

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

**VALESCA HENZEL SANTINI**

.

**O CENÁRIO COMO SIGNO EM MINISSÉRIES HISTÓRICAS:  
A LINGUAGEM DO HABITAR EM A CASA DAS SETE MULHERES**

**PORTO ALEGRE**

**2012**

**VALESCA HENZEL SANTINI**

**O CENÁRIO COMO SIGNO EM MINISSÉRIES HISTÓRICAS:  
A LINGUAGEM DO HABITAR EM A CASA DAS SETE MULHERES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lizete Dias de  
Oliveira

**PORTO ALEGRE**

**2012**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR: Prof. Dr. Carlos Alexandre Netto

VICE-REITOR: Prof. Dr. Rui Vicente Oppermann

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

DIRETOR: Prof. Ricardo Schneiders da Silva

VICE-DIRETORA: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Regina Helena van der Lann

ASSESSORA DA UNIDADE: Maria Berenice Lopes

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO

COORDENADORA: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Miriam de Souza Rossini

COORDENADORA SUBSTITUTA: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sônia Elisa Caregnato

SECRETÁRIO DO PPGCOM: Marco Antonio Fronchetti

#### FICHA CATALOGRÁFICA

S235c SANTINI, Valesca Henzel

O cenário como signo em minisséries históricas: a linguagem do  
habitar em *a casa das sete mulheres* / Valesca Henzel Santini. – 2012.

109f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação e Informação, 2012.

Orientadora: Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira.

1. Televisão. 2. Minissérie Histórica. 3. Cenário. 4. Semiótica. 5. *A Casa das  
Sete Mulheres*. I. Título.

**Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação - FABICO**

Rua Ramiro Barcelos, 2705 - Bairro Santana - Porto Alegre – RS - CEP 90035-007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

A banca examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação intitulada “O cenário como signo em minisséries históricas: a linguagem do habitar em a casa das sete mulheres” elaborada por Valesca Henzel Santini, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

**Comissão Examinadora:**

---

**Prof. Dra. Cláudia Turra Magni**

Universidade Federal de Pelotas

---

**Prof. Dra. Helen Beatriz Frota Rozados**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

**Prof. Dra. Karla Maria Muller**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Defesa em Porto Alegre, no dia 23 de março de 2012.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof. Lizete Dias de Oliveira, pelo estímulo, pelas ideias, pelo exemplo ético e pelos tantos ensinamentos que levarei para a vida.

Às professoras Cláudia Turra Magni, Helen Beatriz Frota Rozados e Karla Maria Muller, por aceitarem o convite para integrar a banca examinadora.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela excelente estrutura que oferece aos seus alunos.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado.

Aos demais professores do PPGCOM, em especial ao Prof. Alexandre Rocha da Silva e à Prof. Miriam Rossini, pelas contribuições dadas ao projeto nos Seminários da Linha de Pesquisa.

Aos colegas da Linha de Pesquisa Linguagem e Culturas da Imagem, pelas leituras e sugestões dadas ao projeto.

À Andrea Mazza Terra, pela disponibilidade em me contar sobre sua experiência; seu depoimento em muito colaborou para minha pesquisa.

Ao Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (APERGS) e ao Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, agradeço por disponibilizarem os documentos para a pesquisa.

À administração da Charqueada São João, em Pelotas; obrigada pela acolhida e pelas informações.

No âmbito pessoal, foram inúmeras as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos amigos Luciana Oliveira de Brito e Manolo Silveiro Cachafeiro, que acompanharam o dia a dia da minha trajetória no mestrado, agradeço imensamente pelo apoio e pelo companheirismo. Em especial à Luciana, pela leitura do trabalho e pelas críticas, que foram fundamentais para o aprimoramento do texto.

À Marion Stuart de Castilho, amiga querida que tantas vezes cuidou dos meus filhos nas minhas ausências, meu muito obrigada!

Ao Prof. Paulo Rosa, pela ajuda com a preparação para a prova de proficiência.

Aos amigos que torceram por mim nesta trajetória, desde a prova de seleção.

À minha mãe, avó incansável, que está sempre disposta a me apoiar, para que minha casa e meus filhos sobrevivessem ao mestrado.

Ao Marcelo, ao Fernando e ao Ricardo, mais do que meu agradecimento, o meu amor,  
terno e eterno.

