



Memória, significados e construção de identidades: a representação feminina na narrativa oral dos produtores da minissérie A casa das sete mulheres – 20 anos depois

Memoria, significados y construcción de identidades: la representación femenina em la narrativa oral de los productores de la miniserie La casa de las siete mujeres – 20 años después

Memory, meanings and identity construction: the representation of women in the oral narrative of the producers of the miniseries The house of the seven women – 20 years later

Jéfferson Balbino *

Resumo

Nesse artigo, iremos analisar a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* sobre o seguinte aspecto: o conteúdo propriamente dito, porém, sob o ponto de vista de seus produtores: os autores/roteiristas Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari e Lúcio Manfredi. Tal análise será feita a partir de pontos polêmicos da representação que as mulheres tiveram na referida minissérie, isto é, dialogando com a historiografia e com os narradores supracitados, justamente, para entender as significações que as representações das mulheres farroupilhas tiveram na obra e assim identificar as intencionalidades por trás dessas reproduções. Assim poderemos constatar como esses sujeitos enxergaram as representações ficcionais que promoveram da figura da mulher na televisão vinte anos atrás. Ou seja, estabeleceremos um diálogo atemporal da obra para atestar até que ponto essa representação emancipatória das mulheres foi para despertar uma causa social junto ao seu público ou apenas uma estratégia mercadológica de marketing para o produto em si e para a TV Globo, haja vista as problemáticas passagens nessa representação que – em muitas vezes – realocam essas mulheres a submissão secularmente imposta. Para isso recorreremos à metodologia da História Oral Temática para vislumbrar os efeitos causados na obra no que tange a emancipação e submissão das mulheres farroupilhas representadas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, a partir de seus respectivos roteiristas que foram recrutados, excepcionalmente, para essa pesquisa.

Palavras-chave: Representação Feminina – História Oral Temática – Minissérie – Emancipação e Submissão – Intencionalidade dos Roteiristas.

Resumen

En este artículo, analizaremos la miniserie A Casa das Sete Mulheres desde el siguiente aspecto: el contenido propiamente dicho, pero desde el punto de vista de sus productores: los

* Universidade Estadual Paulista, Brasil. Email: jefferson.balbino@unesp.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2516-5122>

autores/guionistas Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari y Lúcio Manfredi. Este análisis se realizará a partir de puntos polémicos de la representación que tuvieron las mujeres en dicha miniserie, es decir, dialogando con la historiografía y con los narradores mencionados, justamente, para entender los significados que las representaciones de las mujeres farroupilhas tuvieron en la obra y así identificar las intencionalidades detrás de estas reproducciones. Así, podremos constatar cómo estos sujetos percibieron las representaciones ficcionales que promovieron de la figura de la mujer en la televisión hace veinte años. Es decir, estableceremos un diálogo atemporal de la obra para constatar hasta qué punto esta representación emancipatoria de las mujeres fue para despertar una causa social entre su público o simplemente una estrategia de marketing para el producto en sí y para TV Globo, teniendo en cuenta los pasajes problemáticos en esta representación que - en muchas ocasiones - reubican a estas mujeres en la sumisión impuesta secularmente. Para ello, recurrimos a la metodología de la Historia Oral Temática para vislumbrar los efectos causados en la obra en lo que respecta a la emancipación y sumisión de las mujeres farroupilhas representadas en la miniserie A Casa das Sete Mulheres, a partir de sus respectivos guionistas que fueron reclutados, excepcionalmente, para esta investigación.

Palabras clave: *Representación Femenina – Historia Oral Temática – Miniserie – Emancipación y Sumisión – Intencionalidad de los Guionistas.*

Abstract

In this article, we will analyze the miniseries A Casa das Sete Mulheres from the following aspect: the content itself, but from the point of view of its producers: the authors/screenwriters Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari, and Lúcio Manfredi. This analysis will be conducted based on controversial points of the representation of women in the miniseries, that is, by dialoguing with historiography and the aforementioned narrators, precisely to understand the meanings that the representations of the Farroupilha women had in the work and thus identify the intentions behind these portrayals. In this way, we can ascertain how these individuals perceived the fictional representations they promoted of women on television twenty years ago. In other words, we will establish a timeless dialogue with the work to determine to what extent this emancipatory representation of women was intended to awaken a social cause among its audience or simply a marketing strategy for the product itself and for TV Globo, considering the problematic aspects in this representation that—often—relegate these women to the secularly imposed submission. For this, we resort to the methodology of Thematic Oral History to glimpse the effects caused in the work regarding the emancipation and submission of the Farroupilha women represented in the miniseries A Casa das Sete Mulheres, based on their respective screenwriters who were exceptionally recruited for this research.

Keywords: *Female Representation – Thematic Oral History – Miniseries – Emancipation and Submission – Intentionality of the Screenwriters.*

Introdução

Quando eu escrevi essas coisas não havia essa demanda, essa exigência que é uma questão de responsabilidade social e política. Eu sempre costumava contar as histórias até pra manter o público atualizado. Eu não passei o que estão passando os autores de teledramaturgia desse momento.

Maria Adelaide Amaral

Cabe esclarecer que foram convidados – e concordaram – para falar sobre o assunto que perpassa durante todo esse estudo quatro indivíduos. Esse seleto grupo foi, previamente, selecionado partindo do pressuposto que essas pessoas são peças fundamentais para a criação e desenvolvimento dessa obra artística que trouxe consideráveis contribuições socioculturais para esse campo. Logo assim, foram ela/eles os narradores: Maria Adelaide Amaral¹, Vincent Villari², Lúcio Manfredi³ e Letícia Wierzchowski⁴.

¹ Ingressou na televisão colaborando com o escritor Lauro César Muniz no roteiro da telenovela *Os Gigantes*, porém, não considera ter sido uma experiência bem-sucedida, pelo contrário, vê como um momento traumático que – naquele momento – fez ela ter certeza de que jamais escreveria para telenovela. Porém, em 1990, recebe um convite de Cassiano Gabus Mendes para integrar à equipe da telenovela *Meu Bem, Meu Mal* e se encanta pelo ofício passando a colaborar nos roteiros das seguintes telenovelas: *Deus nos Acuda* (1992), *O Mapa da Mina* (1993), *Sonho Meu* (1993) e *A Próxima Vítima* (1995). Em 1997, tem sua estreia como autoral-titular ao escrever o *remake* da telenovela *Anjo Mau*, escrita – em sua primeira versão – por Cassiano Gabus Mendes, em 1976. Em 2010, roteiriza a refilmagem de *Ti-Ti-Ti*. E, posteriormente, em 2013, escreve *Sangue Bom*. Em 2016, estreia no horário das nove com a trama *A Lei do Amor*. Também é autora de 11 livros e 25 peças de teatro. É, desde 2020, a autora é membra da Academia Paulista de Letras, sucedendo o poeta Paulo Bomfim, ocupando a cadeira n. 35.

² Após cursar a Oficina de Autores da TV Globo, Villari é contratado como roteirista pela emissora integrando a equipe de colaboradores da telenovela *Anjo Mau*, em 1997. A partir daí emendou um trabalho atrás do outro na condição de colaborador de texto, sendo as seguintes produções: *A Muralha* (2000), *Os Maias* (2001), *A Casa das Sete Mulheres* (2003), *Da Cor do Pecado* (2004), *Cobras & Lagartos* (2006) e *A Favorita* (2008). Em 2010, divide a autoria de *Ti-Ti-Ti* com Maria Adelaide Amaral. Em 2013, repete a parceria com a autora escrevendo para o horário das sete a trama *Sangue Bom*. E em 2016, a dupla, estreia no horário nobre (21 horas) escrevendo a telenovela *A Lei do Amor*.

³ Após cursar a segunda edição da Oficina, Lúcio Manfredi passou a ser contratado pela emissora onde atuou como roteirista de diversos programas infantis como os apresentados por Angélica como *Flora Encantada* (1998) e *A Turma do Didi* (2000), apresentado por Renato Aragão. Atuou como colaborador de texto nas minisséries *A Casa das Sete Mulheres* (2003) e *Um Só Coração* (2004) e nas telenovelas *Como uma Onda* (2004) e *Ciranda de Pedra* (2008). E escreveu os romances *Dom Casmurro e os discos voadores* (2010) e *Encruzilhada* (2015).

⁴ É uma premiada autora de romances e roteirista. Inicialmente, cursou arquitetura, não concluindo a graduação. Começou sua carreira de escritora quando ainda trabalhava no escritório de construção civil de seu pai. Na ocasião, escreveu seu primeiro romance: *O Anjo e o resto de Nós*, publicado em 1998. Em 2002, lançou o best-seller *A Casa das Sete Mulheres* que foi adaptado pela TV Globo no formato de minissérie. A autora ainda trabalhou com o cineasta Tabajara Ruas no roteiro do longa-metragem *O Continente*, baseado na obra de Érico Veríssimo. A autora foi convidada para prestar um depoimento para a presente pesquisa via mensagem na rede social Facebook e, prontamente, aceitou respondendo algumas perguntas – por áudio – de modo instantâneo via o aplicativo de mensagens WhatsApp.

Os depoimentos dos roteiristas foram essenciais para conduzir nossos estudos, haja vista que a partir de diferentes prismas e subjetividades de cada um dos autores pudemos compreender as questões de gêneros perpassadas a partir das personagens femininas da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* e, também, as memórias e os silêncios repletos de significados desses produtores.

Tal como aponta o sociólogo e intelectual austríaco Michael Pollak (1989: 3-15) a memória se constitui como um objeto de poder, ou seja, nossos entrevistados ao serem lembrados para esse estudo tiveram suas identidades legitimadas e, logo assim, se tornam donos de suas respectivas narrativas, isto é, aquela circunscrita na realidade (os produtores e o seu envolvimento profissional) e não a narrativa ficcional (como resultou o produto em si).

