupar o lugar comum de fragilidade e desespero, se tornam responsáveis pelo gerenciamento da casa e de outras atividades econômicas fundamentais não só para o sustento de suas famílias, mas também para a manutenção dos insumos para os soldados nos campos de batalha. Consideramos, então, o duplo efeito desta espera e o papel social que a parte feminina, diversamente do esperado e desejado pela estrutura social vigente na época, irá ocupar.

Em nosso terceiro e último capítulo iremos analisar a narratologia da obra de partida. Com o aporte dos textos teóricos e análise das passagens do livro e da minissérie, iremos discutir a relação entre história e literatura e como esta passagem de tempo se dá entre os dois suportes e suas respectivas materialidades constitutivas.

1 – Uma casa com sete mulheres

Figura 1 – Revolução Farroupilha (1835-1845)



Fonte: Arquivo AHRS

A casa das sete mulheres é um romance escrito por Leticia Wierzchowski, lançado em 2002, que teve sua adaptação televisiva em formato de minissérie produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão em 2003. O enredo da história tem como pano de fundo a Revolução Farroupilha, que ocorreu entre os anos de 1835 e 1845 no Rio Grande do Sul, que na época era chamada de São Pedro do Rio Grande do Sul. Anderson Schmitt, em seu texto “Guerra dos Farrapos (1835-1845): entre o fato histórico e suas apropriações” diz:

Apesar do imaginário social acreditar que a revolução foi contra um governo usurpador e desprezível, a guerra dos farrapos não foi uma guerra da população rio-grandense contra o Império brasileiro, mas sim, de uma parte dos chefes militares ou paramilitares contra outros chefes sul-rio-grandenses. (SCHMITT, 2018, p. 359)

A revolta foi iniciada pelos estancieiros e charqueadores que formavam a elite do Estado, os quais não concordavam com os altos impostos que o Império brasileiro cobrava aos produtos que eles produziam, principalmente o charque, que era o

produto de maior exportação do Rio Grande do Sul e era comprado pelos estados do Sudeste para servir de base de alimentação dos escravos.

De início, a Revolução Farroupilha não tinha intuítos separatistas. Porém, essa ideia começou a se consolidar em 1836 e, em setembro daquele ano, foi fundada a República Rio-Grandense na Câmara Municipal do Jaguarão. Em razão do sucesso dos farrapos e de sua causa, o movimento se espalhou para a província vizinha, Santa Catarina. Entre os anos de 1836 e 1839, a presença dos ideais farroupilhas cresceu consideravelmente, sobretudo na região litorânea, onde se localizava a cidade de Laguna. Habitantes de Santa Catarina atuavam frequentemente como pontos de apoio para os farroupilhas.

Schmitt salienta que:

[...] a questão do charque não foi central para a deflagração da revolta. Os 15% que pesavam sobre o gado entrado no Rio Grande do Sul vindo da Banda Oriental foram abolidos em junho de 1835, o que garantiu que os charqueadores que dependiam comercialmente do Rio de Janeiro, o maior centro consumidor de charque e couro conservassem-se leais. Por sua vez, parte dos estancieiros da campanha, também prejudicados pelo imposto, já tinha aderido aos farroupilhas. Para instigar os descontentamentos dos estancieiros, neste mesmo ano se estabeleceu um imposto de 10 [mil] réis sobre cada légua quadrada de pastagem. Dessa forma, taxava-se não os bens produzidos, mas o meio de produção. Além disto, o novo orçamento estabeleceu pequenos impostos sobre esporas, estribos e outros objetos necessários aos rio-grandenses da campanha. (2018, p. 364)

Com o fim do Período Regencial e assunção do trono, Dom Pedro II enviou para o Rio Grande do Sul Luís Alves de Lima e Silva, na época conhecido como Barão de Caxias, para dar fim ao movimento. A escolha feita pelo Imperador deveu-se à fama de ótima estratégia militar e elevada diplomacia para persuadir os estancieiros a se renderem.

Após três anos de negociações entre o governo brasileiro e os farroupilhas, em 1845 foi declarado o fim da guerra com o Tratado de Poncho Verde, documento este em que os farrapos reconheciam a derrota, adquirindo certas garantias, como a anistia a todos os envolvidos na revolução, imposição de taxa alfandegária aos produtos oriundos da Argentina e do Uruguai, além da incorporação e manutenção de patentes dos militares que lutaram pelo exército dos farrapos.

Devemos ressaltar que esta revolução em nenhum momento teve caráter abolicionista. Os negros que lutaram na guerra eram escravos que fugiam de seus donos com a promessa de liberdade, a qual não foi cumprida. Alguns historiadores gaúchos citam a Batalha de Porongos, ocorrida em 1844, como um massacre “ocasional” da tropa de lanceiros negros. O extermínio foi decorrência de um tratado entre o governo e os farrapos, já que o império não aceitava alforriar negros fugidos que haviam aderido à guerra e, para “resolver” este problema, foi armada esta emboscada.

1.1 – Aspectos principais do romance

“*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.”

Josué Guimarães

A narrativa literária de *A casa das sete mulheres* traz, sob o ponto de vista feminino, a história da Revolução Farroupilha. Durante o período de guerra as mulheres da família do capitão Bento Gonçalves da Silva, líder da Revolução Farroupilha, foram para a estância da Barra, no interior do estado, para se resguardarem dos perigos que este combate traria, caso ficassem na cidade. Com o deslocamento forçado pelas circunstâncias, somado à experiência de viver num ambiente rural, mais isolado, durante um período de dez anos em batalhas, se inicia, para jovens mulheres apaixonadas, um longo processo de espera, correspondências

e perdas. De acordo com nossas pesquisas, a estância da Barra não foi um lugar fictício. Ela de fato existiu e foi comprada por uma família de fazendeiros que, anos depois da aquisição, descobriram a quem pertencia a casa no passado e, hoje em dia, oferecem visitas guiadas pela propriedade.

Sobre o romance, em relação ao número de capítulos, eles estão divididos da seguinte forma: são 11 capítulos definindo as circunstâncias de cada ano da Revolução Farroupilha; cada capítulo é construído de forma linear, relatando o percurso da guerra em cada ano, oscilando entre o que se passa nos campos de batalha com os homens e o que ocorre no espaço familiar com as mulheres nas estâncias da Barra e do Brejo, que pertencia a D. Antônia, irmã mais velha de Bento Gonçalves.

Os outros 21 capítulos são intitulados “Cadernos de Manuela”, que são os diários que a personagem escrevia durante o tempo em que ficou hospedada na estância. Esses diários eram narrados em primeira pessoa e neles a personagem expressava seus sentimentos, medos, frustrações, percepções. Ao contrário dos demais capítulos, os diários de Manuela não são apresentados em ordem cronológica e são escritos em duas fases, em lugares diferentes: durante os acontecimentos da guerra dos farrapos e depois que a guerra teve seu fim e ela retorna para a cidade de Pelotas e permanece lá durante a velhice até sua morte.

Apesar de não se considerar especificamente uma autora de literatura feminina, a escritora faz de Manuela, uma das personagens do romance, seu álter ego, ou seja, ela usa a voz desta personagem para narrar suas emoções e expectativas. A questão do feminino é algo que lhe desperta interesse em escrever e remontar histórias.

Sobre a autora do romance, Letícia Wierzchowski Gomes, ela tem descendência polonesa e nasceu em 1972 na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Deixou a faculdade de arquitetura pela escrita, e, enquanto trabalhava com seu pai, escrevia suas obras. Seu primeiro romance chama-se *O anjo e o resto de nós*, publicado pela primeira vez em 1998, mas seu sucesso e reconhecimento veio com o lançamento do livro *A casa das sete mulheres*. Este é o primeiro livro de uma trilogia que perpassa a Revolução Farroupilha e a autora se apropria desses confrontos e embates para servir como pretexto para localizar historicamente e então narrar a vida das protagonistas na estância. O segundo livro, *Um farol no pampa*, foi

lançado em 2004 e o último, teve seu lançamento em 2017 e se chama *Travessia: a história de amor de Anita e Giuseppe Garibaldi*. Atualmente a autora mora em Porto Alegre e oferece oficinas de narrativa literária para jovens escritores.¹

Seu último trabalho teve lançamento em 2020 e chama-se *Estrelas fritas com açúcar*, que conta a história da fundadora da marca de roupas Dudalina. Neste novo romance, a vida de Adelina Clara Hess é costurada e entremeada por fios que guiam seu destino até seu marido Duda e a criação de sua família. Para compor esta narrativa, Letícia se inspirou nas Três Moiras da mitologia grega (ou Parcas, na mitologia romana), irmãs filhas da noite e conhecidas por determinar o destino dos deuses e seres humanos, responsáveis por fabricar (*Cloto*), criar e estender (*Láquesis*) e cortar (*Átropos*) aquilo que seria o fio da vida dos indivíduos. A título de ilustração, inserimos uma tela com as figuras mitológicas citadas.

Figura 2 - Quadro A Golden Thread [o fio de ouro]



Fonte: John Melhuish Strudwick (1849-1937)².

¹ <https://www.casamundicultura.com.br/agenda-de-eventos/oficina-literaria/oficina-online-escreva-o-seu-romance-com-leticia-wierzchowski/> (Acesso em 22/03/2021)

² Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/Strudwick-_A_Golden_Thread.JPG/640px-Strudwick-_A_Golden_Thread.JPG (Acesso em: 03/03/2021)

Diferente do cenário que nos é apresentado nas cenas da minissérie, que são compostas por muitas cores e paisagens florestais e cobertas com muito verde, neste primeiro ângulo percebemos que as três parcas encontram-se ao fundo de um lugar que parece ser uma caverna, pois em um segundo plano da pintura vemos árvores e um pouco mais de cores. Parece-nos que ali elas tecem o fio do destino de cada indivíduo, lidando com nascimento, vida e morte. Percebemos que, enquanto as duas irmãs tecem o fio, uma outra apenas observa esse trabalho minucioso que está sendo realizado; ela observa, espera pelo momento oportuno que deverá agir, ou seja, quando cortará o fio da vida daquele que chegar a hora.

É possível observar que esse tecido da fatalidade, do destino (*Moirá*), já aparece em *A casa das sete mulheres* como poder ainda determinante nas vidas das irmãs, mesmo quando se rebelam a cumpri-lo: Manuela não se casa com seu primo Joaquim como era da vontade de seus pais e termina seus dias solteira e contando a história de sua família; Rosário escolhe viver seu breve romance com Estêvão a se casar com Corte Real, mesmo esse amor a levando à loucura; Mariana se apaixona por João Gutierrez, um índio das terras uruguaias e com ele constitui família, mesmo sendo a contragosto de sua mãe, dona Maria. Das meninas mais jovens que estão exiladas na estância, a única que segue o fio do destino traçado é Perpétua, filha mais velha de Caetana e Bento Gonçalves, que se casa com Ignácio Guimarães, pretendente este aprovado por seus pais.

Em entrevistas concedidas a programas de televisão, jornais e canais de internet, a autora diz que sua inspiração para escrever *A casa das sete mulheres* surgiu depois de ler o livro *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas, escrito em 1985. Podemos perceber que Tabajara Ruas deu esse título ao seu romance fazendo uma referência à obra *Os Lusíadas*, de Luís de Camões (1524-1580), quando o poeta português introduz no Canto I

As armas e os Barões assinalados / Que da Ocidental praia Lusitana / Por mares nunca de antes navegados / Passaram ainda além da Taprobana / Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana / E entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram.
(Canto 1, linhas 1-7).

A estratégia discursiva de Ruas no título de sua obra é uma forma análoga de exaltar os grandes personagens da Revolução Farroupilha, como Bento Gonçalves, Onofre Pires, Capitão Netto, Garibaldi, entre outros, personagens esses que eram homens abastados e que se destacavam para lutar por seus ideais – ou seja, enaltecidos como heróis. Este posicionamento demonstra o conceito de nacionalismo presente no livro que teria inspirado Wierzchowski em seu romance, o que, por sua vez, alude a um patriotismo estrutural.