*Estava tudo arreglado para nos receber. A casa cheia de flores, os nossos quartos, os lençóis muito alvos ainda cheirando à alfazema, as cortinas abertas para deixar o sol entrar, e com ele o perfume de jasmim e madresilva.*

*(Personagem Manuela, ao chegar à Estância da Barra.)*

## RESUMO

Este trabalho trata do cenário televisivo de minisséries históricas. A partir da observação do cenário da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, analisa de que forma os objetos que compõem o cenário televisivo atuam como um sistema de signos capaz de comunicar informações sobre uma época passada. Dois eixos teóricos fundamentam o trabalho: os pressupostos da Teoria Semiótica de Peirce, através das leituras de Lucia Santaella e João Batista Cardoso, tratam do conceito de signo; e os fundamentos da Teoria dos Objetos, de Abraham Moles, e do Sistema dos Objetos, de Jean Baudrillard, tratam da comunicabilidade dos objetos. Os procedimentos metodológicos adotados partem, primeiramente, da identificação dos elementos do cenário descritos nas matrizes histórica e literária, que deram origem à minissérie e foram os balizadores para a criação do cenário na televisão. Após, são elaboradas as análises dos cenários da minissérie televisiva, a partir de mapas de classificação de objetos, segundo critérios propostos na Teoria dos Objetos.

**Palavras-chave:** Televisão. Cenário. Minissérie Histórica. Comunicação. Semiótica.

## ABSTRACT

This work aims at TV scenarios of historical mini-series. Based on observations of (Brazilian) mini-series scenarios of *A Casa das Sete Mulheres* ('The House of the Seven Women' written by Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão, based on the namesake novel romance written by the gaúcha writer Letícia Wierzchowski) this work analyzes how objects, which compose television scenario, work as a system of signs, and are able to communicate information about a past time. Two theoretical axis underlie this work: the principles of Semiotic Theory from Peirce, through reading viewpoints of Lucia Santaella e João Batista Cardoso, deals with the concept of sign; and the fundamentals of the Theory of Objects, from Abraham Moles, and the System of Objects, from Jean Baudrillard, aim at the communicability of objects. Methodological procedures addressed initially started on the identification of scenario items in historical and literary matrices - in which the miniseries was created. After that, scenario analyses of the TV miniseries are made from maps of object classification, according to some criteria proposed by The Theory of Objects.

**Keywords:** TV (television). Scenario. Historical Miniseries. Communication. Semiotics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	— Foto externa da casa, após o tratamento de fachada feito para as gravações.....	29
Figura 2	— Foto externa da casa sem o tratamento cênico.....	30
Figura 3	— Cena da minissérie, onde aparece o charque fictício.....	30
Figura 4	— Sede da Fazenda das Almas. Piratini, RS.....	48
Figura 5	— Planta baixa dos dois pavimentos da residência da Fazenda das Almas .....	49
Figura 6	— Fazenda da Lapa, Encruzilhada do Sul, RS.....	50
Figura 7	— Interior da Fazenda da Lapa com seu oratório.....	50
Figura 8	— Foto da sede da Charqueada Santa Rita, um dos exemplares mais preservados da arquitetura das charqueadas.....	51
Figura 9	— Foto externa da residência da Charqueada São João.....	53
Figura 10	— Detalhe do interior da charqueada, com os objetos em exposição.....	54
Quadro 1	— Elementos cênicos.....	58
Figura 11	— Planta baixa elaborada a partir da descrição escrita da casa.....	63
Figura 12	— Sala de Jantar : <i>Frame 1</i> .....	71
Figura 13	— Sala de Jantar : <i>Frame 2</i> .....	72
Figura 14	— Sala de Jantar : <i>Frame 3</i> .....	73
Figura 15	— Sala de Jantar : <i>Frame 4</i> .....	74
Quadro 2	— Resumo da classificação e quantidade de objetos – Sala de Jantar.....	74
Quadro 3	— Resumo da classificação dos objetos pró- função.....	75
Figura 16	— Sala de Visitas: <i>Frame 1</i> .....	77
Figura 17	— Sala de Visitas: <i>Frame 2</i> .....	78
Figura 18	— Sala de Visitas: <i>Frame 3</i> .....	79
Quadro 4	— Classificação e quantidade de objetos por <i>frame</i> - Sala de Visitas.....	80
Figura 19	— Sala de Visitas: <i>Frame 4</i> .....	81
Figura 20	— Sala de Visitas: <i>Frame 5</i> .....	82
Figura 21	— Sala de Visitas: <i>Frame 6</i> .....	82