Para realizar as entrevistas⁵ com cada depoente, foram feitos, inicialmente, um contato via e-mail⁶, no qual foi explicado o intuito da pesquisa e o motivo pelo qual o depoente seria essencial para elucidar nossa análise. Inclusive, de modo a estabelecer um vínculo de confiança/credibilidade foi feita uma apresentação institucional, isto é, como pesquisador da UNESP (Universidade Estadual Paulista) e vinculado a grupos de pesquisas.

Tal procedimento denota o compromisso que os historiadores orais devem ter com os entrevistados, pois conforme aponta a historiadora oral argentina Laura Benadiba (2013: 17):

O que o pesquisador que constrói e/ou utiliza fontes orais na verdade faz é amplificar essas vozes – as vozes, os nomes, a luz, já existem antes da entrevista – coordenando-as, percebendo seu valor, fortalecendo e reconhecendo sua identidade. Como? Fazendo com eles façam uma denúncia social a partir de toda a sua obra – para além do que tem feito

⁵ De acordo com o historiador oral, Alessandro Portelli: “Uma entrevista é uma troca entre dois sujeitos: literalmente uma visão mútua. Uma parte não pode realmente ver a outra a menos que a outra possa vê-lo ou vê-la em troca. Os dois sujeitos, interagindo, não podem agir juntos a menos que alguma espécie de mutualidade seja estabelecida. O pesquisador de campo, entretanto, tem um objetivo amparado na igualdade, como condição para uma comunicação menos distorcida e um conjunto de informações menos tendenciosas. [...] A entrevista de campo, por conseguinte, não pode criar uma igualdade que não existe, mas ela pede por isto. A entrevista levanta em ambas as partes a consciência da necessidade por mais igualdade a fim de alcançar maior abertura nas comunicações”. (PORTELLI, Alessandro. A forma e o significado na História Oral: a pesquisa como um experimento em igualdade. Projeto História, n. 14, p. 7-24, 1997).

⁶ Segundo a historiadora oral, Marta Rovai: “[...] Desde quando ocorre a abordagem para a entrevista, afetamos as experiências de nosso(a)s entrevistado(a)s, sua forma de lembrar e de conduzir as narrativas, pois há intervenção em seu mundo objetivo e subjetivo. As experiências dele(a)s e as nossas reorganizam posturas, certezas e perguntas. A história oral configura-se, então, como território simbólico em que também se estabelecem relações de poder e acolhimento que colaboram para nos construir como seres autônomos e ao mesmo tempo interligados, encantados pela oportunidade de aprender com a diferença”. (ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). Op. Cit., 2021. p. 55.

*com as fontes orais – e assim intervir no presente, superando a tradicional endogamia acadêmica e o pouco impacto social deste tipo de investigação*⁷.

Além do mais, buscamos ter uma escuta sensível, ou seja, aquela sem intento julgador, capaz de ouvi-los e vê-los em sua humanidade e, também, em vulnerabilidade, isto é, respeitando⁸ nossos narradores. As entrevistas⁹ foram realizadas na casa de cada um deles, em São Paulo (SP)¹⁰. Optamos, ainda, por respeitar os tempos determinados pelo narrador, isto é, sem interpelações no sentido de mudar o discurso que o mesmo estava traçando no momento de sua resposta, algo – sob nosso olhar – necessário, visto que, conforme aponta a historiadora Carla Lisboa Porto, há

diferentes tempos do narrador – os fatos do passado e seu impacto no presente – para criar um espaço de escuta, de modo a estabelecer um engajamento com alguém e não por alguém. [...] antes de os narradores serem uma fonte, eles são indivíduos e, por isso, merecem ser ouvidos e respeitados em suas fragilidades e limitações, inclusive discursivas. (Porto, 2021: 40).

Posto isso, é fundamental que haja uma relação de franqueza do pesquisador/entrevistador com seu depoente para que o segundo traga um depoimento autêntico, sem filtro. Inclusive, num dos momentos da entrevista com a roteirista Maria

⁷ “Lo que realmente hace el investigador que construye y/o utiliza fuentes orales es amplificar esas voces – las voces, los nombres, la luz, ya existen antes de la entrevista – coordinándolas, realizando su valor, fortaleciendo y reconociendo su identidad. ¿Cómo? Haciendo con ellas una denuncia social fundamentada em todo su trabajo – además del que há hecho con las fuentes orales – y con ello intervenir em el presente, superando la tradicional endogamia acadêmica y la poca incidência social de este tipo de investigación”. (texto original).

⁸ Para Portelli: “O respeito pelo valor e pela importância de cada indivíduo é, portanto, uma das primeiras lições de ética sobre a experiência de campo com história oral. [...] Cada pessoa é um amálgama de grande número de histórias em potencial, de possibilidades imaginadas e não escolhidas. [...] A História Oral, como uma arte do indivíduo, portanto, leva ao reconhecimento não só da diferença, como também da igualdade. A diferença é, antes de mais nada, aquela entre as numerosas pessoas com quem conversamos, porém, compreende também, o elemento de serem diferentes de nós – constituindo essa a razão primordial que nos motiva a procura-las”. (PORTELLI, Alessandro. Op. Cit. 1997, p. 17-18).

⁹ As entrevistas produzidas nessa investigação foram realizadas com um gravador de voz para registrar os depoimentos proferidos por nosso grupo. Cabe ainda esclarecer que o uso de entrevistas, nesse estudo, é fundamental, visto que “facilita a compreensão de que o conhecimento histórico não consiste em uma reconstituição exata, verídica, precisa, incontestável, do passado. Mostra, na verdade, que o que existe é um passado plural que deve ser refletido em um conhecimento também plural”. (SANTHIAGO & MAGALHÃES, 2015, p. 154).

¹⁰ Optamos pelo tradicional protocolo da metodologia da História Oral que é desenvolver entrevistas/gravações presenciais, visto que não é apenas a voz do depoente que é levada em consideração para analisar a fonte oral, uma vez que os gestos e expressões servem para a “construção/reconstrução das identidades” (COSTA, Cléria Botelho da. A escuta do outro: os dilemas da interpretação. História Oral, v. 17, n.2, p. 31-46, 2014).

Adelaide Amaral, ela teve um momento de confiança/desabafo contra o fato da TV Globo não produzir mais minisséries históricas e isso ocorre, justamente, pela confiança mútua estabelecida entre o pesquisador com a depoente. Sobre o relato, a autora nos diz:

Eu fui muito feliz enquanto [estive lá por] 32 anos. Eu fui muito feliz na Globo, por 32 anos, sou muito grata por tudo o que eu pude fazer lá dentro. Eu tive muita liberdade ao longo dos anos 2000 até a permanência do Manoel Martins. Com a saída do Manoel Martins as coisas realmente pra mim nunca foram iguais. O Manoel Martins gostava muito daquilo que eu fazia e me dava muita autonomia. Ele só queria que eu voltasse a escrever novela. Eu poderia escrever o que eu quisesse, mas tinha que escrever novela. E ele foi muito legal comigo, aliás, o Mário Lúcio [Vaz] foi, enfim, todo aquele pessoal que estava lá, o Figueira, o Boni... É que eu entrei e o Boni já estava saindo, mas mesmo assim, como aquele pessoal da velha guarda, né? Eu fiz o que eu quis lá, mas evidentemente, o Nassau eu não consegui fazer, mas assim, eles compravam meus projetos, eles acreditavam e davam certo de modo geral¹¹.

Esse momento de cumplicidade entre entrevistada-entrevistador é fundamental, uma vez que “a parceria entre narrador e ouvinte é necessária, porque essas fontes são construídas por meio da negociação, mas também da generosidade” (Porto, 2021: 41). No tocante a isso, Rovai afirma-nos como a História Oral possibilita descobertas, incômodos, encantamentos tanto no entrevistador como no entrevistado.

[...] a história oral é muito mais do que uma metodologia, pois ela é atravessada por descobertas, incômodos, encantamentos e expectativas que ganham dimensão social, afetando pesquisadore(a)s e entrevistado(a)s num encontro de alteridades que se desafiam. (Rovai, 2021: 48-49).

Dessarte disso, explicamos ainda para esses indivíduos no que consistia a investigação e esclarecemos alguns pontos no que diz respeito à metodologia da história oral¹², haja vista que há protocolos próprios que diferem das entrevistas que esses profissionais são acostumados a conceder, no caso, as entrevistas jornalísticas, geralmente veiculadas em outras plataformas (televisão, internet, revistas e jornais impressos). Vejamos abaixo, um quadro com os dados técnicos e informações desse material produzido.

¹¹ AMARAL, Maria Adelaide. 2022. n/p. Entrevista concedida a Jéfferson Luiz Balbino Lourenço da Silva. 01/09/2022.

¹² A história oral é um recurso moderno no campo historiográfico (embora seja, também, uma metodologia interdisciplinar) que utilizamos quando pesquisamos assuntos que transitam nas esferas da memória, de identidade e, por conseguinte, de sociabilidade. O historiador José Carlos Sebe B. Meihy (2015) afirma que passou a ser utilizada com maior frequência após a Segunda Guerra Mundial, momento em que possibilitou a criação dos gravadores. Assim, “[...] a história oral passou a ser um mecanismo para validar as experiências que não estão quase sempre registradas em documentos escritos e/ou então quando encontram-se registradas em documentos escritos elas têm outra mensagem, outra dimensão que quase sempre são de valor subjetivo. A história oral passa a ser, portanto, um tipo de narrativa onde a entrevista, particularmente, gravada ou filmada tenham um fundamento de registro em cima de um suporte material que varia, portanto, das possibilidades da documentação escrita.” (MEIHY, 2015, p. 42).