A autora se autointitula uma “contadora de histórias”³, pois acredita que sua função é narrar fatos e fazer com que mais pessoas tenham acesso a essas narrativas. Ela explica que a maioria de suas histórias não seguem um roteiro preestabelecido. A ideia surge e, a partir dessa ideia inicial, ela consegue desenrolar sua trama.

Ela também explica que a história é um pano de fundo para o arco narrativo de seus personagens – reais ou de ficção⁴. Para a autora, quando a literatura se inspira em uma figura ou em um evento histórico para construir uma história, ela está humanizando o passado e, quando começa uma pesquisa para um romance histórico, segue dois caminhos: a leitura de livros de história “narrando fatos, datas e questões mais específicas” e de literatura histórica, que de acordo com as palavras dela, “seriam mundos que outros autores levantaram, semelhantes ao que eu quero fazer.”

1.2– Aspectos gerais da minissérie

Especificamente sobre a narrativa televisiva, *A casa das sete mulheres* é uma minissérie brasileira produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão entre os meses de janeiro e abril de 2003, sendo exibida entre 22:30 e 23 horas, contando com 51 capítulos. Teve roteiro adaptado por Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão tendo, ambos os autores, vasta experiência em levar romances históricos para a televisão: ela foi responsável pela adaptação da minissérie *A Muralha* (2000), de

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yg0xYX1gC4Y> (Acesso em 27/03/2021)

⁴ Disponível em <https://jornaldomercado.com.br/leticia-wierzchowski-escrever-e-uma-forma-de-liberdade/> (Acesso em 16/07/2021)

Dinah Silveira de Queiroz, e ele, *O sorriso do lagarto* (1991), de João Ubaldo Ribeiro. (NUNES: 2003, p. 10).

Eles também tiveram a colaboração de Lucio Manfredi e Vincent Villari, sob a direção de Teresa Lampreia e Marcos Schechtman e direção geral de núcleo de Jayme Monjardim. Maria Adelaide Amaral (2003, p. 10) relatou que, quando terminou a leitura do romance, “tanto ela quanto Walter Negrão perceberam que o enredo do livro, da forma como estava, permitiria que escrevessem no máximo 20 capítulos e precisavam preparar 51”

Sendo assim, eles resolveram recriar personagens, dar voz àqueles que no livro não tiveram tanto espaço e notoriedade. A solução encontrada por eles neste processo foi enriquecer os elementos narrativos apresentados na obra de partida, ampliando o papel de alguns personagens, criando outros e, ainda, acrescentando novos episódios à história. Josué Guimarães (2003), afirma que:

“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)

O protagonismo feminino tanto na adaptação quanto no romance fica a cargo das mulheres da família de Bento Gonçalves, sua esposa, Caetana, sua filha Perpétua, suas irmãs Ana e Maria, e as filhas da segunda, Manuela, Rosário e Mariana. É a partir de suas relações e seus pontos de vista que acompanhamos a história, que traz a revolução Farroupilha como pano de fundo para uma trama rica em batalhas, sentimentos, amizade e romance.

A seguir teremos duas tabelas ilustrativas estabelecendo uma breve relação entre o romance e a minissérie e apontando os personagens principais da adaptação televisiva:

Tabela 1 – Narrativas literária e televisiva em *A casa das sete mulheres*

	Romance	Minissérie
Personagens principais	7 mulheres	7 mulheres
Tempo	Século XIX	Século XIX
Espaço	Interior do Rio Grande do Sul	Interior do Rio Grande do Sul
Número de capítulos	32	51
Autoria	Letícia Wierzchowski	Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão
Aspectos psicológicos das personagens-protagonistas	Mulheres cultas, católicas, obedientes aos seus maridos e pacientes. Resilientes em relação à espera, enquanto cuidam da manutenção da casa e da criação dos filhos enquanto a guerra não acaba.	Mulheres sonhadoras, românticas, porém com personalidades fortes, que vivem durante 10 anos na estância da Barra para se proteger dos perigos da guerra. Cuidam dos negócios da família e da criação dos filhos, aprendendo a lidar com sentimentos e opiniões conflitantes.

Fonte – Feita pela autora

Na tabela 1 destacamos as principais características entre as duas narrativas, com pontos que se aproximam e se afastam. Em relação aos aspectos psicológicos das personagens principais, na narrativa literária elas estão sempre atentas ao que acontece tanto no espaço interno (estância), como também no espaço externo (guerra) e conseguem manter um pouco da alegria e da esperança por um futuro melhor. Não demonstram apatia ou tristeza o tempo todo.

Entretanto, na narrativa televisiva, uma figura que nos chama atenção é a personagem Maria, interpretada pela atriz Nívea Maria. Na minissérie, ela é a mãe de Manuela, Rosário e Mariana e quando jovem foi obrigada a se casar com um homem que não amava por imposição de sua família, e isso a deixou amargurada e ressentida por não ter tido a chance de escolher seu próprio destino. Com isso, entra em constante atrito com suas filhas, pois as moças se mostram determinadas em trilhar um caminho diferente do que é imposto a elas.

Tabela 2 – Personagens principais da minissérie

Atores	Personagens
Camila Morgado	Manuela
Mariana Ximenes	Rosário
Eliane Giardini	Caetana
Daniela Escobar	Perpétua
Nívea Maria	Maria
Samara Felippo	Mariana
Bete Mendes	Ana Joaquina
Thiago Lacerda	Giuseppe Garibaldi
Giovanna Antonelli	Anita Garibaldi
Thiago Fragoso	Estêvão
Jandira Martini	Antônia
Werner Schünemann	Bento Gonçalves
Luis Melo	Bento Manuel
Rodrigo Faro	Joaquim

Fonte - Feita pela autora

Nesta segunda tabela citamos os atores principais da trama, com seus personagens e enredos que permearam toda a narrativa televisiva. Esta adaptação contou com a participação de atores já consagrados e conhecidos pelo grande público, mas também teve a colaboração de atores que, mesmo com a carreira consolidada no teatro, faziam sua estreia no horário nobre da televisão brasileira.

Durante as pesquisas para a escrita do roteiro, os autores fizeram relevante descoberta: Bento Manuel Ribeiro, uma das figuras importantes na revolução, já estava definido como o vilão da trama pelas sucessivas vezes que trocou de lado, ora lutando com os imperiais, ora lutando com os farroupilhas. Como resultado, os autores decidiram dar um pouco mais de suspense ao personagem e criaram a situação em que ele havia feito um pacto com o diabo. Entretanto, eles tiveram uma surpresa ao ler 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 Manuel real com o diabo vermelho na Salamanca (gruta) do Jarau, local onde ficavam as terras dele. No conto dizia que

o célebre caudilho Bento Manuel deveu a sua sorte guerreira, política e de fortuna ao conchavo que ajustou na Salamanca do Jarau. Antes dele, alguns, mas depois, nenhum outro aí obteve mais nada dele – “que o cerro pegou fogo” – quando acabou o encantamento. (NETO: 1913, p. 24)

A história correu por todo o Rio Grande do Sul na época da Revolução Farroupilha. Através da descoberta dos roteiristas, foi possível criar um clima de mistério e realismo fantástico em torno desse vilão, que tinha uma espécie de bruxa como companheira e que lhe trazia sorte, riquezas e força. Ele era apresentado com um personagem ambíguo e que não inspirava confiança, pois a lenda do pacto que havia feito com a Teiniaguá deixava todos com medo do que poderia acontecer.

Para que essa lenda fosse mais palpável para as telas da televisão, a atriz Juliana Paes foi escolhida para representar esse ser mítico que causava temor a todos: ela aparecia como uma bela e misteriosa mulher com um véu que lhe cobria o

nariz e a boca, deixando à mostra somente os olhos. Em alguns momentos ela aparecia na forma humana e em outros momentos aparecia em forma de um lagarto com cabeça de rubi.

Na minissérie ela foi denominada de Teiniaguá e geralmente surgia nas cenas de surpresa quando algo de ruim estava prestes a acontecer, como uma forma de anunciar uma tragédia iminente. Algumas vezes rondava os campos de batalha de maneira furtiva, pois eram poucos os que a viam. Sua aparição final na minissérie foi em uma conversa com Bento Manuel, lhe dando um aviso de que perderia tudo o que conquistou. Com medo, o vilão incendiou a caverna que acreditavam ser o habitat da Teiniaguá, mas sua profecia já havia sido lançada e com isso o general perdeu toda a sua fortuna.



Cena 1 – A atriz Juliana Paes vestida como a personagem Teiniaguá. Na cena acima a mulher está na entrada da gruta em que morava.

Pela via etimológica, o substantivo Teiniaguá é composto de “teíú” e “aguaíca”. “Teíú” é designação indígena de lagarto e o étimo tupi significa “comida de gentalha”. “Aguaiça” (tupi) significa “manceba, namorada que peca por obras”.⁵ De acordo com a lenda do folclore riograndense, Teiniaguá seria uma princesa moura trazida pelos árabes da Península Ibérica para as terras da América Latina e amaldiçoada pelo Anhangá-Pitã (o Diabo). Quando chegou em terras gaúchas, ela foi salva por um

⁵ Definição encontrada na Dissertação de Mestrado de Mauren Pavão Przybylski, sob o título *A representação feminina nos lendários gaúcho e quebequense: os casos de Teiniaguá e Corriveau*, defendida em 2009 pela Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/90893> (Acesso em 22/03/2021)

sacristão, a quem seduziu. Depois de uma noite de amor, ele foi condenado à morte pela Igreja, mas Teiniaguá apareceu no momento em que ele estava a caminho da morte e o salvou, indo viver com ele no Cerro do Jarau durante 200 anos.

A fase de pré e pós-produção da série foi um trabalho árduo. Jayme Monjardim encomendou em extensa pesquisa histórica sobre os hábitos do século XIX naquela região (vestimentas, linguajar, comportamento) buscando assim uma verossimilhança com o referencial teórico. O diretor e sua equipe permaneceram 40 dias entre as cidades gaúchas de Cambará do Sul, São José dos Ausentes, Pelotas e Uruguaiana. Lá, o elenco de cerca de 70 atores fixos teve aulas de história, esgrima, montaria, expressão corporal, prosódia e habilidades exigidas para os personagens que teriam de representar.

A casa das sete mulheres é uma obra que foi baseada em fatos históricos, rodeada por eventos marcantes e enredos míticos. Personagens como Bento Gonçalves, Giuseppe Garibaldi, Anita, Antônio de Souza Neto, entre outros, fizeram parte da construção da revolução farroupilha e são lembrados até hoje pela população do Rio Grande do Sul, que exalta os seus heróis para que a história de formação de sua terra seja lembrada e perpetuada através dos tempos.

Assim como outros romances, *A casa das sete mulheres* é uma obra adaptada para outro veículo de comunicação de massa, que neste caso é a televisão. Foram utilizados recursos específicos para que esta obra chegasse a um produto final, que tivesse uma boa recepção e conquistasse o público em geral. Veremos a seguir alguns autores que fundamentam nossos estudos acerca deste processo.

1.3– A Intermidialidade e seus vieses

Para nos auxiliar na construção e desenvolvimento desta pesquisa, trabalhamos com o conceito de adaptação baseado nos estudos de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006).