Quadro 5	—	Classificação e quantidade de objetos nos <i>frames</i> 4,5 e 6 - Sala de Visitas.....	82
Quadro 6	—	Resumo da classificação e quantidade de objetos nos <i>frames</i> 4,5 e 6 - Sala de Visitas.....	83
Figura 22	—	Escritório: <i>Frame 1</i> .....	84
Figura 23	—	Escritório: <i>Frame 2</i> .....	85
Figura 24	—	Escritório: <i>Frame 3</i> .....	86
Figura 25	—	Escritório: <i>Frame 4</i> .....	87
Quadro 7	—	Resumo da classificação e quantidade de objetos – Escritório...	87
Quadro 8	—	Resumo da classificação de objetos por função – Escritório.....	88

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>APONTAMENTOS TEÓRICOS.....</b>	<b>21</b>
2.1	O ESTADO DA ARTE.....	21
2.2	O PAPEL DA MEMÓRIA.....	23
2.3	SOBRE CENÁRIO.....	26
2.4	A CAPTAÇÃO DA IMAGEM.....	32
2.5	O CENÁRIO COMO SIGNO.....	34
2.6	OBJETO E MENSAGEM.....	39
<b>3</b>	<b>BASEADA EM FATOS REAIS.....</b>	<b>45</b>
3.1	A TRAMA.....	45
3.2	O CENÁRIO.....	47
<b>3.2.1</b>	<b>A charqueada São João.....</b>	<b>52</b>
<b>3.2.2</b>	<b>Os Objetos.....</b>	<b>54</b>
<b>4</b>	<b>ADAPTADA DO ROMANCE DE LETÍCIA WIERZCHOWSKI..</b>	<b>56</b>
4.1	A TRAMA.....	56
4.2	O CENÁRIO.....	57
<b>5</b>	<b>A CASA DAS SETE MULHERES NA TELEVISÃO.....</b>	<b>66</b>
5.1	A TRAMA.....	66
5.2	O CENÁRIO.....	69
<b>5.2.1</b>	<b>Sala de Jantar.....</b>	<b>70</b>
5.2.1.1	<i>Sala de Jantar – Frame 1.....</i>	<i>71</i>
5.2.1.2	<i>Sala de Jantar – Frame 2.....</i>	<i>72</i>
5.2.1.3	<i>Sala de Jantar – Frame 3.....</i>	<i>72</i>
5.2.1.4	<i>Sala de Jantar – frame 4.....</i>	<i>73</i>
<b>5.2.2</b>	<b>Sala de Visitas.....</b>	<b>76</b>
5.2.2.1	<i>Sala de Visitas - Frame 1.....</i>	<i>77</i>
5.2.2.2	<i>Sala de Visitas - Frame 2.....</i>	<i>78</i>
5.2.2.3	<i>Sala de visitas – Frame 3.....</i>	<i>78</i>
<b>5.2.3</b>	<b>Escritório.....</b>	<b>83</b>
5.2.3.1	<i>Escritório - Frame 1 .....</i>	<i>83</i>
5.2.3.2	<i>Escritório - Frame 2.....</i>	<i>84</i>
5.2.3.3	<i>Escritório –Frame 3.....</i>	<i>84</i>

5.2.3.4	<i>Escritório - Frame 4</i> .....	85
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	90
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	93
	<b>APÊNDICE A</b> - Entrevista com Andrea Mazza Terra.....	96
	<b>ANEXO 1</b> – Imagem Digitalizada (1) do Inventário de Bento Gonçalves da Silva.....	100
	<b>ANEXO 2</b> — Imagem Digitalizada (2) do Inventário de Bento Gonçalves da Silva, p. 40-41.....	101
	<b>ANEXO 3</b> – Descrição do Inventário de Antonio Vicente da Fontoura..	102
	<b>ANEXO 4</b> - Imagem Digitalizada do Inventário de Vicente da Fontoura.....	103
	<b>ANEXO 5</b> — Descrição do Inventário de Boaventura Rodrigues Barcelos.....	104
	<b>ANEXO 6</b> — Imagem Digitalizado do Inventário de Boaventura Rodrigues Barcelos.....	107