Essas fontes orais¹³ serão analisadas e fundamentadas a partir da metodologia da História Oral que – segundo a historiadora Verena Alberti (1989) – é “[...] um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, etc.” (Alberti, 1989: 52). Nessa pesquisa, o uso da história oral demonstra ser um recurso de pesquisa fascinante, haja vista que permite “através da fala e da escuta, do registro de histórias narradas, entrar em contato com a memória do passado e a cultura do presente” (Santiago & Magalhães, 2015: 7).

Entrevistador	Depoente	Data da Entrevista	Quantidade de Perguntas	Duração Total da Entrevista
Jéfferson Balbino	Vincent Villari	30/08/2022	64	2h08min.
	Lúcio Manfredi	31/08/2022	66	1h34min13s
	Maria Adelaide Amaral	01/09/2022	40	2h02min58s
	Letícia Wierzchowski	11/10/2023	3	10 min24s

Quadro 1: Informações sobre as entrevistas produzidas. Fonte: Elaborado pelo autor

Dessa maneira, concebemos que um testemunho oral propicia um novo caminho para a historiografia, pois o historiador/pesquisador não manuseará um documento escrito, mas, sim, um documento oral, cabendo a esse profissional, analisá-lo para fazer uso desse tipo de narrativa, argui-lo conforme os protocolos metodológicos desse próprio campo. É o que faremos mais adiante com as colaborações desses profissionais da televisão.

Destarte disso, Portelli (2010: 174) traz outros elementos para essa reflexão:

¹³ Cabe ponderar que o trabalho com fontes orais é essencial, pois proporciona ao pesquisador uma gama variada de ferramentas que, por sua vez, “facilitam a análise do passado, estabelecendo um diálogo significativo do passado com o presente”. (tradução nossa). Ademais, conforme esclarece a historiadora oral Laura Benadiba: “O processo de construção de fontes orais provoca uma forte sensibilização em todos os atores sociais que se dispõem a trabalhar com essa metodologia, até porque a construção do conhecimento de que falamos [...] é gerada a partir de depoimentos diretos de pessoas que vivenciaram o processo que está sendo investigado. Essa consciência é evidente, para dar um exemplo, quando trabalhamos com alunos de todas as idades de forma sistemática e sustentada ao longo do tempo. Através das entrevistas os alunos podem verificar, ao ouvirem um testemunho, que algumas características do passado permanecem no presente, e desta forma podem perceber que os dois (entrevistado e entrevistador) fazem parte de um mesmo processo histórico. A partir desse momento, a partir da posterior análise dos documentos orais e sua utilização, esses mesmos jovens adotam uma atitude crítica em relação à realidade em que vivem”. (BENADIBA, Op. Cit. 2013, p. 20) – tradução nossa.

Obviamente, uma coisa que esta história compartilha com todas as outras é que nenhuma delas é exatamente como as outras. Nenhuma declaração individual se ajusta perfeitamente na grade cultural à qual pertence. Na verdade, a cultura não é uma grade (que é tão somente um recurso teórico útil), mas um mosaico no qual cada peça se encaixa com as outras, mas é diferente de todas elas. Uma das coisas que as ciências sociais geralmente se esquecem é que a cultura é formada por indivíduos diferentes uns dos outros – e é isso o que a história oral nos lembra.

Respaldando-nos na concepção de Portelli, veremos que cada depoente recrutado para essa pesquisa pode vir trazer inúmeras compreensões para corroborar nossa análise e, conseqüentemente, nossa tese acerca do modo que se deu a representação das mulheres farrupilhas na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*.

A Leitura que os roteiristas fazem da minissérie após duas décadas

Dando continuidade, pretendemos aqui recuperar – a partir de entrevistas temáticas – a leitura que os roteiristas da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* fazem da obra como um todo. Ou seja, a maneira que eles veem temas polêmicos e controversos abordados a partir da representação das mulheres na trama. Problematizando o que eles fizeram nessa obra produzida em 2003 e o que eles pensam que fizeram duas décadas depois para assim conseguirmos fechar nossa análise sobre o que influenciou esses profissionais a trazerem uma representação emancipada das personagens femininas. Seriam influências feministas, próprias do ideário pós-moderno? Ou apenas uma questão, estritamente, mercadológica para atrair audiências e repercussão positiva para a emissora e os demais envolvidos na produção sem qualquer vínculo com pós-moderna?

Para responder tais questionamentos, buscamos ouvir os autores supracitados que, por conseguinte, explanaram suas reflexões que serão analisadas na sequência.

Antes disso, é preciso racionalizar e, conseqüentemente, refletir quanto à memória. O historiador francês Jacques Le Goff já elucubrou a memória “como propriedade de conservar certas informações, [...] um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (Le Goff, 2003: 419).

Le Goff apontou ainda – em sua obra *História e Memória* – o quão complexa é a memória que em sua visão é um fenômeno individual e psicológico que abarca várias áreas de estudo e interpelam tantos aspectos biológicos quanto psicológicos o que a enviesa ainda para o social, haja vista que se trata de comunicação.

Nesse sentido, o antropólogo francês André Leroi-Gorhan distingue três tipos de memória: i) memória específica; ii) memória étnica; e, iii) memória artificial:

Memória é entendida, nesta obra, em sentido muito lato. Não é uma propriedade da inteligência, mas a base, seja ela qual for, sobre a qual se inscrevem as concatenações de atos. Podemos a este título falar de uma “memória específica” para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais, de uma memória “étnica” que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas, e no mesmo sentido, de uma memória “artificial”, eletrônica em sua forma mais recente, que assegura, sem recurso ao instinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados. (Leroi-Gorhan, 1981: 269).

Dessarte disso, vemos que o desenvolvimento tecnológico e da biologia propiciaram uma espécie de desenvolvimento da memória humana remodelando o entendimento da noção de memória. Ou seja, o livre acesso às fontes do passado traz à tona um passado que não passa que está sempre perceptível e que, por vezes, incomoda a memória, basta ver que as manipulações conscientes não se solidificam, uma vez que – em alguns casos – não há esquecimentos e silenciamentos como mecanismo de manipulação da memória coletiva como é o caso de alguns pontos problemáticos que perpassam o nosso objeto de estudo. Em consonância com essa temática, o antropólogo francês Joël Candau (2011: 23) elucida o conceito de *memória* em três níveis:

Protomemória: A memória social incorporada, isto é, aquela que aparece nos gestos, na linguagem, nas práticas... Aquela que ocorre “quase sem tomada de consciência”, sendo o próprio senso prático, tal como se o passado não fosse sequer representado, uma vez que já se encontra de modo inerente no corpo.

Memória de Evocação: Seria a memória propriamente dita, ou seja, aquela que a gente evoca voluntariamente e que vem à tona. Aquela que se abdicar de extensões como, por exemplo, saberes advindos, sentimentos, crenças, enfim de algo que advém da cultura de memória que, por conseguinte, amplifica essa memória.

Metamemória: Diz respeito à construção identitária, isto é, a representação e o conhecimento das próprias lembranças. Para Joël Candau (2011: 24) é essa a memória que se refere à *memória coletiva*, ou seja, aquela que pode ser compartilhada, uma vez que reúne um conjunto de representações da memória. Na visão de Candau, a representação da memória é “um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros do grupo”.

Ainda, a despeito disso, em sua obra *Memória e Identidade*, o autor tece uma importante contribuição ao diferenciar a *memória forte* e a *memória fraca*.

Memória Forte: É “uma memória massiva, coerente, compacta e profunda” (Candau, 2011: 44). Seria aquela encontrada em pequenos grupos, aquela que reduz as disputas internas. Serve para lembrar, justamente, por ser uma “estrutura estruturante” de identidade, ou seja, é uma “retórica holística” que pode ser interpretada como “grandes narrativas”. (Candau, 2011: 25-125).

Memória Fraca: Aquela superficial, que desnaturaliza um grupo, desorganiza e limitam a pluralidade de lembranças.

Ainda, de acordo com o antropólogo a transmissão de lembranças não traz o mesmo sentido, tendo em vista que os estados mentais dos sujeitos são indissociáveis, ou seja, não é passível de ser observado de modo simultâneo pelos indivíduos. Por isso que nem sempre a memória social torna-se memória coletiva.

Por se tratar de depoimentos orais devemos ainda levar em consideração a *memória oral* que, segundo a estudiosa argentina Laura Benadiba (2013: 123), é um antídoto perfeito que “reúne a escuta, se constrói na comunicação, se apoia na experiência e facilita a narração, ou seja, a vida. Além disso, ela é capaz de revelar segredos...”¹⁴.

Ainda dentro dessa perspectiva, Andreas Huyssen, em sua obra *Seduzidos pela memória*, nos lembra que no final do século XX, as sociedades ocidentais, voltaram seus olhares para o passado. Esse movimento é o que o teórico chama de *passados presentes* que advém de uma “cultura da memória”, pois há um significativo aumento de discursos memoriais e a apropriação – bem sucedida – desses discursos pela indústria cultural (Huyssen, 2000: 15).

Diferentemente dos intelectuais anteriores, listados acima, que nos mostram como esse paradigma (Pós-Moderno e Pós-Modernidade) se completou, pois existe uma convivência entre as duas modalidades, o sociólogo Manuel Castells não reconhece, pois aborda o conceito de pós-modernismo no contexto de sua análise sobre a sociedade contemporânea, caracterizada pelo impacto da revolução da informação e da globalização. Ou seja, Castells não rejeita totalmente o termo pós-modernismo, mas ele o utiliza de forma crítica e o situa em um contexto mais amplo.