Hutcheon (2013) considera que o produto artístico resultante do processo de adaptação é todo constituído por perspectivas políticas, ideológicas, sociais e culturais, a partir da estética que lhe dá forma. Ela nos explica que

enquanto o filme é capaz de expressar uma diversidade de informações através das imagens, as palavras podem somente buscar uma aproximação, porém a aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor. (p. 21)

A autora define adaptação como produto e processo, em que se parte do produto para explicar os procedimentos de construção deste processo. Ela também afirma que adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. (2013, p. 61)

Ademais, Hutcheon salienta que em uma adaptação não ficaremos presos à questão de fidelidade em relação a obra de partida, pois a adaptação se torna uma forma de arte autônoma:

É claro que há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico. [...] o propósito pode muito bem ser o de suplantá-la econômica e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. Isso, claro, é uma das razões pelas quais a retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação. Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo. (2013, p. 44-45)

Quando pensamos e refletimos sobre adaptação, a figura do roteirista nos vem em mente. Tentamos entender o que se passou em sua mente e quais as sensações que lhe foram evocadas para que se apropriasse daquele texto-fonte para desenhar e contar a sua versão sobre aquela história. Não estamos aqui buscando uma “possível intenção do roteirista”, mas sim os efeitos de sentido que foram proporcionados a ele e como esses efeitos ecoam aos demais membros da equipe responsável pela adaptação, pois se trata de um processo coletivo. Hutcheon explica que, apesar de atores, cinegrafistas, cenógrafos, figurinistas, entre outros, se inspirarem na obra adaptada, o compromisso destes profissionais será em como o diretor interpreta o roteiro da adaptação, ou seja, em como ele vai transpor em tela a sua versão acerca da narrativa que o roteirista construiu. (2013, p. 119)

Assim como Hutcheon, Robert Stam (2006) também defende que a adaptação deva ser analisada e contemplada como algo independente e que não tem obrigatoriedade no que diz respeito à fidelidade com o texto-fonte. Stam explica que a crítica acerca da adaptação sempre é rodeada por termos como “infidelidade”, “profanação”, “traição”, “vulgaridade”, e sempre lamentam o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignoram o que foi “ganhado”. (2006, p. 20)

Para Stam,

a adaptação pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema ‘misturado’ ou ‘impuro’. (P. 23)

Analisando a adaptação televisiva de *A casa das sete mulheres* consideramos que os roteiristas procuraram ser verossímeis no que remete aos fatos históricos narrados por Letícia Wierzchowski sobre a guerra dos farrapos, toda a trajetória bélica do início ao fim. Até mesmo a autora busca ser verossímil ao evento da Revolução Farroupilha, mas não pretende fazer um documentário histórico nem um livro sobre a guerra. Então, ela recria até mesmo a história. É factível e não factual. Assim sendo, os roteiristas da minissérie criaram a sua própria versão da narrativa para relatar a vida destas mulheres na estância durante os anos que durou a guerra.

A autora Maria Adelaide Amaral corrobora com essa ideia ao afirmar que há uma importância para a construção nacional a minissérie histórica, pois é necessário que se conheça a história e os acontecimentos, como a revolução farroupilha, no caso da nossa pesquisa, porém, não sendo um documentário, mas sim uma obra televisiva, ficcional: “minissérie não é telecurso 2º Grau, não é telejornalismo. É teledramaturgia.”⁶

Essa visão da autora da minissérie é reiterada por Pesavento (1995, p. 117), quando a historiadora afirma que que “a ficção não seria, pois, o avesso do real, mas

⁶ Disponível em: < <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/maria-adelaide-amaral/>> Acesso em: 29/11/2021

uma outra forma de captá-la, onde os limites de criação e fantasia são mais amplos do que aqueles permitidos ao historiador”.

Conforme sinaliza Maria Cristina Ribas, em seu artigo “Literatura e (m) cinema: um breve passeio pelos bosques da adaptação”, 2014, a cobrança de fidelidade de uma adaptação fílmica ou televisiva em relação ao texto-base é inadequada, pois nos conduz a contrair uma dívida impagável, por conta de sempre pretender e nunca chegar perto daquele que foi estabelecido como cânone, como texto a ser “fielmente” imitado. (p. 121)

A autora salienta que

a ideia de que uma adaptação pode “corromper” o texto literário que lhe “deu origem” é frágil. Frágil porque, na medida em que reincide sobre os preconceitos em torno da adaptação, desconsidera tanto a autonomia do leitor e a rede perceptiva que constitui a sua memória, quanto o conceito de leitura como processo infindável de resignificação. (2014, p. 124)

Além disso, percebemos que os estudos da Intermidialidade em perspectiva literária (RAJEWSKY, 2012) como suporte teórico-metodológico são importantes para compreendermos este processo. A Intermidialidade, que é um derivativo da Literatura Comparada, é o estudo das relações entre as mídias. Nosso foco principal é uma das três subcategorias propostas pela professora da Universidade livre de Berlim, Irina Rajewsky: a transposição midiática.

Irina Rajewsky (2012, p.16) nos explica que o termo Intermidialidade é o que dependendo da maneira como é aplicado, poderíamos chamar de “termo guarda-chuva”, pois várias abordagens críticas se apropriam deste conceito em sentido amplo. Além disso, o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente, por exemplo, por: Estudos de Mídia, Estudos de Cinema, História da Arte, Sociologia, entre outros. Cada uma destas abordagens verá a Intermidialidade sob enfoques distintos e mesmo a abordagem literária das Intermidialidades precisa lidar com uma infinidade de configurações resultante das cada vez mais frequentes articulações.

Rajewsky (2012, p.18) fala que “Intermidialidade pode servir como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma

maneira acontecem entre as mídias.” A Intermedialidade, em seus vários campos de estudo, vai se aprofundar dentro dos assuntos que lhe serão pertinentes. Através dos estudos intermidiáticos, é possível estabelecer parâmetros comparativos entre artes e mídias distintas, como por exemplo, entre livro e filme, filme e música, pintura e filme, e assim por diante.

A pesquisadora alemã aborda as 3 subcategorias da Intermedialidade,

A primeira seria a transposição midiática, que seria a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Visamos aqui o processo de criação do qual o texto-fonte é outra mídia. A segunda subcategoria ela chama de combinação midiática, que seria o próprio processo de combinar duas mídias convencionalmente distintas, ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação (como por exemplo ópera, teatro, iluminuras, entre outros). A terceira subcategoria seria a referência midiática, quando se faz uso, por exemplo, de referências de um texto literário a um filme, através de uma imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom e edição de montagem. (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25)

Entretanto, a autora aponta que, apesar de uma divisão tripartida, podemos notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermidiáticas, como por exemplo: adaptações de obras literárias podem ser classificadas como transposições midiáticas; adaptações cinematográficas na categoria de combinação de mídias e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias serão classificadas como referências intermidiáticas. (p. 26)

A transposição midiática, ou transformação midiática (RAJEWSKY, 2012, p.51), consiste no processo em que uma determinada mídia é levada para outro suporte midiático, por exemplo quando um livro ou um conto é levado para as telas da televisão e/ou do cinema. Aqui nos interessa o caminho que leva todo esse processo: perdas e ganhos, o que é dito e o que não é dito, os altos e baixos. Na literatura nacional e mundial temos diversos exemplos deste tipo de procedimento: adaptações de romances de Jane Austen, das peças de William Shakespeare, dos contos de Machado de Assis. Em todos esses processos de adaptação, roteiristas e diretores puderam escolher entre seguir fielmente os textos-fonte ou acrescentar itens que

acharam que funcionariam melhor de acordo com o tempo-espaço que sua adaptação estaria inserida.

Este processo de transposição de mídias, quero dizer, o processo de levar a palavra às telas, seja as da televisão ou do cinema, não tem o intuito de hierarquizar uma obra em detrimento da outra. Fazendo uma analogia, podemos dizer que seguir os caminhos dos estudos de transposição midiática seria o mesmo caminho que a pequena Dorothy e seu cão de estimação Totó percorrem em *O Mágico de Oz*: eles, juntamente com o Homem de Lata, o Espantalho e o Leão Covarde, caminham pela estrada de tijolos amarelos para chegarem até a Cidade das Esmeraldas em busca do poderoso mágico para os ajudarem com seus desejos e essa estrada estava cheia de perigos e armadilhas. Ocorre o mesmo conosco: nossa estrada nos leva a algumas trilhas tortuosas repletas de incertezas, prejulgamentos e o sentimento de superioridade de uma forma de arte em detrimento de outra, porém no final do caminho esperamos encontrar uma solução para estes conflitos.

Imprimindo uma base teórico-metodológica para a analogia, recorro aos estudos da professora Maria Cristina Ribas, quando discute os preceitos comparativistas que antecedem aos Estudos das Intermidialidades. A qual a autora afirma que:

A solução teórico-metodológica para o impasse seria o método comparativista entre as narrativas literária e fílmica. O enfoque é muito bem-vindo, desde que praticado em sua vertente mais moderna. Estamos falando do comparativismo que não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução. A validação desta não mais seria por conta do estatuto de fidelidade ao texto celebrado como “original”. A eficácia do enfoque comparativista, no entanto, pede uma revisão do que os especialistas têm pensado a respeito da releitura de literatura pelo cinema. (RIBAS, 2014, p. 119)

Entretanto, este procedimento que se propõe em transformar em algo novo diferentes tipos de mídias apresenta resistência por alguma parte da crítica, bem como ainda está presente no senso comum. Este sentimento não parte de nós, pesquisadores, e sim do público em geral. Quando tratamos de adaptações em geral sempre tem uma pessoa ou um grupo de pessoas que tendem a julgar como bom ou

ruim, feio ou belo, amor ou ódio. Mas sabemos que são conceitos de caráter subjetivo, e que outros parâmetros estarão envolvidos naquele processo, como por exemplo: o tipo de público alvo ao qual está destinado este produto, o tempo inserido, o espaço, questões de mercado, entre outros.

Destaco que, nesta pesquisa, o conceito de fidelidade em relação à obra de partida é diferente do que é comumente proposto. Respeitaremos o texto-fonte com suas particularidades e significados, porém, reconhecemos que alguns pontos deste texto deverão ser mantidos para o entendimento da narrativa.

Ressalto aqui que a releitura televisiva é fiel ao contexto histórico narrado pela autora no romance, visto que Wierzchowski utiliza os acontecimentos ocorridos na Revolução Farroupilha como pano de fundo para recriar a vida destas mulheres ao longo de uma década. Todavia, como apresentei anteriormente, os roteiristas da minissérie tiveram que criar novos personagens e recontar histórias para que o roteiro fosse finalizado de forma satisfatória. Além disso, tiveram que criar diferenças de ação entre o texto de Wierzchowski e a adaptação, iniciando a trama televisiva com mais agilidade, como afirma Prado (2010, p. 21), ao dizer que no primeiro capítulo do livro, a autora traz a personagem Manuela fazendo uma “descrição dos primeiros minutos do ano de 1835”, apresentando detalhadamente o período e os acontecimentos iniciais, enquanto que, na minissérie, a voz da mesma personagem faz um pequeno resumo “ dos fatores antecedentes e decisivos para que a aristocracia rural da região sul pedisse autonomia e lutasse por sua liberdade territorial”, 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. [...] 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 encarregade mostrar ao público que a trama possui tanto o discurso histórico quanto a perspectiva sentimental. (PRADO, 2010, p. 22)

Para Rajewsky (2012, p. 23) “a intermedialidade não é uma função fixa uniforme”, sendo analisado exemplos “em relação à sua especificidade”, em que foi

levado em consideração, “possibilidades historicamente mutantes para a funcionalização das práticas intermediáticas. ”

Adalberto Müller (2008) explica que o estudo da Intermedialidade se abre para o amplo espectro das questões que envolvem mídia e realidade, mídia e História, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo (p. 49). De acordo com Müller:

Dentro delas, a literatura e o cinema interessam como mídias que ocuparam um lugar de dominância na sociedade (tal como ocorre hoje com as mídias digitais). Tanto para os estudos de literatura quanto para os de cinema, interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridação, entre as duas mídias, e ainda em relação a outras mídias. Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto representam, a partir de suas relações, tal e uma das facetas dos estudos de intermedialidade. (2008, p. 49)

Tanto a televisão quanto o cinema sempre foram vistas como formas de arte autônomas e que não teriam a obrigatoriedade de transcrever as informações e detalhes que o autor descreveu em seu livro. A releitura da literatura pelo cinema ou pela televisão visa fazer uma homenagem à determinada obra literária, trazer para mais perto dos leitores/espectadores, via imagem, histórias a que nem sempre temos acesso.

Randal Johnson (2003, p. 37) traz um panorama do processo de adaptação da obra de Graciliano Ramos. Entre vários pontos abordados no texto, o autor salienta que a necessidade de uma fidelidade mexe com diversos fatores que nem sempre são levados em consideração, pois enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes, ou seja, ele terá de lidar com os cinco sentidos do espectador (p. 42).