## 1 INTRODUÇÃO

Desde minha graduação em Arquitetura, em 1997, penso em estudar a casa como mensagem, no habitar como linguagem. Considero que um projeto arquitetônico nasce, invariavelmente, de uma demanda, das necessidades dos seus habitantes, e a casa expressa o modo de vida da família através dos seus espaços, de seus móveis e objetos. Mais recentemente, a formação em Museologia trouxe para minha trajetória o interesse pela história e pela memória. Junta-se a esta bagagem acadêmica e profissional a paixão pela teledramaturgia, em especial pelas produções audiovisuais de reconstituição histórica<sup>1</sup>. Foi por essa paixão que resolvi apostar no desafio de um estudo que unissem espaço, memória e televisão.

A casa, com o passar do tempo, foi se transformando junto com a sociedade, adaptando-se às novas tecnologias e aos novos modelos familiares, pois, como assinala Roberto da Matta, “[...] o espaço se confunde com a própria ordem social.” (1987, p. 32). Conhecemos as casas do nosso tempo, a dos nossos pais, podemos até ter conhecido a casa de nossos avós; entretanto, sobre as formas de habitar de tempos mais remotos, só temos acesso ao conhecimento através de livros, fotografias, museus, arquivos. A imagem que construímos sobre as casas do passado também é formada através da literatura, do cinema e da televisão, em suas produções de programas de reconstituição histórica.

A residência brasileira vem sendo retratada pela teledramaturgia através de programas de ficção seriada, como novelas de época e minisséries de reconstituição histórica. Desde 1982, ano em que foi ao ar a primeira minissérie histórica – *Lampião e Maria Bonita*, a Rede Globo, maior produtora de programas de ficção seriada do Brasil, já produziu mais de 21 obras consideradas históricas. Tais produções, novelas e minisséries, ora retratam fatos, períodos ou personagens da história nacional: *O Quinto dos Infernos* (2002) mostrou os bastidores da independência do Brasil; *Abolição* (1988) comemorou o centenário do fim da escravidão no Brasil; *Anos Rebeldes* (1992) retratou o período de 1964 a 1979, quando o país vivia sob ditadura militar, e *JK* (2006) é baseada na trajetória do ex-presidente Juscelino Kubitschek. Fatos históricos ocorridos fora do eixo Rio-São Paulo também têm lugar na

---

<sup>1</sup> Audiovisual de reconstituição histórica, segundo Miriam Rossini (1999), “é toda representação localizada numa época passada (anterior à da produção), cuja finalidade seja reconstituir um fato histórico, uma situação histórica, a biografia de alguém que teve existência real e, fundamentalmente, que essa representação seja apoiada em pesquisa histórica, possibilitando o mínimo de coerência com o já documentado”.

produção nacional. Entre as produções mais recentes estão a minissérie *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes* (2007) e *A Casa das Sete Mulheres* (2003), que retrata a Revolução Farroupilha, ocorrida no século XIX, no Rio Grande do Sul, através da adaptação do livro homônimo de Letícia Wierzchowski. O investimento contínuo da emissora em minisséries históricas é confirmado pela atual *Dercy de Verdade* (2012), que conta a história da atriz Dercy Gonçalves.

Tais programas televisivos de caráter histórico são produtores de memória, já que, além de se passarem em tempo e locais não conhecidos dos espectadores, apresentam acontecimentos da história de modo ficcional, apresentando a história em seus aspectos de cotidianidade, como o interior das casas dos grandes heróis. Em produções como essas, o cenário é um elemento de grande relevância, uma vez que ele, juntamente com outros elementos visuais, como o figurino, é o responsável por situar os personagens no tempo e no espaço. Considerando o amplo alcance que possui uma minissérie televisiva, em termos de audiência<sup>2</sup>, e considerando ainda meu interesse em estudar a casa como representação social, tal como definida por Maurice Halbwachs (2006) e por Roberto da Matta (1987), encontrei na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* (REDE GLOBO, 2003), o objeto de análise que responderia às minhas inquietações, uma vez que tal minissérie caracteriza-se por ter, como cenário principal, uma casa, a qual busca representar uma determinada tipologia residencial presente na história do Rio Grande do Sul: a casa de uma família da elite Farroupilha em meados do século XIX.