Em seu livro *O Poder da Identidade: A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura, Volume II*, Manuel Castells (2018) argumenta que a pós-modernidade é uma fase histórica caracterizada por transformações significativas, como a ascensão da informação e da

¹⁴ “reúne la escucha, se construye sobre la comunicación, se soporta sobre la experiencia y facilita la narración, es decir, la vida. Además, es capaz de develar los secretos” (texto original).

tecnologia, mudanças na economia global e na cultura, e a emergência de novas formas de organização social. Ele observa que o pós-modernismo frequentemente se manifesta em uma fragmentação da cultura, a multiplicidade de identidades e a fluidez das fronteiras tradicionais.

No entanto, o autor considera que o termo pós-modernismo pode ser enganador e limitado em sua capacidade de capturar a complexidade dessas mudanças. Ele argumenta que a pós-modernidade não é uma ruptura completa com a modernidade, mas sim uma continuação e transformação das tendências modernas.

Castells enfatiza que, embora o pós-modernismo traga elementos de fragmentação e diversidade, também traz a centralidade da informação e da tecnologia como características fundamentais. Ele argumenta que a revolução da informação desempenha um papel central na reconfiguração da sociedade contemporânea.

Ou seja, Manuel Castells discute o pós-modernismo como parte de uma análise mais ampla sobre a era da informação, a globalização e as transformações sociais e culturais. Ele aborda o pós-modernismo de maneira crítica, destacando suas características, mas também argumentando que é importante contextualizá-lo dentro do quadro mais amplo das mudanças que ocorrem na sociedade contemporânea.

Também, devemos ter ciência de que a mídia por si só nos poupa do trabalho de lembrar coletivamente. A despeito disso, Sara Feitosa, em sua obra *Ficção Controlada: o efeito real da minissérie histórica* nos diz que “embora se saiba que a memória é uma ação que se consolida no indivíduo, ela é sempre mediada, e a preocupação, [...], é com a construção de um discurso público, social e coletivo sobre o passado, a partir da mediação audiovisual” (Feitosa, 2016: 64). Feitosa também esclarece em seu estudo o quão a teledramaturgia pode se constituir enquanto lugar de memória, uma vez que “a historiografia funciona como [...] espaço de organização do discurso sobre o passado” (Feitosa, 2016: 66).

Algo recorrente nas entrevistas com os autores da minissérie (Maria Adelaide Amaral, Lúcio Manfredi e Vincent Villari) é o esquecimento de fatos que envolvem seus respectivos trabalhos na roteirização da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, alegando o distanciamento temporal de duas décadas. Inobstante isso, vemos nos estudos do antropólogo brasileiro Renato Ortiz que tal esquecimento pode ser caracterizado no que o autor chama de *amnésia seletiva*. Para esse intelectual “esquecer significa confirmar determinadas lembranças, apagando os rastros de outras, mais incômodas e menos consensuais” (Ortiz, 2003: 139).

A partir dessa discussão teórica, vemos que é plausível quando os nossos entrevistados se incomodaram (ou não) com a memória que lhes acometem em algumas indagações. Observemos num primeiro momento a visão da escritora Letícia Wierzchowski sobre a adaptação de seu romance para a TV e a pauta feminista que imbui sua criação:

- O que você achou da adaptação televisiva de seu romance *A Casa das Sete Mulheres*? E como você viu a emancipação das mulheres farroupilhas que na minissérie tiveram uma atuação mais transgressora do que em sua obra literária como, por exemplo, a representação da Manuela (Camila Morgado)?

- A série já foi exibida há 20 anos, né? Então de lá pra cá muita coisa aconteceu na minha carreira profissional, mas desde o começo eu entendia que um romance tem uma estrutura narrativa muito diferente de uma série de televisão, né? [Enfim] de uma história que é narrada em imagens. Quando *A Casa das Sete Mulheres* foi adaptada para a televisão eu não trabalhava com roteiro, mas hoje metade do meu trabalho é voltada para o roteiro de cinema e de TV. Eu trabalho muito com a narrativa de roteiro. Então eu entendo – quando você fala “mais transgressora” o seguinte: no livro a gente tem um triângulo amoroso, na verdade, uma história de amor que eu quis contar, porque na verdade era uma história muito inferior a história do Garibaldi com a Anita que foi de fato a mãe dos filhos dele, mas eu entrei na Revolução Farroupilha pelas portas dos fundos. Que era contar a história das mulheres, contar a história da figura feminina durante aquela guerra tão longa e tal. E também na vida do Garibaldi para contar o que aconteceu naquele período, ali naquele lugar, que era uma história mais escondida, mais secreta. De fato era verdadeira, [pois] ele se apaixonou pela Manuela, queriam noivar, não noivaram em função da família. Ela era filha de uma das famílias mais ricas da província e naquele tempo ele era só um revolucionário com a cabeça na Europa... Quando você faz uma história (eu também tive esse problema quando comecei a planejar o romance), o mocinho da história, o Garibaldi, permanecia só um ano dentro dos dez anos de narrativa da história. Porque ele chegava no Rio Grande do Sul em 1838 e ia embora em 1839 pra fazer a República Juliana, ou seja, junto com a Manuela ele ficava um ano. Para solucionar esse problema: nove anos do meu romance, eu não tinha personagem principal presente e foi quando eu trouxe a Manuela como narradora. Então dentro do livro, da estrutura que montei antes do Garibaldi chegar: ela sendo intuitiva, já esperando a chegada dele. E quando ele vai embora ela passa a esperar que ele volte para busca-la, para vê-la. Apesar de o Garibaldi não estar presente fisicamente ali com ela na Estância ele é citado o tempo inteiro, ele paira no romance. E na televisão a gente não pode fazer isso, a gente não tem um narrador em primeira pessoa que está contando a história ali, a voz do narrador em primeira pessoa num roteiro ela é muito pequena. Você não pode narrar um roteiro. O roteiro tem que estar em ação, o roteiro é cena. Então como eles [produtores da minissérie] não podiam usar dessa alternativa que eu criei para a TV e, simplesmente, o personagem não podia desaparecer e outra: se criava um triângulo amoroso que não podia ser rompido por uma questão de lbope, [afinal] as pessoas estão torcendo pela mocinha e de repente a mocinha não vai mais atrás do mocinho. No romance eu crio uma estrutura e uma tensão e uma expectativa de que o Garibaldi voltará. Agora na série que a gente está vendo as imagens, a sucessão dos acontecimentos em imagens, o Garibaldi conhece a Anita e o telespectador que está acompanhando aquilo vai esperar que ela não vai voltar, não tem mais pelo que esperar. Então a única alternativa que os adaptadores tiveram foi levar a Manuela para o drama, já que o drama se afastava dela então a Manuela vai atrás do drama. Na época que [o romance] foi adaptado a Maria Adelaide Amaral me ligou para falar sobre isso e tal. Então foi uma das grandes lições que eu tive para começar a pensar as diferenças entre uma narrativa literária e uma narrativa audiovisual. Pra mim isso é muito natural hoje em dia. Eu cheguei a adaptar há alguns anos atrás o primeiro volume do Érico Veríssimo *O Continente* e passei por essa experiência do lado inverso. Então eu acho que é uma maneira de se contar diferente e a gente [quando] tem uma história precisa adaptar ela para o formato que a gente está contando. Então [respondendo] a tua pergunta: eu fiquei feliz, achei que a adaptação foi muito bem sucedida. Na verdade, recentemente eu vendi os direitos [da obra] para uma nova adaptação que não vai ser pela Globo, vendi para uma produtora. A ideia é vender para um streaming [tipo] HBO, Netflix... Isso aí ainda não está solucionado, decidido, mas em breve a gente vai ter uma nova versão d' *A Casa das Sete Mulheres*. Mas o que foi feito na época foi muito bem sucedido e a gente teve que jogar o jogo conforme as regras, né?! Mas eu gostei bastante!

Quadro 2: Recepção de Letícia Wierzchowski diante da adaptação televisiva. Fonte: Elaborada pelo autor

A partir de seu depoimento, Letícia Wierzchowski, autora do romance *A Casa das Sete Mulheres*, oferece uma análise esclarecedora sobre a adaptação televisiva de sua obra e, conseqüentemente, a representação das mulheres farroupilhas na minissérie, especificamente a personagem Manuela, interpretada pela atriz Camila Morgado.

A partir de seu relato é possível compreender que, na época de exibição da minissérie, o motivo pelo qual a escritora se incomodou com as alterações que seu romance sofreu em sua adaptação televisiva ocorreram por ainda não estar envolvida no ofício de roteirista. Ou seja, precisou a escritora migrar para esse ramo da escrita para assim compreender a necessidade de uma narrativa diferente para a TV em comparação com um romance literário. Ela destaca também a diferença entre contar uma história em palavras e imagens, reconhecendo que uma série de televisão exige um ritmo e uma abordagem diferentes. Portanto, o suporte sempre irá influenciar os limites entre ficção e realidade.

A partir dessa interlocução com Wierzchowski, vemos que a questão da "transgressão" na representação das mulheres farroupilhas é abordada pela escritora com cuidado. Ela menciona que, em seu livro, a ênfase estava na história de amor entre Manuela e Garibaldi, que era um aspecto secundário em relação à história principal do herói revolucionário. Wierzchowski queria destacar as mulheres e a vida de Garibaldi na época, que era menos conhecida e mais secreta. No entanto, na série, eles não podiam usar a mesma estrutura narrativa do livro, pois Garibaldi não poderia simplesmente desaparecer da trama e criar um triângulo amoroso que não pudesse ser rompido. Assim, a adaptação televisiva optou por tornar Manuela mais envolvida no drama, mantendo a atenção dos telespectadores.