Como explica Johnson,

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua 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. [...]

A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz. (JOHNSON, 2003, p. 42)

Este fenômeno de “não aceitação” de uma transposição midiática – embora obviamente sem este paradigma intermidiático – já era discutido por Walter Benjamin desde os anos 1930 em seu famoso ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Em seu texto, Benjamin aborda diversos assuntos, entre eles a reação do público mediante um novo formato de mídia: a audiência pode se tornar retrógrada diante de uma pintura de Picasso, por exemplo, e progressista diante um filme de Charles Chaplin (BENJAMIN, 1996, p. 187). Dependendo do suporte ao qual uma determinada obra estará amparada, o público terá uma reação variada.

Benjamin também explica, de sua maneira, que, quando mesclamos diferentes tipos de mídias nascerá algo novo, sem uma definição fechada. Em seu texto, ele diz:

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No pioneiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a re-produção não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado. (BENJAMIN, 1996, p. 177)

Após a análise de ambos os suportes trabalhados nesta pesquisa, no próximo capítulo iremos analisar o sentimento de espera que é predominante nas narrativas literária e televisiva. Procuraremos explicar e desenvolver de que forma esse sentimento é retratado e como as personagens envolvidas conseguem lidar com isso.

2 – A SINA DA ESPERANÇA

– Vamos esperar. Não foi para isso que fomos feitas, para esperar, minha filha?
(WIERZCHOWSKI, 2002, p. 44)

A frase que encontramos no começo deste capítulo foi dita por D. Ana à sobrinha Rosário, depois que Caetana, esposa de Bento Gonçalves, lê uma carta que o marido enviou para ela com notícias sobre o andamento das negociações entre a cidade de Porto Alegre e a corte até aquele momento a guerra ainda não havia iniciado. Rosário e as primas ficam animadas com a possibilidade de voltarem para casa e não haver guerra declarada, porém D. Ana dá esse conselho, já com a intuição que o andamento dos acontecimentos não seriam dos mais favoráveis.

A espera, que é o sentimento que move estas mulheres do início ao final da narrativa, evoca sentidos que, apesar de serem distintos, se entrecruzam: esta espera pode significar um amor que está para chegar, esperança em dias melhores como também traz a sensação de incerteza, angústia, aflição, instabilidade. Segundo Thalita Gonçalves (2009), as mulheres farroupilhas seriam aquelas que permaneceriam nas estâncias preservando a afetividade, o amor e o carinho com os filhos. Essas mulheres se reuniam para rezar pelos vivos e aguardar por notícias da guerra, ansiando que seus maridos e filhos voltassem sãos e salvos para casa (p. 15). Ocorre que, simultaneamente a esta condição de passividade aparente, elas acabam tomando conta do espaço doméstico de outras formas.

A historiadora explica que, com a ausência da figura masculina à frente da família, as mulheres tomavam esse lugar surgindo, assim, a figura das estancieiras, “cuja função era a de administrar e cuidar das lidas campeiras, domésticas dos campos e dos negócios de família, além das obrigações de tomar conta do lar e dos filhos sozinhas sem a presença do homem.” (p.15)

Destacamos que tanto no romance quanto na minissérie, a figura da estancieira é retratada pelas matriarcas das famílias. São sempre as esposas que irão tomar à frente dos negócios, fazendo compras e negociando o charque e a venda dos escravos; para as mais jovens fica incumbida a função de auxiliar nos afazeres domésticos, costurar e bordar.

Essas mulheres que permanecem na estância ao longo dos anos são levadas por este misto de sentimentos, entre a angústia pelo fim da guerra e pela espera pacífica, para que voltem às suas rotinas em Porto Alegre, cidade onde viviam até antes dos acontecimentos. Entretanto, será que estas mulheres, mesmo retornando às suas atividades cidadinas, voltam aos mesmos costumes de outrora? Tudo seria igual ao que era antes?

Figura 3 – As mulheres que esperam (Manuela, Ana, Maria, Perpétua, Caetana, Mariana e Rosário)



Fonte – Memória Globo

Denise Pérez Lacerda, em sua dissertação *Do imaginário o real: a História (re) contada em A Casa das Sete Mulheres*, afirma que:

“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 consequências do ocorrido” (LACERDA, 2006, p. 89)

Ao longo da narrativa, este aguardo é determinante para aquelas mulheres e este sentimento de infinitude é algo que se passa de geração em geração, como pode ser visto na passagem em que D. Ana, ao chegar à estância, se recorda de sua mãe, D. Perpétua, que assim como ela e as demais, também vivenciou a saga de esperar por notícias dos homens de sua família quando iam para as guerras.

A tristeza serena que era companheira constante das mulheres do pampa. Sim, pois não havia uma mulher que não tivesse passado pela espera de uma guerra, que não tivesse rezado uma novena pelo marido, acendido uma vela pelo filho ou pelo pai. Sua mãe conhecera a angústia de espera, e antes dela sua avó e sua bisavó... (WIERZCHOWSKI: 2002, p. 28)

Em outra passagem do romance, Manuela, já instalada na estância com as demais mulheres da família, faz uma pequena reflexão acerca deste sentimento em seu diário.

Sim, sempre os homens se vão para as suas guerras, para as suas lides, para conquistar novas terras, para abrir os túmulos e enterrar os mortos. As mulheres é que ficam, é que aguardam. Nove meses, uma vida inteira. Arrastando os dias feito móveis velhos, as mulheres aguardam... Como um muro, é assim que uma mulher do pampa espera seu homem. Que nenhuma tempestade a derrube, que nenhum vento a vergue, o seu homem haverá de necessitar de uma sombra quando voltar para a casa, se voltar para casa... Minha avó Perpétua dizia isso, disse-nos isso muitas vezes ao contar das guerras que meu avô lutara. É a voz dela que ecoa nos meus ouvidos. (2002, p.72)

Na passagem acima, quando Manuela cita “Nove meses, uma vida inteira”, percebemos que ela faz alusão ao período gestacional, tempo este que é cercado de expectativas e ansiedades. Um tempo que ao mesmo tempo é contínuo, linear, para a gestante seria algo interminável, pois ela deseja ter seu filho nos braços o quanto antes.

Vemos que este é o comportamento padrão para as mulheres desta época, algo que foi passado de geração em geração, que diz respeito a um perfil de mulher sofredora, calada, servil. Um sentimento, assim como o nome da matriarca da família

Gonçalves da Silva, perpétuo. Distantes fisicamente dos combates, mas não da missão que a revolução lhes deu, essas mesmas mulheres do século XIX garantiram, como guerreiras, a manutenção da estrutura familiar e doméstica que dava sustentação à sociedade da época.

Longe de suas famílias, os homens mantinham comunicação com suas esposas, irmãos e filhas através de cartas que poderiam levar semanas para chegar, aumentando, com isso ainda mais a aflição em suas vidas. Entretanto, a cada carta ou bilhete recebido a vida daquelas mulheres ganhava novo sentido, algo que as fizesse acreditar em um final não tão distante para toda esta situação e que todos logo sairiam dali e voltariam às suas atividades normais.

Através da leitura do texto literário e a análise da minissérie, buscamos analisar e discutir o sentido da espera como a manutenção da esperança para as personagens, tanto para o retorno do seu marido Bento Gonçalves que Caetana sonhava todos os dias, assim como a jovem Mariana que desejava se casar com Antônio Netto, um dos homens de confiança do general farroupilha, e o amor que vinha de mares distantes, como o de Manuela por Giuseppe Garibaldi. Mesmo não ficando com Garibaldi, Manuela não sucumbiu às vontades de sua família que queria que ela e o primo Joaquim se casassem e desta forma decidiu passar seus dias sozinha narrando e relembando as histórias de sua família.

Analisando as formações etimológicas no dicionário *online* da Michaelis ⁷, *espera* deriva do latim *sperare*, que remonta a aguardar, ter fé. Evanildo Bechara (2009) explica que a palavra *esperança* é composta por derivação sufixal entre o verbo esperar e o sufixo *-ança*, que nos remete a um estado de ação, qualidade, instrumento, lugar (p. 358). Esta palavra designa o ato de esperar o que se deseja; expectativa. *Esperança* vem do latim *spes*, que alude a aguardar, ter esperança.

O romance de Letícia Wierzchowski não foi o primeiro a tratar desta temática no mundo literário. Há outras obras as quais podemos relacionar com este tema e trazer luz à nossa pesquisa. Citamos brevemente como suplemento à nossa análise.

⁷ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/esperan%C3%A7a/> (Acesso em 10/04/2021)

2.1 – A esperança que se perpetua

A peça teatral *Esperando Godot*, escrita por Samuel Beckett e publicada em 1952, conta a história de dois homens que esperam pela chegada iminente de um terceiro homem que supostamente se chama Godot, mas que nunca chega. Durante toda a peça os dois ficam na expectativa de o terceiro homem chegar - enquanto conversam e divagam sobre a vida. Assim como os dois homens que vão se desesperando ao longo da peça, sem entender e sem saber o que fazer, os que leem e/ou assistem à peça passam pelas mesmas expectativas, frustrações, incerteza, incompreensão diante do sentimento de esperar por um alguém que não chega. A partir daí, as leituras produzidas pela conhecida peça do dramaturgo irlandês podem ter implicações religiosas, sociais, políticas, psicológicas, semióticas.

A esperança também está presente na mitologia grega, mais precisamente no mito de Pandora. Carlinda Nuñez (2008, p. 85) traz um panorama sobre o surgimento de Pandora na história da mitologia grega. Pandora seria semelhante à Eva no que diz respeito à matéria-prima e ao caráter nefasto, mas são diferentes em seu papel perante a sociedade, pois enquanto esta é vista como a mãe da humanidade, aquela é tida como a mãe das mulheres.

Nuñez (2008) ressalta que a representação plástica da primeira mulher mítica se encontra nos relatos de Hesíodo sobre Pandora (p. 85). De acordo com a autora, no que está em Hesíodo, na Teogonia (vv. 567-593), é encontrado o primeiro relato do castigo enviado pelos deuses à Terra, como punição às criaturas de Prometeu por negligenciarem seus deveres com os seres do alto.

Portanto,

Pandora é, assim, um artefato, um dispositivo, uma armadilha. Não uma mulher, mas o princípio da feminilidade, recuperado de suas origens primordiais. Aqui o mito de Pandora se conecta com o relato da emasculação de Úrano, ato violento tramado por uma mulher (Gaia), que se insurge contra o abraço perpetuamente fecundador do Céu sobre a Terra. (NUÑEZ, 2008, p. 86).

De acordo com a mitologia, Pandora fora enviada à Terra por Júpiter e oferecida a casamento a Epitemeu, que a aceitou. Ele tinha em sua casa um caixa na qual

guardava artigos malignos que não utilizava. Pandora, tomada por tamanha curiosidade, abriu a caixa para ver o que continha nela e assim todos os males escaparam de dentro da caixa, se espalhando pela Terra. Desta forma, Hesíodo introduz o mito da mulher responsável por todos os erros – e faz todas as mulheres herdeiras de Pandora. (NUÑEZ: 2008, p. 86). De todos os sentimentos que escaparam, o único que permaneceu na caixa foi a esperança. A partir do momento que a esperança fica presa à caixa, uma leitura possível é tomá-la como uma manutenção da fé, da nossa crença em um futuro melhor. Com isso, não importaria quais seriam os males a nos atingir, pois ter esperança significaria amparo e confiança em dias mais promissores.

Outra figura mitológica que está relacionada ao tema da espera é Penélope, esposa de Ulisses em *Odisseia*, do poeta grego Homero. Penélope foi a esposa fiel e amável e mãe carinhosa de Telêmaco, fruto de seu casamento com Ulisses.