Assim, este estudo tem como tema o cenário da minissérie televisiva *A Casa das Sete Mulheres*, baseada na adaptação no livro homônimo de Letícia Wierzchowski, e possui foco em algumas questões norteadoras, que me auxiliaram na problematização do tema: como o imaginário sobre uma época passada é traduzido no discurso audiovisual? De que forma o cenário televisivo pode comunicar sobre determinada época? Qual a participação de documentos históricos como fontes de pesquisa para a construção dos cenários das produções de época? A partir destas questões, formulei o problema de pesquisa sobre o qual esta investigação se debruçará: De que forma os objetos que compõem o cenário televisivo atuam como um sistema de signos, capaz de comunicar informações sobre uma época passada?

---

<sup>2</sup> Em 2003, *A Casa das Sete Mulheres* atingiu médias nacionais de 28 pontos de audiência, segundo Direção Geral de Comercialização da Rede Globo, através de pesquisa do Ibope. Disponível em [http://comercial.redeglobo.com.br/prog\\_mini/7\\_info.php](http://comercial.redeglobo.com.br/prog_mini/7_info.php). Acesso em 03/01/2012. Para uma melhor compreensão, vale informar que as novelas das 21h, da Rede Globo, campeã de audiência no gênero de teledramaturgia brasileira, tem registrado, desde 2007, médias de audiência entre 35 e 41 pontos, segundo IBOPE, disponível em <http://ibope.com.br>, acesso em 03/01/2012.

Parto do pressuposto de que em programas televisivos de caráter histórico, exibidos em âmbito nacional com elevados índices de audiência, como é o caso da minissérie analisada, o que aparece em termos de cenografia<sup>3</sup>, como o cenário, móveis, roupas e hábitos, acabam por tornar-se fonte de referência a respeito da época narrada. Dessa forma, torna-se relevante refletir sobre como a mídia televisiva representa residências de épocas passadas. A esse respeito, vale lembrar o que diz Robert Rosenstone (2010), a respeito das produções históricas:

Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. Deixá-los fora da equação quando pensamos o passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história. (ROSENSTONE, 2010, p. 17)

Outro fator que merece atenção é o crescimento do número de produções com temas históricos verificados nos últimos anos pela Rede Globo. Segundo Micheli Machado (2009), “De 1982 pra cá, muitas minisséries foram exibidas, com diferentes temas, número de capítulos e enredos. Desse total, pelo menos 21 obras podem ser consideradas históricas, pois seu desenvolvimento se dá a partir de um acontecimento importante da história.” (MACHADO, 2009, p. 4).

Dentro desse contexto de valorização do histórico, a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, exibida em 2003, dividida em 53 capítulos, voltou a ser rerepresentada pela emissora em 2006, em uma versão compacta de 24 capítulos, devido ao alto índice de audiência. Em 2010, a minissérie foi novamente exibida no canal a cabo da TV Globo, *Viva*. Segundo o *site* oficial do diretor Jayme Monjardim ([www.jaymemonjardim.com.br](http://www.jaymemonjardim.com.br)), a minissérie *O Tempo e o Vento*, exibida pela Rede Globo em 1985, ganhará versão cinematográfica sob sua direção e chegará aos cinemas na metade de 2012.

A obra *A Casa das Sete Mulheres*, seja em formato literário ou audiovisual, é objeto de diversas produções acadêmicas em distintas áreas do conhecimento, como história, comunicação ou letras. Analisados sob os mais variados pontos de vista teóricos, tais trabalhos contribuem para esta pesquisa e para maior conhecimento acerca de seu objeto de estudo. Entretanto, não identifiquei em bases de dados de trabalhos acadêmicos, como a da

---

<sup>3</sup> Cenografia, segundo João Batista Cardoso (2009), “é o conjunto de manifestações visuais que se relacionam de forma organizada em um determinado espaço cênico, que, na articulação sincrética estabelecida com os outros códigos da encenação, possibilita ao espetáculo transmitir uma mensagem”.

CAPES e as principais universidades brasileiras, trabalhos cuja análise da obra tenha foco no cenário da casa como elemento de comunicação, o que confere a este projeto um caráter inédito.