A autora também destaca a importância da voz narrativa em primeira pessoa no romance, algo que não é facilmente transmitido em um roteiro de TV, que deve ser focado em ações e cenas. A série precisava manter o interesse do público, e a adaptação teve que se ajustar a essa demanda. Inclusive, Wierzchowski menciona que essa experiência a ajudou a compreender as diferenças entre narrativas literárias e audiovisuais, algo que agora considera natural. Ela também compartilha sua satisfação com a adaptação da série, destacando que foi bem-sucedida em sua própria maneira de contar a história.

Além disso, ela revela que vendeu os direitos da obra para uma nova adaptação que não será produzida pela Globo, sugerindo que a nova versão poderá ser exibida em serviços de streaming como HBO ou Netflix, embora os detalhes ainda não estejam totalmente definidos. Ou seja, será possível – no futuro – uma nova leitura da representação das mulheres farroupilhas.

Portanto, a resposta de Letícia Wierzchowski mostra que ela compreende as diferenças entre narrativas literárias e audiovisuais e valoriza a necessidade de adaptação para contar uma história de forma eficaz em diferentes formatos. Ela expressa sua aprovação pela adaptação anterior e sua expectativa de que uma nova versão da obra alcance sucesso semelhante.

- Na entrevista que realizamos com a autora Maria Adelaide Amaral, ela disse que quando a Manuela sai da Estância, vai para Guerra e ainda faz sexo com o Giuseppe Garibaldi, ou seja, atos transgressores que não estavam presentes em sua obra literária e que foi um recurso utilizado pela teledramaturgia você se revelou chocada, sobretudo, porque tal situação também não ocorreu na realidade. Na época, isso te incomodou por qual razão? E, outro ponto, que a minissérie e sua obra literária convergem é a emancipação feminina, isto é, com personagens destemidas. De alguma forma intentos da pós-modernidade ou pautas do movimento feminista perpassaram por você no momento de criação da narrativa?

- Vamos por partes: a questão da Manuela. Na época, a Maria Adelaide – super querida – me contava tudo que eles iam fazer na minissérie. Me lembro até dela me escrever: “agora você vai ficar apavorada com o que vai acontecer”. E claro que é um pouco tocante. Agora que eu trabalho com roteiro eu entendo que eles precisaram fazer isso. Ela deve ter te dito que embora fiquei espantada eu compreendi e nos damos todos bem e somos amigos. É claro que eu entendo a necessidade, na época toda... O que acontece é que a TV trabalha com uma estrutura um pouco mais solta do que a literatura [onde] as pessoas podem voltar às páginas e ler e pensar sobre o assunto. E a lógica interna da personagem se destrói um pouquinho, porque a família da Manuela não permite que ela fique com o Garibaldi. E isso é um fato histórico! Porque ela era de uma família muito rica. E no século XIX a tarefa de uma mulher era, exclusivamente, se casar e gerar filhos, descendentes. E casar com quem a família escolhesse que seria monetariamente ou politicamente importante e tal, era o caso sempre de uma moça rica como ela. Quando o noivado dela com Garibaldi é vetado [por sua mãe], isso é excluído da vida dela. Caso ela seguisse atrás dele não teria mais nenhum motivo para eles não ficarem juntos, entende? Então tem um rompimento de lógica dentro da minha narrativa, da narrativa que eu estava construindo, porque esse fato não aconteceu. É real! A Manuela morre com mais de 70 anos, foi super longeva para o século XIX e ela não casa com ninguém. Aí vem a transgressão dessa personagem da vida real. Ela tinha a obrigação de casar e gerar descendência, [mas] não deixam ela ficar com o homem que ela ama e ela acaba não se casando com ninguém. Tem crônicas da época, do Jornal de Pelotas – onde ela viveu e morreu – contando que ela já idosa se vestia de branco e andava pelas ruas carregando um pacote de cartas que ela dizia que eram cartas do Garibaldi. Ela ficou conhecida como a noiva do Garibaldi. E as crianças jogavam pedras nela [que ficou conhecida] como a ‘louca do bairro’. Eu acho que ela já estava com algum processo de demência. Isso é um fato, mas a opção de transformar a Manuela nessa mulher que vai pra guerra é totalmente compreensível pra mim, inclusive, foi um aprendizado narrativo pra mim. Sobre a questão do feminismo eu acho que sim. Eu sou gaúcha, aqui no Rio Grande do Sul, você estuda a Revolução Farroupilha na escola e toda vez que você vai estudar uma guerra – isso é um fato – geralmente, a perspectiva é masculina. A História até recentemente foi escrita por homens para homens. As mulheres são pegadas, tanto que para escrever esse romance eu tive que praticamente revirar o Instituto Histórico e Geográfico, as bibliotecas para encontrar pegadas que eram muito frágeis dessas mulheres. E depois que eu fui escrever a própria história da Anita Garibaldi que é um vulto histórico importante associado a essa determinada mulher que quebrou paradigmas gigantes que até hoje são impressionantes. Porque uma mulher fazer o que ela fez é pasmificante e não ter quase nada sobre ela tendo só a partir do momento que ela está vinculada a Garibaldi. Então a História não olha para as mulheres e quando eu decidi contar um dos maiores fatos históricos do sul do país, uma guerra tão amplamente estudada e tal pelo ponto de vista feminino eu acho que aí eu já estou querendo, justamente, trazer uma bandeira feminista e aí eu acho que essa é de fato a grande graça do romance que faz com que ele permaneça sendo lido até hoje. O livro é super adotado em escolas, eu vendi de novo os direitos para uma nova série, a gente fez uma versão do romance em HQ, tá lindo. Então eu acho que sim, eu quis dar a essas mulheres um protagonismo muito importante. O Rio Grande do Sul viveu muitas batalhas, duzentos anos de batalhas, porque fazia fronteira do Império com toda a Cisplatina, o que acontece é que esses homens saíam para guerra constantemente. Cada geração tinha uma guerra e as mulheres ficavam, elas tinham que ficar e manter as coisas em ordem e esperar seus homens (maridos, pais, filhos, sobrinhos, enfim...) voltarem – quando voltavam – para seguirem a vida. Na Revolução Farroupilha isso foi mais intenso ainda, porque foi uma Revolução [onde] esses estancieiros tinham que financiar uma parte dessa guerra. E de onde vinha esse dinheiro? Vinha das próprias Estâncias que eles tinham e que eles não estavam cuidando, [pois] quem estavam cuidando eram as mulheres que se mostraram grandes empreendedoras nesse período. Então, sim, tem uma bandeira feminista no livro.

Quadro 3: Recepção de Letícia Wierzchowski diante da adaptação televisiva – Continuação. Fonte: Elaborado pelo autor

Como vemos acima, Letícia Wierzchowski, ao responder às perguntas sobre a adaptação televisiva de sua obra *A Casa das Sete Mulheres* e as questões relacionadas à emancipação feminina na narrativa, oferece uma análise abrangente e esclarecedora.

Em relação à representação de Manuela na minissérie, Wierzchowski expressa que, embora tenha ficado inicialmente surpresa e tocada com a inclusão de cenas

transgressoras que não estavam em sua obra literária, ela compreendeu a necessidade de tais mudanças. Ela observa que a TV possui uma estrutura diferente da literatura, em que as pessoas podem voltar e reler partes do livro para refletir sobre o conteúdo. A lógica interna da personagem Manuela se tornaria incoerente se ela seguisse atrás de Garibaldi após o veto do noivado por sua família, que é um fato histórico.

No entanto, a adaptação precisava manter a coesão da narrativa e, portanto, optou por transformar Manuela em uma personagem que participa ativamente da guerra, o que se revelou um aprendizado narrativo para a autora.

Quanto à questão da emancipação feminina, Wierzchowski aborda a perspectiva histórica e de gênero da Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul. Ela destaca que, em geral, as guerras eram predominantemente abordadas sob a perspectiva masculina na História e que as mulheres eram frequentemente relegadas a um segundo plano. Para escrever seu romance, a autora teve que pesquisar extensivamente para encontrar vestígios das mulheres envolvidas na Revolução, uma vez que a História raramente as mencionava. Ela menciona que, ao contar essa história sob a perspectiva feminina, queria destacar a importância das mulheres na manutenção das famílias e das estâncias durante o período de guerras. A figura de Anita Garibaldi, que quebrou paradigmas e desafiou as normas da época, se destaca nesse contexto. Portanto, a autora afirma que, ao contar essa narrativa sob a perspectiva feminina, ela pretendia trazer à tona uma bandeira feminista, dando às mulheres um protagonismo importante em um contexto histórico predominantemente masculino.

No geral, a resposta de Letícia Wierzchowski demonstra seu entendimento da necessidade de adaptação de histórias para diferentes mídias e seu compromisso em dar destaque às mulheres e à sua influência durante a Revolução Farroupilha, contribuindo para a discussão de questões de gênero e emancipação feminina em seu romance. Ela ressalta a importância de abordar a história sob diferentes perspectivas e como isso enriquece a narrativa. Ademais, vemos que o cerne da obra é de intento feminista e que isso é transmutado para versão televisiva mesmo que os roteiristas não se deram conta (como é possível verificar, posteriormente, em seus respectivos depoimentos).

Ainda, no tocante ao trecho acima do depoimento da escritora, podemos compreender que uma narrativa com contexto histórico, tal como *A Casa das Sete Mulheres*, é uma construção que se baseia no passado. E, embora o discurso historiográfico produzido esteja relacionado à realidade dos fatos, ainda assim não o reproduz com precisão, uma vez que não é uma tradução exata dos acontecimentos. De acordo com Rossini, “o real é

inatingível na sua totalidade [...] o que nos possibilita chegar a ele e construir um conhecimento sobre ele são as representações”. Para essa intelectual, “falar sobre o real é produzir um discurso que já é a *priori* ficcional, pois é narrativo, é representação” (Rossini, 1999: 60). Outro ponto peculiar que se faz presente no depoimento de Wierzchowski é o reconhecimento da vertente feminista na criação das personagens femininas do romance. Algo que não é reconhecido, sobretudo, nos depoimentos de Villari e Amaral, algo que nos faz repensar a relação memória e esquecimento. Sendo o esquecimento uma espécie de “memória escondida”. (Huyssen, 2000: 18).