Ulisses, rei de Ítaca, parte para lutar na guerra de Troia. O embate entre as cidades de Troia e Esparta foi motivado pelo rapto de Helena, rainha de Troia, por Páris, príncipe de Esparta. Completamente encantado pela beleza da moça, Páris leva Helena para Troia e com isso acaba desencadeando uma guerra entre as duas cidades, que dura aproximadamente 10 anos. A guerra teve seu fim após o episódio do “cavalo de Troia”, quando os soldados gregos presentearam os troianos com um grande cavalo de madeira como uma forma de selar a paz e dar fim à guerra. Entretanto, o cavalo estava repleto de soldados de Esparta e, durante a madrugada, o cavalo se abriu saindo de lá os soldados que abriram os portões da cidade e com isso destruíram Troia e resgataram Helena de volta.

Ao final da guerra, Ulisses tenta retornar para sua casa, porém enfrenta várias adversidades pelo caminho e esse retorno leva 20 anos para ser concluído. Enquanto isso, Penélope sofre, reza, aguarda pelo retorno de seu marido, sem saber se este está vivo ou morto, ao mesmo tempo que cuida de seu reino e de seu filho.

Ao longo deste processo de espera de Penélope, surgem pretendentes querendo casar com ela e se tornarem o novo rei de Ítaca, entretanto ela declina de todas as investidas que recebe. Uma solução encontrada por ela para iludir estes homens é anunciar que só poderia escolher um deles depois de finalizar a mortalha de Laertes, pai de Ulisses. Sendo assim, se inicia um longo processo de tessitura: de dia, aos olhos de todos, Penélope tece a mortalha, e ao cair da noite, recolhida em

seu quarto, ela desfaz todo o trabalho. Todo este estratagema durou em torno de 3 anos.

Com este ato de fazer e desfazer, percebemos que Penélope tece e destece o próprio destino. Coube a ela escrever, através de suas linhas de costura e tear, e de forma sutil, como sua vida deveria ser conduzida e o mais importante, quem a estava conduzindo naquele momento.

Raquel Efraim (2012) explica que a tecelagem era também um meio de comunicação essencialmente feminino e que há um vínculo entre o tecer e a expressão feminina, falada ou figurativa. (p. 139)

De acordo com a autora,

Penélope, aquela que tece, tem em seu próprio nome revelada sua vocação; “*pene*” em grego significa fio de tecelagem e, por extensão trama, tecido, já o substantivo grego “*penelopeia*” significa dor. O nome de Penélope não deixa de ser uma metáfora da personagem em si, já que esta vive na nostalgia – dor do retorno – causada pela ausência de Ulisses, e transforma a tecelagem em ardil. (2012, p. 139)

Em seu texto, a autora afirma que é possível fazer uma relação entre a trama de Penélope e a atividade narrativa, do mesmo jogo entre luz e sombra, proximidade e distância, ser e não ser, visível e invisível, se alimenta o narrador. O trabalho de Penélope configura-se como reminiscência, mas também como esquecimento. (p. 140)

A partir de uma perspectiva filosófica, Zeferino Rocha (2007) aborda alguns eixos nos quais podemos trabalhar o sentido de esperança. Em um primeiro momento ele explica que o discurso sobre a esperança quase sempre nos faz pensar na virtude que, juntamente, com a fé e o amor, forma a tríade das virtudes teológicas da religião cristã. (p. 256)

Vale ressaltar que em nossa obra de pesquisa a religião predominante era a católica, tanto na narrativa televisiva quanto na narrativa literária. As mulheres sempre rezam para que seus maridos e filhos voltem vivos para a casa e que a guerra termine com a vitória das tropas farroupilhas. E a visão cristã sobre esperança está

intrinsecamente ligada à fé em dias melhores, à generosidade divina e implica em resignação.

Em seu texto, o autor salienta que

quando não se espera, não se encontra o inesperado. Ou, dito com outras palavras: quem não espera, fecha definitivamente as portas para o encontro, pois este só é possível quando se espera, quando existe uma abertura interior para o encontro. Só vê acontecer o que espera, aquele que continua esperando, não obstante todas as dificuldades que possa encontrar no caminho da procura e da espera. [...] Na sua essência, a esperança é, antes, um horizonte que se descortina, um apelo que nos convida a caminhar e a ir sempre adiante pelos caminhos da vida. “Esperança não é esperar, é caminhar”. (ROCHA, 2006, p. 259)

Para exemplificar a esperança como um caminhar, o autor traz um trecho de um livro de Antoine de Saint-Exupéry intitulado *Terra dos homens*, na qual é narrada a aventura de seu amigo Guillaumet, piloto do Correio Aéreo, surpreendido, certa vez, por uma tempestade de neve que derrubou o seu avião e o deixou perdido nas montanhas dos Andes. Totalmente só, ele não tinha nenhuma referência para sair daquela situação, a não ser a estrela da esperança que ele trazia dentro da alma; o livro enfatiza que é no momento de total desamparo que surge a força da esperança. (2007, p. 261)

Em *A casa das sete mulheres*, temos uma passagem da personagem Caetana, na qual ela escreve uma carta para seu marido que está no campo de batalha (das muitas que eles trocam ao longo da narrativa) que “a espera é um exercício duro e lento, meu querido, que só os fortes logram vencer. Vencê-la-ei, por usted” (2006, p. 33). Neste trecho podemos perceber que o sentimento que ela nutre pelo marido, que não sabemos dizer ao certo se é amor, posse ou dependência emocional, o que dará forças para que ela possa superar esse tempo em que ficarão distantes um do outro.

Rocha (2006) também relaciona a esperança com os sonhos e desejos a serem realizados. O autor cita um provérbio alemão que diz “Não sonhes a tua vida, viva o teu sonho” (p. 264). No romance encontramos personagens sonhadores, entre eles Manuela, a narradora personagem.

Antes mesmo de a guerra ser anunciada oficialmente, Manuela teve algumas visões distorcidas acerca do futuro. Em 1835, o cometa Halley riscou o céu estrelado do Brasil deixando um rastro vermelho e um clarão de fogo, assustando muita gente;

para Manuela, que tinha uma sensibilidade mais apurada para visões e premonições, aquilo foi um mau presságio de tempos difíceis que estavam por vir. Contudo, também teve a sua primeira visão da figura que seria uma das mais importantes de sua vida e também da história da Revolução Farroupilha.

À minha frente, Joaquim sorria, contava um caso do Rio de Janeiro com sua voz alegre de moço. Sob a névoa dos meus olhos, eu mal podia percebê-lo. Via, isso sim, agarrado ao mastro de um navio, um outro homem, mais velho de cabelos muito loiros, não negros como os de meu primo, de olhos doces. E via as ondas, a água salgada comprimida minha garganta, afogando-me de susto. E via sangue, um mar de sangue. (2002, p. 13)

A visão de Manuela sobre Garibaldi se confirma. Em meados do ano de 1838, três anos após o início da guerra, Garibaldi chega às terras do Rio Grande para reforçar as tropas marítimas de Bento Gonçalves. Ele conhece Manuela e se apaixonam, porém ficam pouco tempo juntos pois Garibaldi não é o tipo de homem que fixa raízes.

Entretanto, isso não impede Manuela de ter esperança em viver com ele em um futuro quando não existisse mais a guerra. De acordo com Rocha (2006), “a esperança é um elemento constitutivo do existir humano no tempo, pois é ela que sustenta a abertura para o futuro do poder-ser que nós somos, e é ela que nutre a nossa capacidade de sonhar e de caminhar, sem o que viver seria ‘uma paixão inútil’” (p. 264). Em *A casa das sete mulheres*, o processo de espera se estende ao longo dos anos, porém não é algo totalmente penoso para aquelas mulheres. Apesar de estarem presas em uma espécie de “gaiola dourada”, elas passam o tempo cuidando das crianças pequenas, bordando enxovais para futuros casamentos e promovendo algumas festas e pequenos saraus como forma de entretenimento.

Ao longo do texto, Rocha (2006) nos traz aspectos positivos sobre o sentimento de esperança. Ele apresenta teorias, fatos e exemplos que sustentam seus argumentos, entretanto em nossa pesquisa estamos abordando que este sentimento de esperança demandaria também destas mulheres dois tipos de posicionamento em relação às suas vidas: o primeiro, que corrobora com a visão do autor, seria um tipo de espera passiva, fiel ao padrão feminino esperado do século XIX, na qual as mulheres rezam, aguardam, apelam para o posicionamento contemplativo desta posição; outro lado seria aquele no qual elas escrevem seus próprios destinos, que

conseguem gerir e administrar os negócios da família, assumem um lado decisório e de liderança que até então era limitado apenas aos afazeres domésticos.

No entanto, a função de estancieira só era exercida por elas quando os homens da família estavam em guerra; depois que a guerra acabava, essa função voltava a ser executada somente pelos homens e as mulheres retornavam ao seu posto de origem, que seria o de mãe, esposa e dona da casa.

Com a eclosão da guerra dos farrapos, as mulheres foram capazes de fazer grandes acordos tanto na compra e venda de escravos como também em insumos para as suas fazendas e estâncias como também para suprir as tropas farroupilhas. Tanto no romance quanto na minissérie, esses desdobramentos não acontecem em momentos temporais; eles ocorrem simultaneamente, obrigando estas mulheres a lidar com este sentimento por todos aqueles anos.

Manuela escreve em um de seus diários que,

Na vastidão destes pampas, o tempo é algo relativo e impalpável: uma noite de minuano, por exemplo, pode durar uma eternidade. Assim pensava minha tia, D. Antônia, a parenta com a qual mais vim a me assemelhar com o passar dos anos. 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. (2002, p. 189)

Vimos que a esperança juntamente com a fé e o amor formam a tríade da religião cristã. Esta tríade é a força motriz para que as pessoas mantenham seus sonhos e anseios por uma vida melhor. Através desta tríade as protagonistas conseguem superar as adversidades enfrentadas ao longo da duração da guerra.

Além disso, existiram filósofos que abordaram a temática da esperança sob uma nova perspectiva. Mariana Carvalho (2013) aborda a visão do filósofo alemão Ernst Bloch (1885-1977). A autora explica que o filósofo se propõe a “resgatar o conceito de esperança da passividade pejorativa da tradição platônica e cristã, recuperando o sentido positivo da utopia e do sonho como portadores de uma vontade atuante, capaz de modificar a realidade mediante uma práxis de viés marxista.” (p. 22)

De acordo com a autora, Bloch propõe que se desfaça do ideal romântico da esperança para que se possa trazê-la para uma realidade mais prática, pois a esperança deve ser o que cede margens que possibilitam uma efetiva crítica ao presente, uma régua de medição de suas possibilidades.

Carvalho (2003) explicita que tanto Bloch quanto Walter Benjamin são adeptos da mesma filosofia da esperança, partilham das mesmas crenças. Ela fala que, de acordo com Benjamin, “precisamos nos livrar da ideia de progresso, e desenvolver uma verdadeira crítica (marxista e messiânica) que conecte a interrupção da continuidade histórica com o conceito de revolução social.” (p. 23)

Em suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin (1985) amplia a discussão sobre uma esperança enquanto espaço aberto ao afirmar que, se a historiografia é, de fato, a escrita positiva do discurso dos vencedores em detrimento do silêncio e da invisibilidade dos vencidos e dos mortos, cabe ao historiador utilizar o materialismo histórico para lançar mão da “tradição dos oprimidos”, a qual “nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é, na verdade, a regra geral. O que Benjamin chama aqui de “estado de exceção” é um vulto de contingência dentro da aparente normalidade do estado de direito. (p. 22)

Em contrapartida, a autora cita outro filósofo alemão, considerado um dos grandes renovadores da filosofia no mundo contemporâneo, que propõe ideias contrárias aos outros dois estudiosos. Peter Sloterdijk (1947-) defende um “banco mundial da ira”, no qual, em tese, os vencidos da história “investem” sua esperança, enquanto esperam o momento certo da reviravolta dos processos históricos. Tal reviravolta, segundo o autor, não se daria por outro meio que não a violência. (p. 23)

De acordo com Carvalho,

Desse modo, na visão irreverente e apocalíptica de Sloterdijk, a esperança seria alimentada constantemente pela ira, pelo ressentimento, e acumulada junto aos desejos de vingança, funcionando como válvula de escape ou linha de crédito cuja função é a de prorrogar desejos não realizados, no intuito de manter, por ora, o equilíbrio político. (2003, p. 23)

Esta hipótese filosófica, apesar de não ser a que defendo quando falo em esperança no romance, remete a um personagem que transitou entre os dois exércitos

durante a Revolução Farroupilha: o Marechal Bento Manuel Ribeiro. Bento Manuel iniciou a guerra sendo um farrapo, mas no decorrer da guerra se juntou aos imperiais, fazendo esse caminho de ida de volta algumas vezes.