Nos trechos, abaixo, as interpretações dos autores elucidam suas compreensões sobre o assunto.

Você vê as representações das mulheres farroupilhas na minissérie sob uma película de protagonismo ou de submissão?

<u>Lúcio Manfredi</u>	<u>Maria Adelaide Amaral</u>	<u>Vincent Villari</u>
<p>Eu acho que o saldo final é pró-empoderamento. Eu acho que isso pesou muito mais. A minissérie criou, inclusive, uma série de imagens emblemáticas, fortes... A imagem no final do primeiro capítulo: as sete mulheres de braços dados entrando na casa e tal, aquilo é uma imagem de sororidade muito forte. Então apesar dos escorregões, apesar dos pontos cegos, das coisas que a gente não via na época, o saldo final foi positivo, de empoderamento.</p>	<p>Protagonismo! Pelo menos algumas delas. Pelo menos a maior parte delas, mas há submissão também. É uma dicotomia muito grande. Acho que existe uma zona, nem branco e nem preto, mas acinzentada. Muitas vezes a mulher fazia parecer submissa, mas de submissa ela não tinha nada, mas foi assim que ela sobreviveu, né? A mulher era obrigada a ser sonsa, obrigada a fazer o jogo da hipocrisia com o marido. Isso era obrigatório para a mulher fazer isso até os anos [19]50, [inclusive,] havia programas na televisão, na TV Paulista, especificamente pra isso, pra jamais entrar em rota de colisão com o marido e fazer o jogo para conseguir as coisas. Isso aí era pauta de revistas femininas até os anos [19]70.</p>	<p>Acho que elas foram protagonistas de suas próprias histórias. Elas não foram pra guerra, à função delas não era essa. Quer dizer, teve uma até que foi, mas não pra guerrear, ela foi em busca do homem que ela amava. Elas foram protagonistas de suas próprias vidas, a gente queria contar como essas mulheres sobreviveram aquele período, tendo que assumir um papel que antes - com os homens presentes - não lhe pertenciam. Então elas assumiram um protagonismo, sim! Em termos [tele]dramatúrgicos eu acho que elas foram [protagonistas]... <i>A Casa das Sete Mulheres</i> o protagonismo chamava por elas, mas ao mesmo tempo, se a gente não mostrasse a guerra, não mostrasse a ação dos homens, elas próprias ficariam diminuídas. Se a gente ficasse só naquela Estância daria a impressão de um bando de mulheres entediadas que estavam ali sofrendo, esperando... [...]</p> <p>Então isso enriquece, mostrar a guerra também enriquece as personagens femininas. E a presença delas enriquece os homens, porque eles não são simplesmente fantoches de uma guerra, são homens com esposas, com filhas, com mães, que desejam voltar pra casa. [...].</p>

Quadro 4: Comparativo de respostas dos entrevistados. Fonte: Elaborado pelo autor.

Nesse comparativo de respostas vemos similitudes, mas também discrepâncias no modo que os produtores da minissérie analisam o resultado da obra audiovisual, no tocante a

representação das mulheres farroupilhas. Embora os três narradores vejam a representação feminina sob um viés de empoderamento/emancipação, somente um deles, no caso Lúcio Manfredi, que reconhece que a minissérie pecou nessa representação feminina de protagonismo.

No caso, a autora Maria Adelaide Amaral fala que havia uma zona cinzenta¹⁵, pois suscita que havia mulheres submissas – ou com traços de submissividade – e que era um jogo de hipocrisia que muitas vezes era benéfico para elas. O que, obviamente, caberia um tipo de problematização na minissérie.

Já o terceiro depoente, Vincent Villari, além de ver a representação das mulheres na minissérie de maneira empoderada, observa que havia a necessidade de trazerem uma representação masculina eloquente, pois ambas estão coadunadas, ou seja, para o roteirista mostrar o heroísmo dos homens na guerra foi um fator preponderante para enriquecer a representação das personagens femininas.

Intento feminista ou recurso teledramatúrgico?

Conforme foi explicitado anteriormente, utilizamos a metodologia da História Oral e, conseqüentemente, a realização de entrevistas como base procedimental para assim averiguarmos o modo como transcorreu a representação do feminino na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*. Tal método foi crucial, pois conforme determina a estudiosa Marta Rovai o momento “em que se realiza o cruzamento de olhares, de mundos e de análise mútua” ocorre o “encontro em que se perguntam – entrevistado(a) e entrevistador(a) – sobre quem é aquela pessoa diante de si e sobre o que ela tem a oferecer e a revelar” e isso, de acordo com Rovai, “não se trata de distanciamento desinteressado e ingênuo, mas de um processo em que precisamos reconhecer e garantir uma vivência paradoxal”. (Rovai, 2021: 53-54).

¹⁵ A "zona cinzenta" é um termo que se refere a uma área ou situação que não é claramente definida ou que não se encaixa em categorias distintas. É uma região onde as fronteiras, limites ou características não são nítidas, resultando em ambiguidade, incerteza ou complexidade. Este conceito pode ser aplicado em várias áreas, incluindo ética, direito, ciência, política e muitos outros contextos. Em suma, a zona cinzenta é um conceito que reconhece a complexidade e a ambiguidade em várias áreas da vida e do conhecimento, destacando que nem tudo pode ser facilmente categorizado como preto ou branco. Em muitos casos, é necessário lidar com essa ambiguidade e complexidade de forma cuidadosa e ponderada. [Fonte: Bureau, Marie-Christine; Dieuaide, Patrick. Institutional change and transformations in labour and employment standards: an analysis of 'grey' zones. *Transfer*, v. 24, n. 3, p. 261-277, 2018.].

Posto isso, percebemo-nos que a minissérie trouxe, a nosso ver, uma abordagem que atravessa a questão do feminismo, diferentemente do romance literário que a originou, isto é, na minissérie as mulheres farroupilhas tiveram uma representação muito mais emancipatória do que sugere o livro original.

Diante disso, buscamos ouvir os autores que adaptaram esse romance histórico para a televisão para aferir se foi intencional essa representação “feminista” ou apenas algo que surgiu para atender os anseios que um produto mercadológico dessa envergadura exige.

E o que aferimos foram dois posicionamentos similares e outro discrepante acerca dessa problemática, visto que para o roteirista Vincent Villari o período histórico e os acontecimentos históricos que perpassam a narrativa estão imbuídos de valores morais que por si próprios já demarcam para o telespectador o contexto de ambiência da narrativa e de suas personagens. E para Villari, o que fugiu à regra do conservadorismo que o período denota e que houve na minissérie – como o episódio em que Manuela sai da Estância de madrugada e vai atrás de Garibaldi no meio da guerra – é um dos exemplos das exceções que existia.

Sobre isso, o autor relata que:

[...] A Manuela saiu daquela Estância, foi atrás do Garibaldi, se meteu no meio da guerra, fez o parto da Anita, porque a teledramaturgia tem suas próprias leis. Cometemos uma liberdade [poética]? Cometemos uma liberdade, mas foi para o bem da ficção, sem trair os personagens, sem trair a essência dos personagens. E sem trair sequer a realidade histórica. Porque uma moça de Estância entrar no meio daquela guerra, podia ser improvável, mas não era impossível. Então, nós, apostamos no improvável, afinal a teledramaturgia é feita do improvável, das histórias improváveis. Isso, talvez, tenha soado até um pouco feminista: o poder das mulheres, mas muito antes de falar de feminismo não é verdade que todas as mulheres ficavam em casa bordando, a História mostra que não! A História mostra que apesar de a regra ter sido essa, nos últimos dois mil anos, havia suas exceções à regra. A Manuela seria uma dessas exceções e foi muito interessante¹⁶.

Para Villari, essa representação emancipatória de Manuela não se confunde com uma abordagem feminista por parte da equipe de roteiristas, mas sim há um recurso exigido pela teledramaturgia para que a narrativa ficcional tivesse mais emoção junto ao público. No entendimento do autor, precisava haver essas mulheres “mais ativas com conflitos mais palpáveis”, pois dessa maneira era possível construir a psique das personagens e tirá-las da introspecção em que estavam inseridas na obra literária. Inclusive, chegamos a questioná-lo se não haveria sido o contexto social (2003) de produção da minissérie que lhe influenciaram a adotar uma vertente feminista para representar as mulheres

¹⁶ Villari, Vincent. 2022.

farroupilhas, ao passo, que ele negou, alegando que não tinham o feminismo como pauta, além de dizer que o feminismo “não era uma pauta de 2003”.

Vincent Villari ainda esclarece:

[...] A gente não pensava em feminismo. É preciso também compreender a realidade. Em todas as guerras, os homens vão e as mulheres são as responsáveis pela sobrevivência. Isso em toda guerra civil, guerra mundial... As mulheres ocupam funções muito masculinas durante as guerras. Então eu acho que não tem nada a ver com feminismo. Eu acho que é uma questão de sobrevivência quando essas mulheres pegam em armas, quando essas mulheres cuidam da casa, quando elas tomam decisões, quando elas são autoritárias, quando elas são brutas até quando elas se envolvem amorosamente, romanticamente com quem elas não deveriam - de acordo com os valores -, porque elas adquirem um grau de independência e de subsistência tão maior do que se elas estivessem seus companheiros, seus familiares perto que isso é viável. Há uma mudança de valores, há uma mudança de comportamento que a guerra determina. Então eu acho que não há nenhuma bandeira feminista sendo levantada. É um retrato do que acontece nas sociedades durante uma guerra¹⁷.

De fato, a História, mais especificamente a História das Mulheres, mostra-nos que em situações de guerra, as mulheres sempre fugiram as regras convencionais para garantir a própria subsistência do núcleo familiar, porém, o que chama-nos atenção é que a teledramaturgia pouco se preocupou em resgatar esse movimento histórico, ou seja, nunca mostrou – pelo menos de maneira grandiosa como em *A Casa das Sete Mulheres* – esse exigência que a própria natureza feminina impõe em momentos conflituosos.

Na imagem abaixo, vemos Garibaldi ensinando Manuela a manusear uma arma de fogo e ela se mostra apreensiva, o que denota – ao telespectador – que tal atitude não é um traquejo comumente realizado por uma mulher de elite.



Imagem 15: Giuseppe Garibaldi (Thiago Lacerda) ensina Manuela (Camila Morgado) a atirarFonte: Reprodução/Globoplay

A imagem acima que, por conseguinte, é estática – de uma cena em movimento – reproduz uma mulher tensa por estar fazendo algo que não lhe é permitido e um homem feliz (possível perceber através de seu sorriso) por estar de certo modo “comandando”

¹⁷ Villari, Vincent. 2022, n/p.

Manuela. Ademais, nessa imagem capturada Garibaldi é uma espécie de instrutor militar da moça e ao compartilhar seus conhecimentos sobre armamento reforça sua representação heroificada, haja vista que o comandante militar, historicamente, desempenhou um papel importante na formação de tropas durante os conflitos que levaram à unificação da Itália no século XIX.

A representação de Manuela sendo treinada no manuseio de armas destaca a intrínseca relação entre gênero e atividades militares na sociedade da época. A participação de mulheres em contextos militares pode ser vista como uma subversão dos papéis de gênero tradicionais, questionando as normas sociais prevalecentes.

Portanto, esse fragmento imagético reluz não apenas por retratar um momento específico na vida de Garibaldi, mas também oferece uma janela para as complexidades das relações de gênero e o papel das mulheres em contextos militares. Ao analisar essa representação, é essencial considerar as nuances históricas e as motivações por trás das escolhas de roteiro, reconhecendo que a ficção muitas vezes incorpora elementos da realidade para transmitir mensagens mais amplas sobre a sociedade e seus valores.

A roteirista Maria Adelaide Amaral compactua da opinião de seu colaborador de texto, pois também não se vê atravessada pelo feminismo para criar o enredo da minissérie que, em sua opinião, se ficasse restritamente circunscrita ao livro não renderia sequer 20 capítulos, pois a obra literária, criada pela escritora Letícia Wierzchowski, não contemplava, maiormente os homens e, sobretudo, os conflitos armados, apenas os mencionavam. Para a dramaturga, não tinha alternativa para representar as mulheres farroupilhas senão do jeito que estiveram representadas. Inclusive, sobre o fato de a Manuela sair da Estância para ir atrás de seu amor é o que, justamente, fez com que os telespectadores da minissérie se rendessem à narrativa.

Para Maria Adelaide Amaral, as mulheres farroupilhas eram fortes, empoderadas, pois

[...] aquele momento [da guerra] você não tinha alternativa a não ser transformar essas mulheres [em heroínas]. E isso já estava esboçado no livro, é claro que ela deu outra direção e tal, mas estava limitado. [...] Então, tudo tem que surgir naturalmente, tudo tem que ser exigência da trama, a história vai se contando. Quando você começa uma história e dá tudo certo ela vai se contando por si mesma. Os personagens vão ganhando autonomia, qualquer autor vai te dizer isso... Ele escapa de um desejo inicial do autor de ter algum controle. A gente não controla o personagem, ele vai embora. É como se ganhasse vida própria, é assim o tempo todo, mesmo no teatro, no romance, os personagens vão ganhando vida própria¹⁸.

Isto é, o rumo heroico que essas mulheres tomaram na minissérie – para Adelaide – nada reporta ao fato dela e de sua equipe de roteiristas estarem atravessadas pela pauta de

¹⁸ Amaral, Maria Adelaide. 2022. n/p.

espectro feminista. O que faz-nos pensar como as atrizes também estão imbuídas nesse processo de construção cênica dessas mulheres fortes e, tal qual, talvez, trouxeram uma verve feminista mesmo que intuitivamente. A autora ainda atesta não ter preocupação em construir personagens verossímeis, pois senão aquele ser ficcional torna-se “uma máquina de falação” e de conceitos, ou seja, em sua visão profissional a personagem precisa parecer uma pessoa real, pois desse modo funcionará junto ao público ocasionando “um mínimo de identificação”¹⁹.

Ao ser questionada sobre o fato de haver – no início do século XXI, uma efervescência feminista no Brasil que poderia ter sido o estopim para sua equipe de roteiristas adotarem uma abordagem mais emancipada na representação das mulheres farroupilhas, em especial, das descendentes de Bento Gonçalves, a roteirista justifica que a narrativa pedia e que

[...] não é por causa do movimento [feminista] é porque sempre houve mulheres empoderadas, é porque sempre houve no meio de 550 mil mulheres submissas as Marias Mouras da vida, sempre houve as grandes heroínas [como:] Joana d’Arc, Maria Quitéria. E as mulheres que estavam além do sexo que não era uma limitação [porque] a determinação delas era maior do que as limitações que o gênero impinge. Então na verdade essas mulheres estão presentes ao longo da história em todos os momentos da história. Elas estão presentes em Homero que viveu - se presume - no século XII ou XIII a.C. Isso aí [o empoderamento feminino] está na Ilíada, está na Odisséia... Tem mulheres fortes em todas as narrativas, você pega Shakespeare, na Grécia, em Roma, nas narrativas medievais sempre tem essas mulheres por isso elas são heroínas, elas são mulheres excepcionais. Você pega Abelardo e Heloísa, o que era a Heloísa? E era uma história da Idade Média. A Heloísa era uma mulher que foi estudar na Universidade e era uma mulher que fazia aquilo que ela achava que tinha que fazer, entendeu? Então sempre houve... E essas mulheres são mulheres excepcionais então era natural [haver esse tipo de representação na minissérie] e não porque estava na moda. É porque era assim, a história pedia²⁰.

Portanto, vemos – a partir do depoimento de Maria Adelaide Amaral – que o norteameritamento dos autores durante um processo narrativo é se basearem nas clássicas histórias universais de amor, intrigas, conflitos etc.

Como os colaboradores não tiveram – até o momento – acesso uns nas entrevistas dos outros – vemos que alguns depoimentos possuem um tom amplamente discrepante como o do roteirista Lúcio Manfredi que ao ser questionado sobre qual motivo levou os autores de *A Casa das Sete Mulheres* optarem por uma abordagem diferenciada na minissérie,

¹⁹ Amaral, Maria Adelaide. 2022. n/p.

²⁰ Amaral, Maria Adelaide. 2022. n/p.

Manfredi acredita que Maria Adelaide Amaral “adotou conscientemente uma perspectiva feminista das mulheres, ela queria usar essa história para falar das mulheres”²¹, algo refutado pela dramaturga. Inclusive, Lúcio Manfredi atesta em seu depoimento que o fato da autora ser uma mulher feminista e estar em voga na sociedade brasileira debates da agenda feminista foram – em sua perspectiva – o que levou a autora a trazer tal abordagem ao representar as mulheres farroupilhas da minissérie.

Eu acho que é uma confluência das duas coisas: a perspectiva natural da Maria Adelaide [Amaral] que tem esse foco e as coisas que estavam acontecendo pura e simplesmente, porque numa época lá atrás, provavelmente, não haveria tanto espaço [para tratar desse assunto]. Mesmo se ela quisesse dar uma perspectiva feminista haveria menos espaço disponível na mídia, na década de [19]80, por exemplo, as coisas estavam começando a ser percebidas. Então foi uma confluência das duas coisas: ela tinha essa perspectiva e o contexto da época permitia ela levar essa perspectiva ao ar, inclusive, havia uma abertura maior nessa época, mas ela era infinitamente menor do que a que a gente tem hoje para discutir esses temas²².

Portanto, vemos que a questão do feminismo atrelado na escrita dessas mulheres representadas na minissérie torna-se um ponto paradoxal dentre os próprios produtores da obra teledramatúrgica. Talvez, isso ocorra devido tratar-se de um “passado recente”, isto é, embora tenha se passado duas décadas de sua produção, sobretudo, devido ao fato das constantes reprises da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* e pelo motivo de ser uma obra permeada dentro de um contexto de masculinidade (Revolução Farroupilha), porém, fundamentada numa perspectiva de empoderamento feminino que a circunscreve dentro de um “universo concentracionário”, por isso que

[...] os entrevistados nos falam de um passado não linear, em conflito permanente; um passado que se reconstrói a partir de rupturas, movimentos, contradições, que transformam a memória em resistência, e é isso que lhe dá sentido, aquele que legitima cada experiência pessoal única e irrepitível. (Benadiba, 2013:36-37).

Ou seja, trata-se de um passado que é alvo de disputas, por isso gera uma espécie de idiosincrasia entre os roteiristas que apresentam uma confusão ao analisarem a representação emancipada – que eles próprios desenvolveram – sob a ótica feminista. É como se ao reconhecerem que o feminismo atravessa tais representações, seus criadores perdem o mérito da tenacidade por representarem as mulheres farroupilhas dessa forma autônoma que difere da obra literária que a originou.

²¹ Manfredi, Lúcio. 2022. n/p.

²² Manfredi, Lúcio. 2022. n/p.

Representação empoderada das mulheres farroupilhas: intento feminista influenciado pelo contexto de pós-modernidade

É sabido que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* ganhou destaque por sua abordagem centrada nas histórias das mulheres envolvidas no conflito da Revolução Farroupilha, buscando dar visibilidade as suas perspectivas e experiências.