Na minissérie, percebemos que este personagem, interpretado pelo ator Luis Melo, têm motivações ambiciosas para este comportamento: ele é apaixonado por Caetana, esposa de seu amigo e rival Bento Gonçalves. Ele deseja ter o mesmo poder e reconhecimento que Gonçalves para que, assim, possa conquistar Caetana, pois não nasceu abastado e detentor de posses e teve que trabalhar muito para obter sua riqueza e prestígio.

A autora traz um breve panorama sobre a abordagem filosófica da esperança, dizendo que ela eleva nossas ações e nos conduz para atividades mais nobres. Ela afirma que “a esperança, afinal, é a verdade imanente de um mundo em eterno devir, de modo que, se tudo tem uma causa e nada tem um sentido, este é (e será sempre) construído pela esperança, tanto como forma de *aprendizado*, quanto como um tom antecipador frente ao *desconhecido*.” (p. 26)

Retomando aos exemplos citados anteriormente, Godot, Pandora e Penélope, apesar de separados por séculos de existência, trazem consigo este sentimento de espera, aguardo. Assim como em nossa obra de partida, na qual percebemos que o sentimento é vivido por estas mulheres de maneiras distintas, Godot provoca nos dois homens que o esperam chegar ansiedade, aflição, medo; Penélope, com o subterfúgio da mortalha, consegue tecer seu destino enquanto aguarda o retorno de seu esposo, escrevendo sua própria história de forma inteligente e perspicaz.

2.2– Relações entre o que falado e o que é visto

Conforme dito anteriormente, no processo de adaptação de uma obra literária, nem sempre é possível passar para a tela o que é dito no papel. O roteirista vai tomar para si a obra de partida e, a partir dali criar a sua própria versão dos fatos, acrescentando ou retirando itens que ele achar que possa agregar de alguma forma para o produto esperado. Todo esse processo demanda tempo e sensibilidade não só do roteirista, mas também de toda a equipe técnica envolvida naquele trabalho.

Ismail Xavier (2003) explica que:

Um filme pode exatamente só estar mais atento à fábula extraída de um romance, tratando de tramá-la de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a interpretação, das experiências focalizadas. Ou pode, no outro pólo, querer reproduzir com fidelidade a trama do livro, a maneira como estão lá ordenadas as informações e dispostas as cenas sem mudar a ordem dos elementos. Em qualquer dos casos, todos os críticos estarão lá de acordo que, nesse aspecto, é possível saber com precisão o que se manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou. (2003, p. 66-67)

Para ilustrar como isso acontece, escolhemos algumas passagens da narrativa televisiva. Nestes exemplos é possível perceber como que o roteirista de uma adaptação literária vai direcionar os fatos ocorridos em um determinado romance.

Na sequência abaixo, vemos as irmãs Rosário, Mariana e Manuela dentro do quarto e Mariana informa a Rosário que dona Maria, mãe das meninas, está planejando o casamento da irmã com Afonso Corte Real, um dos homens de confiança de Bento Gonçalves, porém Manuela intervém na conversa e aconselha Rosário a dizer que só se casará com o rapaz em tempos de paz, pois a guerra irá eclodir a qualquer instante e que ela prevê que sete mulheres viverão ali na estância por muito tempo.

Cena 2



Cena 3



Cena 4



Na cena 2 temos as três jovens dentro de um quarto iluminado por castiçais de velas espalhados por todo o cômodo, já que a cena se passa à noite. Temos em *close* uma mesa de estudos com vários livros e é nesta mesa tanto Manuela como as outras meninas escreviam cartas ou diários. Na segunda cena, vemos Rosário e Mariana mais próximas a Manuela e percebemos que a vestimenta de Rosário está diferente das irmãs (Manuela e Mariana estão com vestidos de festa), o que nos leva a crer que a moça estava se preparando para dormir, assim que Mariana chegou no quarto trazendo notícias que ela havia ouvido na sala de estar da estância. Já na cena 4 o que vemos é o do rosto de Manuela em primeiríssimo plano sendo iluminado pelas chamas das velas, como se a personagem estivesse vendo o seu futuro e o da sua família através das luzes das velas que estão à sua frente. É como se o formato das chamas desenhados diante de seus olhos representassem as dores e perdas que estavam por vir.

É sabido que Manuela tem o dom da premonição, uma percepção mais apurada acerca do futuro daqueles que a cercam. Ela consegue ver e pressentir ações e sentimentos que poderão acontecer, e isso é retratado tanto na narrativa literária quanto na televisiva. Nas cenas destacadas ela encara o castiçal à sua frente como se através das chamas da vela conseguisse ver o todo o desenrolar da guerra.

Em uma das passagens dos seus diários, ela narra

Foi por isso que, desde essa primeira noite, eu já sabia de tudo. A estrela de sangue confidenciou-me este terrível segredo. 1835 abria suas asas, ai de nós, ai do Rio Grande. E eu, fadada a tanto amor e a tanto sofrimento. Mas a vida tinha lá seus mistérios e suas surpresas: nenhum de nós naquela casa voltaria a ser o mesmo de antes, nem os risos nunca mais soariam tão leves e límpidos, nunca mais aquelas vozes todas reunidas na mesma sala, nunca mais. (WIERZCHOWSKI: 2002, p. 14)

Outro ponto a ser analisado seria este processo de chegadas e partidas que essas mulheres passam ao longo das narrativas literária e televisiva. Na maior parte do tempo elas se despedem de entes queridos sem saber se um dia irão revê-los, permanecendo naquele lugar que para elas havia se tornado um símbolo de segurança, resguardo e espera.

Cena 5



Cena 6



Cena 7



Na cena 5 vemos o personagem Bento Gonçalves, trajado com sua farda rumo aos campos de batalha, consolando sua esposa que está apoiada em seu peito e sua irmã mais velha Antônia, que é proprietária da estância do Brejo que ficava próxima à estância que as outras mulheres residiam. Em seguida, na cena 6, vemos as mulheres se despedindo dos homens que estavam a caminho do combate; podemos ver também, em primeiro plano, o charque em processo de preparação, produto este de maior comercialização daquela área, que futuramente seria vendido, corroborando assim para a figura das estancieiras. Na cena 7 percebemos as mulheres da família Gonçalves se direcionarem para a casa onde passariam longos anos de espera, angústia e orações e acompanhariam o passar do tempo através das estações do

ano, nascimento e crescimento das crianças. É possível observar, também, a indumentária destas mulheres que era característica do século XIX, composta por saias, casacos, xales e botas.

Quando foi decretado o começo da guerra e as mulheres já estavam devidamente instaladas na estância da Barra, elas ocupavam o tempo na maior parte dos dias com afazeres domésticos, como costura, bordado e leituras, com as escravas as auxiliando nestes serviços e as servindo com comidas e bebidas, assim como é mostrado na cena 8, onde temos as mulheres reunidas no interior da casa em um ambiente que nos parece noturno. Podemos reparar que as sete protagonistas estão reunidas na sala e cada um incumbida de alguma tarefa e o cômodo encontra-se iluminado pelas velas, o que nos leva a crer que estaria de noite.

Cena 8



Já na cena 9, em um plano de conjunto, identificamos algumas das personagens na área externa da casa durante o dia rodeada com árvores e flores do campo e ao que parece estão fazendo pontos de bordado e conversando sobre assuntos diversos, seja quanto aos afazeres domésticos, o andamento da guerra, entre outros.

Cena 9



Outro hábito praticado por estas mulheres, sobretudo por Manuela, era o da escrita. Tanto na narrativa literária quanto na televisiva a personagem relata todos os seus sentimentos, impressões e divagações nos diários que escreveu ao longo dos anos que permaneceu instalada na estância com as demais mulheres de sua família.

Cena 10



Cena 11



Cena 12



Na cena 10, em primeiro plano e durante o dia, vemos Manuela em um dos cômodos da estância sentada perto da janela escrevendo em um dos seus diários. Na cena 11 temos em *close* as mãos de Manuela apoiadas sobre o caderno a com os raios do sol batendo nas mãos da moça e, também, em seu caderno, enquanto no fundo da cena percebemos que se aproxima da casa uma cavalaria, fato este que chama a sua atenção, assim como podemos perceber na cena 12. Ela interrompe a escrita e fica a observar aqueles homens desconhecidos que se aproximam da propriedade, que posteriormente descobriríamos que se tratava da comitiva de Giuseppe Garibaldi, que estava chegando no Rio Grande do Sul para se juntar às tropas farroupilhas.

No próximo capítulo abordaremos os aspectos narrativos e históricos em nossa obra de pesquisa, e de que forma isso contribui para a construção da narrativa literária e televisiva.

3 – NARRATIVA E ROMANCE HISTÓRICO: UMA ANÁLISE

3.1 – Narrador, narrativa e principais características

A casa das sete mulheres é um romance que se apresenta de forma linear e contínua na maior parte do tempo, possuindo um ritmo narrativo conforme os eventos vão se desenrolando com o passar dos anos. Tanto na narrativa literária quanto na televisiva, a narradora-personagem, Manuela, nos conduz e introduz fatos e acontecimentos bons e ruins que se sucederam naqueles anos. A espera pela qual essas mulheres passam é narrada de maneira uniforme, coerente e predominantemente marcada pelo tempo, com datas e descrições de estações do ano.

Em qualquer discurso, seja ele cinematográfico ou teatral, cabe ao narrador retratar os fatos que se sucederam em determinado período histórico. Ele tem como principal característica descrever os acontecimentos através de seu ponto de vista, ou seja, teremos acesso aos fatos somente pelo que ele nos conta e o leitor/espectador não terá a chance em questionar ao próprio narrador a veracidade do relato. O papel do narrador é caracterizado por apresentar formas de compreensão e o mesmo aparece como uma entidade que produz questionamentos. Cabe ao narrador descrever os discursos que serão desenvolvidos em uma obra literária ou visual (televisão, cinema, teatro).

De acordo com Gérard Genette (1979), a narrativa é uma sequência duas vezes temporal: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (p. 31). Para o autor, essa dualidade temporal é um traço característico não somente na narrativa oral, como também na narrativa cinematográfica, exigindo uma leitura diacrônica do leitor. No entanto, ele também explica que devemos levar em consideração o tempo em que determinada obra é escrita e consumida, pois a interpretação de uma determinada narrativa literária ou fílmica irá depender do contexto ao qual estará inserido, como por exemplo quando foi lançado o romance *A casa das sete mulheres*.

Um fato que nos chama atenção, que pode ter sido de forma proposital ou não, é que tanto esse livro como alguns outros foram lançados (ou relançados) no início dos anos 2000, época em que estavam ocorrendo diversas manifestações artísticas e culturais em comemoração aos 500 anos de descobrimento do Brasil e seu

desenvolvimento enquanto nação. Não sabemos se isso ocorreu devido ao fato de proporcionar ao povo brasileiro uma renovação do espírito patriota ou simplesmente uma maneira de “aquecer” o mercado editorial.

Genette (1979) explica que o texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura (p. 33). Devemos ter conhecimento que o texto terá uma ordem temporal de sucessão de acontecimentos na diegese (o narrador segue uma sequência de fatos), uma duração variável desses acontecimentos, ou segmentos diegéticos (uma determinada narrativa deverá ter um tempo cronológico de eventos ocorridos), e frequência para nos atermos a uma fórmula aproximativa, as relações entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa.