A representação dessas mulheres na minissérie pode ser analisada a partir de divergentes óticas. Por um lado, a série apresenta uma abordagem aparentemente empoderada das mulheres farroupilhas, destacando seus papéis ativos na resistência e nos eventos históricos. Isso pode ser interpretado como uma tentativa de trazer à tona a contribuição, muitas vezes, negligenciada das mulheres na história, desafiando assim as narrativas tradicionais que tendem a focar predominantemente nos homens e nas ações militares.

Essa abordagem também pode ser vista como uma intenção feminista, pois busca questionar as estruturas patriarcais que historicamente minimizaram seu papel na sociedade e nos eventos históricos. Ao mostrar mulheres como personagens centrais, fortes e decisivas na trama, a minissérie buscou reivindicar um espaço mais justo e igualitário para as mulheres na representação histórica.

Por outro lado, também é válido considerar que a produção televisiva, incluindo minisséries como *A Casa das Sete Mulheres*, é influenciada por fatores comerciais e de entretenimento.

A inclusão de protagonistas femininas empoderadas pode ser um recurso mercadológico para atrair um público diversificado e capturar a atenção de telespectadores interessados em narrativas que fogem do convencional. Nesse sentido, o empoderamento das personagens femininas pode ser uma estratégia para aumentar a audiência e o apelo da minissérie.

Além disso, é importante considerar os aspectos de pós-modernidade presentes na minissérie. A pós-modernidade frequentemente desafia narrativas lineares e unilaterais, buscando dar espaço a múltiplas perspectivas e posicionamentos de sujeitos dissonantes ou não. Ao destacar as histórias das mulheres farroupilhas, *A Casa das Sete Mulheres* pode estar aderindo a esse *ethos* pós-moderno, que valoriza a alteridade e experiências de novos grupos em cena.

Em última análise, a representação das mulheres na minissérie é provavelmente uma combinação complexa de intenções feministas e pós-modernas. Embora a série possa ter se inspirado em um desejo genuíno de dar visibilidade às mulheres na história e desafiar

as normas tradicionais de representação, também é possível que aspectos comerciais e de entretenimento tenham desempenhado um papel na escolha dessa abordagem. Portanto, a análise crítica dessa representação deve levar em consideração tanto as intenções subjacentes quanto o contexto em que a série foi produzida.

Ainda dentro desse espectro, tencionamos a trazer – com embasamento teórico, inclusive, um dos narradores, o roteirista Lúcio Manfredi, deixa isso evidente em uma de suas respostas em depoimento prestado, exclusivamente, para esse trabalho.

[...] As decisões que levaram a casa [TV Globo] a aprovar o projeto eu não saberia dizer, mas é evidente que sim. Se o produto foi lançado é porque a Globo considerou que teria uma boa repercussão. Isso é o mínimo de qualquer produção de TV aberta - e de qualquer outra produtora de TV, seja aberta, seja a cabo, seja streaming -. Você precisa da audiência, você vai lançar uma coisa que espera que vai repercutir positivamente. Num certo nível, sim! Mas a questão me parece muito mais mercadológica do que ideológica, propriamente dita²³.

A declaração de Manfredi sobre o assunto destoa dos outros dois roteiristas recrutados para essa pesquisa, especialmente, de Vincent Villari que alega não haver interferências internas da TV Globo sobre a temática que os roteiristas devem abordar em sua teledramaturgia e, também, o modo que eles devem tratar essas questões.

A respeito de uma possível intervenção da TV Globo no trabalho autoral, Villari afirma que na emissora:

Ninguém faz isso! Não existe isso! O autor observa a sociedade, ele tem a sua própria história de vida, e ele vai escolher o assunto sob os quais ele vai tratar. Mas - pelo menos até o presente momento - a empresa a qual eu trabalho não impôs nenhum assunto pra nós, visando o interesse de um mercado consumidor. Isso nunca existiu! Não enquanto eu estive na empresa nesses vinte e tantos anos²⁴.

No tocante ao modo como os roteiristas de *A Casa das Sete Mulheres* veem a questão mercadológica, sobretudo, na referida obra há um contraponto, pois enquanto Manfredi afirma – mesmo que superficialmente – que ocorrem questões comerciais de mercado envolvidas numa produção televisiva, Villari não reconhece essa interferência por parte direta da emissora de TV.

***A Casa das Sete Mulheres* enquanto obra cultural de ruptura**

Após analisarmos a visão dos produtores acerca do produto final – e ainda mais com um distanciamento de 20 anos da obra – intencionamos a trazer uma problematização de como essa obra – ficcional e mercadológica – pode ser vista como uma obra de ruptura,

²³ Lúcio Manfredi, entrevistado em 31/08/2022.

²⁴ Vincent Villari, entrevistado em 30/08/2022.

haja vista todas as representações e significações pela qual a mesma está imbuída. Dessarte disso, é possível avaliarmos o quão é (ou não) importante haver peças teledramatúrgicas que trazem não apenas essa contextualização histórica e social, mas que evidencia o espaço de pertencimento das mulheres.

Posto isso, sabe-se que uma obra cultura de ruptura é uma expressão artística – seja na forma de literatura, cinema, música, arte visual, teatro, telenovela, minissérie ou qualquer outra manifestação cultural –, que desafia de maneira significativa as normas, valores e convenções predominantes em uma determinada época ou contexto. Essas obras têm a capacidade de romper com as tradições estrangeiras, questionar as ideias convencionais e, muitas vezes, provocam mudanças profundas na sociedade, na forma como as pessoas pensam e na maneira como a cultura é percebida.

Logo assim, dada às características que a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* possui, sobretudo, devido à representação do feminino, pode-se dizer que é uma obra cultural de ruptura.

Contudo, embora seja uma obra que rompe com paradigmas arraigados socialmente ainda assim contém traços de situações problemáticas que realocam as mulheres emancipadas em posição de submissividade.

Acerca dessa questão, o roteirista Lúcio Manfredi pondera que se trata de altercação de relatividade histórica e

relatividade da época que se passa a história, porque, obviamente, se essas sete mulheres tivessem existido (algumas delas existiram de verdade, outras não) com toda certeza elas eram menos livres, menos empoderadas do que representadas na minissérie, a situação completa histórica seria muito pior; [...] é os nossos próprios pontos cegos, eu fico besta de perceber que o mundo pós-[século]XXI é radicalmente mais woolf - pra usar o termo - do que ele era antes. É uma coisa que mudou, literalmente, da noite pro dia. Olhando pra trás é impressionante como representa um ponto de corte onde, atualmente, fazemos várias coisas que antes não fazíamos ou naturalizava sem perceber ficarem com uma evidência que antes a gente não via. Então mesmo tentando representar mulheres mais empoderadas - a questão do racismo também vai pra mesma direção - se você for olhar as coisas da década de [19]90 até por volta de 2010/2012 assim, você vai encontrar um monte de coisa desse tipo, obras que você vê que a intenção é progressista, mas que de vez em quando sai umas falas assim que passa batido e que hoje não passariam. Hoje a gente tem uma consciência crítica maior do que a gente tinha, engraçado que parece que eu tô falando de uma coisa de 50 anos atrás e assim [é de] 15/20 anos [atrás]. A nossa consciência em relação a essa problemática toda se expandiu muito nos últimos tempos, muito!²⁵

²⁵ Manfredi, Lúcio. 2022.

A partir da reflexão de Manfredi vemos que embora haja uma transgressão na representação das mulheres, tal reprodução vai até um determinado limite, pois há os pontos cegos que são obstruídos pela penumbra de (pre)conceitos que perpassam a sociedade.

Bibliografía

- Benadiba, Laura. 2013. *Espacios y prácticas em la Historia Oral: experiências desde el compromiso*. 1ª ed. Ituzaingó: Maipue, 2013.
- Bureau, Marie-Christine e Patrick Dieuaide. 2018. *Institutional change and transformations in labour and employment standards: an analysis of 'grey' zones*. *Transfer*, v. 24, n. 3, p. 261-277,
- Candau, Joël. 2011. *Memória e Identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- Castells, Manuel. 2018. *O Poder da Identidade: a era da informação*, vol. 2. Tradução de Klaus Brandini Gerhardt. 9ª ed. rev. ampl. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- COSTA, Cléria Botelho da. 2014. "A escuta do outro: os dilemas da interpretação". *História Oral*; v. 17; n.2; p. 31-46.
- Feitosa, Sara. 2016. *Ficção Controlada: o efeito de real na minissérie histórica*. Curitiba: Appris.
- Huysen, Andreas. 2000. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Le Goff, Jacques. 2003. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão... [et. al.]. 5ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Leroi-Gourhan, Andre. 1981-1983. *Le geste et la parole*. Paris: Michel, 1964-1965, 2 vols. (trad. port. Lisboa: Edições 70).
- Ortiz, Renato. 2003. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Pollak, Michael. 1989. "Memória, Esquecimento, Silêncio". *Estudos Históricos*;v. 2; n. 3.
- Portelli, Alessandro. 1997. "A forma e o significado na História Oral: a pesquisa como um experimento em igualdade". *Projeto História*; n. 14; p. 7-24.
- Porto, Carla Lisboa. 2021. "Sobre metodologia e a escuta como lugar sensível". In: ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira e Ricardo Santhiago (orgs.). *História Oral como experiência: reflexões metodológicas a partir de práticas de pesquisa*. Teresina: Cancioneiro.
- Rossini, Miriam de Souza. 1999. "As Marcas do Passado: o filme histórico como efeito do real". Porto Alegre: UFRGS/Programa de Pós-Graduação em História; Tese de Doutorado.

FECHA DE RECEPCIÓN: 01/06/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN: 21/09/2024