Sobre a figura do narrador, Genette (1979) denomina como homodiegético aquele que está presente na história e, como heterodiegético, aquele que está ausente da narrativa que conta. Temos também o autodiegético que, de acordo com o autor, seria o grau mais forte do homodiegético (p. 244)

Em outras palavras, o narrador autodiegético será aquele que contará a sua própria história, através do seu ponto de vista. Na narrativa literária, Manuela será esse tipo de narrador, através de seus diários que escreve ao longo dos anos que permanece na estância da Barra junto às mulheres de sua família. Nos “cadernos de Manuela”, como são intitulados estes pensamentos da personagem, a jovem descreve seus sentimentos, perdas, anseios. Estes diários da personagem são divididos em dois momentos distintos de sua vida: quando a personagem é jovem, em torno de seus 15 anos e está na estância, e depois em sua velhice, aos 70 anos, morando na cidade de Pelotas e descrevendo o que aconteceu no pós-guerra.

Seus diários servem como um documento histórico daquele momento específico tanto na sua vida pessoal quanto destas mulheres, como também nos relatos das batalhas durante a guerra. Toda a comunicação que existia na época era por meio de cartas, e através destas cartas, que eram enviadas pelos homens da família, as protagonistas tinham conhecimento das vitórias e das derrotas na Guerra dos Farrapos.

Na narrativa televisiva, a personagem Manuela também será aquela que irá nos guiar pelos capítulos como uma *voice over*, que em tradução livre seria uma espécie de narradora, como uma voz que descreverá sentimentos e apreensões.

De um trecho extraído do roteiro da minissérie, temos um exemplo de como essa voz se apresenta no decorrer dos capítulos. Este trecho foi retirado do primeiro capítulo da minissérie e mostra Manuela descrevendo o começo do ano de 1835:

MANUELA — (EM OFF) 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. (AMARAL & NEGRÃO, 2003, p. 02)

Em qualquer texto narrativo, seja ele literário ou não, o narrador terá uma função afetiva com a história que conta. Ele estará de certa forma ligado àquilo que narra, através de suas memórias ou sentimentos que tais lembranças despertam nele. Como é o caso de Manuela, que falava com saudades e melancolia sobre seu romance com Garibaldi, com alegria e afeto quando lembrava de suas tias e irmãs, com respeito e admiração quando fala de seu pai e seu tio Bento Gonçalves.

Conforme sinaliza Tânia Pellegrini (2003), “toda narrativa repousa na representação da ação, e esta, organizada num enredo, envolve ao longo do tempo” (p.17). Em outras palavras, a narrativa será sequenciada por uma série de eventos, uma sucessão de enunciados que serão feitos por meio do discurso.

Pellegrini diz que o tempo será a condição da narrativa, pois estará presa à linearidade do texto e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma sequencial.

A autora explica que

todas as formas narrativas, sejam as literárias como o romance ou o conto, sejam as visuais, como a televisão ou o cinema, estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre literatura e o cinema, nesse caso, é que, na primeira, as sequências se fazem com palavras e, no segundo, com imagens. (2003, p. 17-18)

Ao longo de seu texto, Pellegrini faz esse paralelo entre narrativa literária e narrativa visual, dando destaque além da televisão e do cinema, ela também fala de

videoclipes, propagandas, histórias em quadrinhos e *video games*. Para ela, as narrativas visuais competem diretamente com as narrativas literárias no gosto do público consumidor de cultura, pois através de um contexto demonstrativo que se contrapõe a um contexto verbal, perceberemos pela vestimenta, caracterização e comportamento dos personagens, lugar onde estão, gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em qual época irá se desenvolver o enredo e em qual espaço.

Sendo assim, o espectador é convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama e a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diferentes daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor.

Ainda considerando aspectos narrativos, Ismail Xavier (2003) explica que

a narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material. (p. 64)

Independente de qual canal o narrador se manifeste (comunicação oral, texto escrito, filme, peça de teatro, novela de televisão), ele estará presente para descrever ações, fatos, humores, entre outros.

O autor também cita a fábula ao se referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam em um determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor (p. 65). Com isso, podemos considerar que a narrativa literária de *A casa das sete mulheres* possui os elementos constituintes de uma fábula, pois temos todos os elementos que são citados por Xavier: a história (Revolução Farroupilha), personagens (Bento Gonçalves, Caetana, Giuseppe Garibaldi, Manuela), lugar (Rio Grande do Sul), e o tempo (século XIX, entre os anos de 1835 e 1845).

Além da fábula, Xavier expõe o conceito de trama ao se referir ao modo como tal história pode ser contada para o grande público (leitor/espectador) por meio do texto ou por meio da televisão ou do cinema. Percebemos que uma única fábula pode ser construída por meios de inúmeras tramas, como é o caso da narrativa televisiva, onde temos uma história única que se desenrola ao longo dos capítulos por intermédio

do narrador, que ora se apresenta em primeira pessoa com a voz da Manuela ora se apresenta em terceira pessoa.

De acordo com Xavier (2003), nas narrativas em geral podemos distinguir entre o que se representa explicitamente e o que é apenas sugerido. Sem nomear uma ação ou fato, deixa-se subentendida sua ocorrência por meio de saltos no tempo – as elipses narrativas. O autor afirma que em alguns casos elas correspondem a um gesto de encobrir, esconder, deixar fora da vista o que quebraria o decoro da representação (em geral, no caso da representação do sexo ou da violência); em outros casos, trata-se de omitir uma informação, saltar um detalhe, como em narrativas de suspense, quando a revelação decisiva aparecerá no final da trama. (p. 74)

Esses aspectos que o autor cita eram mais frequentes no teatro clássico, quando os assassinatos aconteciam *off stage*, ao contrário do que aconteceria anos mais tarde nas peças de Shakespeare, cujas regras de bom gosto e decoro admitiam o ato da violência diante do olhar da plateia. Entretanto, no teatro popular moderno, e principalmente no cinema, essa possibilidade se tornou rotina, e lutas corporais, mortes e o sexo ganharam legitimidade como acontecimentos visíveis no palco ou na tela.

Como exemplo de elipse narrativa presente em *A casa das sete mulheres*, temos o trecho abaixo que narra a primeira relação sexual de Mariana com João, um dos peões da estância onde vivia:

A porta do galpão range levemente quando Mariana entra. Os braços de João surgem das sombras e contornam sua cintura. O sol penetra pelas frestas da madeira, desenha arabescos no chão. Ela sorri, enquanto aquelas mãos famintas sobem para o seu colo, para o pescoço, para o rosto, e contornam sua boca, e desmancham as tranças do seu cabelo negro. Beijos salgados e urgentes.

[...] Deitam no chão. Há um cobertor velho estendido, ali se acomodam. As mãos de João são hábeis com os pequenos botões do vestido claro. A pele branca e perfumada dela vai surgindo como uma pétala, macia como uma pétala de flor mui formosa, e João se perde naquele caminho alvo, quase místico. Ele é feito de arestas, como ela é feita de maciez. Ambos buscam-se e desvendam-se e mergulham naquele oceano de toques e sensações. Lá fora, sob o sol de verão, o mundo dorme. Em sua cama fresca, sob o lençol que cheira a alfazema, Maria Manuela ressona tranquilamente. Rezou antes da sesta, pediu pelas filhas, por Antônio, pelo fim da guerra que já dura tantos anos. Agora dorme. Talvez não sonhe, está num limbo leitoso e morno e aconchegante.

No galpão da charqueada, sob o corpo de João, Mariana solta seu primeiro grito de mulher. Depois fecha os olhos. Desaguou no mar e está em paz. (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 372-373)

Podemos perceber que a autora, ao narrar a cena, não faz uso de vocabulário explícito para descrever toda a ação em si, pois através de uma linguagem subjetiva é possível entender o que aconteceu entre eles naquele galpão. Com sua descrição, vimos que o ato sexual não foi algo forçado ou violento, e sim algo puro e fruto de um sentimento verdadeiro que crescia entre eles.

3.2– O romance histórico

Consideramos *A casa das sete mulheres* como um romance histórico por ele retratar um período relevante da história do Brasil. Através dos relatos de Manuela, a narradora-personagem tanto no romance quanto na minissérie, tomamos conhecimentos dos fatos que ocorreram durante a Revolução Farroupilha, no século XIX.

Letícia Wierzchowski entrelaça a história e a ficção, com o objetivo de proporcionar possíveis interpretações de um passado histórico que contemple profundas visões sobre a voz de alguns personagens importantes para o andamento da guerra em si. A autora deixa clara a ideia de que não há apenas uma dimensão interpretativa, mas uma multiplicidade de sentidos no âmbito da (re)leitura desse episódio histórico em matéria de realidade e ficção.

Para György Lukács (2011) “a grande missão do romance histórico consiste justamente na invenção poética de figuras do povo que personalizem com vitalidade sua vida íntima, as principais correntes que nela fluem”. (p. 398)

O autor ressalta que o romance histórico recorre à ficção para aprofundar a intimidade de um povo, a fim de investigar os sentidos num dado contexto específico, visto que a ficção é propícia para a visibilidade da voz de personagens históricos. Os retratos contextuais projetam personagens fictícios e reais e dão sentido à narrativa. O papel importante, sem dúvidas, será do narrador que dará ênfase aos discursos históricos.

Lukács afirma que:

A construção da história, que por vezes revela fatos e contextos novos e grandiosos, serve para provar a necessidade de revolucionar a sociedade "irracional" do absolutismo feudal a fim de extrair das experiências da história aqueles princípios com os quais se pode criar uma sociedade "racional", um Estado "racional". (2011, p. 35)

Tomando como base sua autodefinição como uma “contadora de histórias”, Letícia Wierzchowski toma posse da história e da cultura de seu estado de origem e constrói sua versão dos fatos já conhecidos. Ela não pretende ser uma historiadora que fundamenta ou categoriza os acontecimentos de outrora; ela consegue recontar uma narrativa que é de conhecimento geral por uma nova perspectiva, dando voz aos que não tiveram a oportunidade de recriar suas narrativas. A autora irá nos apresentar os fatos, mas não necessariamente devemos tomar estes fatos como verdade absoluta, visto que ela é uma autora do século XXI contando uma história do século XIX, e mesmo com todo o aporte necessário, algum detalhe pequeno ou grande se perde com o passar dos anos.

A realidade e a ficção são construções humanas e, desta forma, recorrem a outros discursos e projetam novos sentidos possíveis de leitura, visto que o método de produzir histórias é o que move a literatura, o que enaltece o método utilizado no romance histórico pelos escritores. Esse método ganhou primazia na literatura contemporânea, pois uma única versão da história hegemônica deixou de ser apregoada pelos estudos históricos, já que não é o suficiente para elucidar diversas leituras e questionamentos, na compreensão dos discursos históricos e sociais.

Antonio Esteves (2010) explica que, se analisarmos a historiografia, iremos perceber que história e literatura sempre caminharam lado a lado, havendo momentos em que era difícil distinguir quem era quem (p. 12). Na Antiguidade, coube a Aristóteles sugerir que o historiador tratasse do que realmente aconteceu, e ao literato, aquilo que poderia ter acontecido, ficando o primeiro designado à verdade e o segundo, à verossimilhança.

O autor também explica que

Em uma época de ampliação da imprensa e da população letrada, narrativas desse tipo conquistaram rapidamente o gosto do público leitor de folhetins. O que havia de comum entre elas era o enquadramento grandioso e respeitoso da história, muitas vezes recuada a um passado distante ou mítico, que servia como pano de fundo para a ação das personagens ficcionais. As tramas romanescas, ora mais fantasiosas, ora mais realistas, moldaram fortemente o imaginário histórico coletivo, até mesmo mais do que os livros dos historiadores, contribuindo para a afirmação das identidades nacionais. Desempenharam papel proeminente na construção das utopias românticas e impeliram rebeldes e reformistas à luta política e social. (2010. p. 10)

O romance histórico no Brasil teve início no século XIX com os estudos de José de Alencar, em um período ligeiramente posterior à Proclamação da República. Vale ressaltar que esses romances não tinham o intuito de denunciar ou detalhar casos de maus tratos, violência ou escravidão dos povos marginalizados. Eles surgiram para exaltar a história de um determinado povo e homenagear seus heróis.

Entretanto, o romance histórico não somente no Brasil como também em outros lugares do mundo, tem por principal função a recuperação da memória coletiva, além de fonte para o aprofundamento da liberdade. Com isso, é possível que o leitor compreenda que as ações humanas no tempo e no espaço podem ser registradas de diferentes formas, confirmando a maneira contemporânea de ver a própria história como um conjunto de verdades diferentes e não exclusivamente excludentes.

Sabemos que a verdade literária é uma e a verdade histórica é outra e, mesmo que seja repleta de mentiras, a literatura tem a possibilidade de contar histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar.

Para Esteves (2010),

[...] o romance histórico contemporâneo, seja brasileiro, seja hispano-americano ou universal, adota uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta o fato histórico, usando para isso de todas as técnicas que o gênero narrativo dispõe. Para isso usa uma série de artimanhas ficcionais: inventa situações fantásticas; distorce conscientemente os fatos históricos; coloca lado a lado personagens históricos e ficcionais; rompe com as formas convencionais de tempo e de espaço; alterna focos narrativos e momentos de narração; e especialmente se vale, às vezes até de modo exagerado, da intertextualidade em suas diferentes formas de manifestação, sobretudo a paródia e a forma carnavalizada de ver o mundo. (2010, p. 34)

Pelo trecho extraído acima, vemos que isso acontece na narrativa literária de *A casa das sete mulheres*. A autora utiliza a Revolução Farroupilha como uma espécie de cenário para a sua história e a partir disso, vai tecendo e entremeando as vidas destas personagens no decorrer de suas páginas. Leticia Wierzchowski, tal qual uma Penélope às avessas, costura sua narrativa de maneira instigante, ritmada e uniforme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em palavras gerais, *A casa das sete mulheres* é uma narrativa histórica contada pela visão das mulheres e escrita por uma mulher, porém ao longo desta pesquisa fomos compreendendo que os romances têm particularidades para além desta breve definição. Ele também pode ser considerado um artefato para contar, justamente pela visão daquelas que tradicionalmente não tinham voz, a história de um povo, o nascimento de uma nação. Apesar de Letícia Wierzchowski não se considerar uma autora especificamente de romances históricos, não podemos negar o fato de a autora fazer uso deste episódio ocorrido em seu estado de origem para recontar a saga destas mulheres num contexto histórico específico.

Manuela (ou seria Letícia?) descreve os fatos que ocorreram naquele determinado período, com precisão e emoção. Através de suas palavras, que foram transpostas para as telas de milhares de espectadores, acompanhamos o desenrolar da vida das sete mulheres em relação a chegadas e partidas, nascimentos e mortes, esperar para lutar pelo seu próprio destino ou esperar e permanecer, fixar raízes.

Ao longo deste trabalho, percebemos que a espera não somente é um artifício para se manter confiante em dias melhores, através da fé, da esperança e do amor, mas também pode ser algo determinante para ir de encontro ao padrão social feminino esperado para as mulheres do século XIX: ser uma esposa obediente e servil, mãe zelosa e dona de casa. Tornam-se mulheres capazes de administrar os negócios da família, mesmo que seja por um curto espaço de tempo.

Durante a leitura do romance, somos guiados pela narradora-personagem através das passagens de tempo em que ela e as outras mulheres estão instaladas na estância, com seus vícios e virtudes e se apropriando deste lugar de contadora de histórias, que se assemelha ao ato de tecer e costurar fatos com a linha do tempo. Com isso, o narrador terá a habilidade de envolver seu ouvinte/espectador com a sua história e com os altos e baixos que cada narrativa carrega consigo.

Quando falamos sobre o processo de transposição midiática, devemos ressaltar que a releitura televisiva do romance não pretende ser fiel à obra literária, visto que o cinema e a televisão sempre foram formas de arte autônomas e que não tem a obrigatoriedade de transcrever todas as informações que o autor descreveu em seu livro. A releitura da literatura pelo cinema visa fazer uma homenagem à

determinada obra literária, trazer para mais perto dos leitores/espectadores, via imagem, histórias a que nem sempre temos acesso, em um processo de iluminação mútua.

Assim, ao considerarmos a transição da obra, da palavra à tela, é preciso que não deixemos de lado o vínculo histórico que origina entre esses dois modelos de narrativa. As duas linguagens estão 'entre' esses modos de narrar; estão, ainda, como afirmamos, intimamente relacionadas e isso se torna importante quando analisamos o modo como a obra se configura a partir de cada uma delas.

Da mesma forma, devemos ter como pressuposto norteador a ideia de que, na recriação televisiva, há escolhas que se fazem inevitáveis e, mais ainda, tornam-se potencialmente significativas, como o que foi apresentado no capítulo 2, seção 2.2, quando apresentamos alguns exemplos de como o sentimento de espera é retratado na minissérie. Destacamos os referidos exemplos na seção supracitada como uma forma de ilustrar que o roteirista terá a liberdade de escrever sua própria versão da trama em determinados momentos de uma narrativa. Ele escolherá se vai recriar toda a história da mesma forma que está no romance ou irá contar através do seu ponto de vista.

Nesse processo de realização das escolhas, o roteirista pode partir da opção por recriar, através dos meios de sua arte, os efeitos e sentidos historicamente reconhecidos na obra original. Por outro lado, a opção do adaptador pode não corresponder à leitura acadêmica, institucionalizada da obra. Ele pode preferir partir de uma leitura própria, reveladora de aspectos não tradicionalmente enfocados pela crítica, ou aventurar-se em uma transposição de enredo-base para outro contexto espacial ou temporal, por exemplo. Não podemos desconsiderar que, nesse processo, ele é, num sentido amplo, um leitor dessa obra. É inevitável, assim, a influência de uma recepção própria, sempre única e pessoal, resultante da experiência estética reveladora, vivida no momento do contato com o objeto artístico.

Um exame mais apurado dos mecanismos de enunciação do cinema e da literatura, porém, pode evitar esse julgamento tendencioso, baseado na decepção particular do leitor diante daquilo que ele pode considerar, em alguns casos, uma "cultura de massa" a desvirtuar o inviolável texto literário, produto artístico genuíno. Esta perspectiva denuncia uma série de equívocos baseados no estigma de texto 'puro', 'genuíno' e decorrentes da pretensão de fidelidade em se tratando de releituras

em suportes diversos. E devido ao fato de ter sua obra adaptada para a televisão, Letícia Wierzchowski se tornou nacionalmente conhecida, tendo sua história recontada e transmitida para diversos países.

Durante o processo de análise das narrativas literária e televisiva, com o auxílio dos textos teóricos e informações sobre a minissérie, percebemos que o processo de adaptação de uma obra literária para outro suporte midiático (seja televisão, teatro ou cinema) demanda sensibilidade, trabalho de equipe e esforço tanto do roteirista quanto do diretor para que possam levar ao espectador um produto final que tenha uma boa recepção e que agrade a todos.

O objetivo desta pesquisa foi o de trazer uma nova perspectiva para a obra da autora, visto que outros trabalhos acadêmicos sobre este romance foram desenvolvidos com outras abordagens. Trata-se de um estudo de relevância para os pesquisadores de literatura, áreas afins e interessados, tanto na abordagem quanto no livro ou minissérie: aprofunda o modo de ler, exercita uma experiência mais ampla de contato com o texto literário em sua relação com outras mídias. Ao longo do Mestrado analisamos, discutimos e refletimos acerca de uma temática complexa e que nos fez avaliar nossas certezas e entender que sentimentos podem ser interpretados de diversas formas, inclusive entre leitores não especialistas, sugerindo que nem sempre 'esperar' representa algo ruim ou punitivo; bem como nem sempre a concepção de amor corresponde a um sentimento belo e eterno. É a vida, em sua tessitura produzida, tramada e cortada como na famosa imagem das Parcas ou Moiras – uma das primeiras figuras trazidas no início desta dissertação.

Esperamos que este trabalho, amplie o entendimento dos Estudos Literários em suas múltiplas combinações entre mídias, estimule outros pesquisadores de literatura e áreas afins para que possam trabalhar com temas que, embora possam parecer demasiado singelos, frágeis ou difíceis, tornam-se prazerosos aos leitores. Temáticas essas que, em sua sutileza, são capazes de nos dizer algo não somente em palavras, mas em imagens televisivas ou fotográficas, tanto nos detalhes que são percebidos e analisados, quanto nas ausências, silêncios e acréscimos que se mostram perceptíveis – ou não - ao espectador.

REFERÊNCIA FÍLMICA

A CASA das sete mulheres. Direção: Jayme Monjardim. Produção: Cláudio Braga. Rio Grande do Sul; Rio de Janeiro. Globo Marcas DVD: 2003. 5 DVDs. (2.250min)

REFERÊNCIAS

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa – 37ª ed. rev., ampl. e atual. conforme o novo Acordo Ortográfico* – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Título Original: En attendant Godot. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2015

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In:_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BULFINCH, Thomas. *O livro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução David Jardim – Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Pará: UNAMA, 1993. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000178.pdf> (Acesso em 19/04/2021)

CARVALHO, Mariana. Esperança e possibilidade em Ernst Bloch. *Universitas Humanas*, Brasília, v. 10, n. 2, p. 21-27, jul./dez. 2013

EFRAIM, Raquel. Penélope, tecelã de enganos. *Kínesis*, Vol. IV, nº 08, Dezembro 2012, p. 135-146

ESTEVES, Antonio R., *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* – São Paulo : Ed. UNESP, 2010.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GONÇALVES, Thalita da Silva. *Estancieiras e vivandeiras: o outro lado da mulher na Revolução Farroupilha*. Texto hospedado em: <http://www.ndh.ufms.br/wp-anais/Anais2009/index-gt1.html> (Acesso em 20/03/2021)

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

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*; tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

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.

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. 3 ed. Porto Alegre : Globo, 1965

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução: Rubens Enderle ; [apresentação Arlenice Almeida da Silva]. – São Paulo : Boitempo, 2011.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. *Outra Travessia – Revista de Literatura – PPGL – UFSC*, n.7, 2008, p. 47-53

NUNES, Valentina. *A revolução farroupilha através da minissérie “A casa das sete mulheres”* – São Paulo: Editora Globo, 2003

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Flores e ardores no imaginário virginal. *Revista Phoênix*, v.14, n.1, 2008, p. 83-95

PELLEGRINI, Tânia [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo : Instituto Itaú Cultural, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (Séc. XIX e XX). Anos 90. *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v. 3, n. 4, dezembro, 1995, p. 115-127.

PRADO, Isabela Cristine Carbonar do. *A adaptação de A Casa das Sete Mulheres O processo de tradução intersemiótica de uma obra literária para a televisão*/ PUC – SP – São Paulo, 2010. Mestrado em Comunicação e Semiótica (Dissertação)

PRZYBYLSKI, Mauren Pavão. *A representação feminina nos lendários gaúcho e quebequense: os casos de Teiniaguá e Corriveau*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2009, p. 289. 2009

RAJEWSKY, Irina. "Intermedialidade, Intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade". In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.) *Intermedialidades e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. pp. 15- 45.

_____. "A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade". In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira, VIEIRA, André Soares (org.) *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p.51-73.

RIBAS, M.C.C. Literatura e(m) cinema: um breve passeio pelos bosques da adaptação. *Revista da Comunicação Social da PUC-Rio*. ALCEU, v. 14, n.28, jan./jun. 2014, p.117 a 128.

ROCHA, Zeferino. Esperança não é esperar, é caminhar – reflexões filosóficas sobre a esperança e suas ressonâncias na teoria e clínica psicanalíticas. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, ano X, n. 2, jun/2007, p. 255-273

SCHMITT, Ânderson Marcelo. Guerra dos Farrapos (1835-1845): entre o fato histórico e suas apropriações. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 25, n. 40, dez. 2018, p. 358 - 377.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, jul./dez.2006, p. 19-53.

WIERZCHOWSKI, Leticia. *A casa das sete mulheres* – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2002.

WIERZCHOWSKI, Leticia. Sem Censura. Intrínseca. **YouTube**. 07 ago. 2013. 16min56s.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yg0xYX1gC4Y&t=836s>. Acesso em 27/03/2021.