*A Casa das Sete Mulheres* mostra a história da Revolução Farroupilha, ocorrida entre 1835-1845, narrada através do olhar das mulheres da família de Bento Gonçalves, principal líder da revolução. A Estância da Barra, residência que abrigou essas mulheres durante os dez anos de guerra, pertencia a uma das irmãs de Bento Gonçalves, Dona Ana, e ficava localizada junto ao Rio Camaquã, próximo à Lagoa dos Patos. Naquela casa, as mulheres da família (esposa, filha, sobrinhas e irmãs de Bento Gonçalves) viveram anos de espera por seus pais, irmãos, maridos, ou de algum pretendente que viesse pedi-las em casamento. Através da história pessoal de cada uma delas, permeiam as histórias da Revolução, as batalhas, as vitórias e as mortes. A casa é, portanto, o mais importante cenário da minissérie, onde desenvolve-se grande parte dos capítulos (salvo aqueles destinados a mostrar as batalhas), sendo que a locação utilizada para as gravações é uma casa real do século XIX, localizada na Charqueada<sup>4</sup> São João, na cidade de Pelotas.

Este estudo tem como objetivo analisar o cenário da casa da Estância da Barra, da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, buscando observar de que forma seus elementos atuam como um sistema de signos que são portadores de mensagens sobre uma época passada. A partir deste objetivo geral, tenho os seguintes objetivos específicos:

- a) identificar elementos do cenário nas matrizes históricas (inventários) e literárias (livro *A Casa das Sete Mulheres*, que deu origem à minissérie).
- b) compreender quais as particularidades geradas pela transposição da Matriz Verbal (SANTAELLA, 2005) para o audiovisual.

Outra questão que se coloca e que merece justificativa é a pertinência em analisar cenários através da Teoria Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce (1990), a partir dos modelos de análise de João Batista Cardoso (2008), baseado na obra de Lucia Santaella<sup>5</sup>, e não diretamente a partir da própria obra de Peirce. Isso se deve ao fato de que os estudos do americano Charles Sanders Peirce são demasiadamente vastos e complexos, e foi através das

---

<sup>4</sup> Charqueadas eram as propriedades onde era produzido o charque, carne salgada e desidratada através da exposição ao sol, que constituiu a principal atividade econômica do Rio Grande do Sul no século XIX.

<sup>5</sup> Refiro-me ao livro de Santaella Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual e verbal, publicado em 2005.

leituras de Lucia Santaella, que tão bem traduz e sintetiza a obra de Peirce, e de João Batista Cardoso, o qual propõe um modelo de análise semiótica do cenário televisivo, que pude obter as ferramentas para a análise que proponho nesta pesquisa.

Considero um dos principais pressupostos da Teoria Semiótica de que todo o pensamento se dá em uma cadeia contínua de signos – sendo signo alguma coisa que representa uma outra coisa para alguém, e que, portanto “[...] pensamos e conhecemos o mundo através dos signos, cuja função é representar seus Objetos.” (OLIVEIRA, 2011, p.3). Parto da ideia de que o cenário da casa da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* é um signo que representa um Objeto Dinâmico, ou seja, o objeto real/histórico, que é a própria casa do século XIX<sup>6</sup>. Este signo (o cenário da casa) provoca na mente do telespectador uma ideia de casa do século XIX (Objeto Dinâmico / objeto real), que era semelhante à representada na televisão. Dessa forma, a televisão tem o poder de indicar/representar como era a casa real do século XIX. Nesta cadeia semiótica, também fazem parte outros signos, que auxiliaram na construção da minissérie, como o livro *A Casa das Sete Mulheres*, que também faz uma representação do objeto real, além da própria história oficial da Revolução Farroupilha, entendendo que a história oficial é um discurso legitimado sobre os fatos reais, construído com base em documentos da época que “sobreviveram” ao tempo.

Além do modelo de análise semiótica de João Batista Cardoso (2008), este estudo apoia-se em dois outros eixos teóricos: o Sistema dos Objetos de Jean Baudrillard (1973) e a Teoria dos Objetos de Abraham Moles (1972).

Em sua obra *Sistema dos Objetos*, Baudrillard (1973) analisa os processos pelos quais as pessoas entram em relação com os objetos e as relações humanas que disso resulta. Sendo o objeto deste estudo um cenário televisivo, composto de diversos objetos que em conjunto transmitem uma mensagem, o conceito de *Ambiência*, proposto por Baudrillard (1973, p.45), ganha relevância, uma vez que trata do efeito causado pela combinação dos diversos elementos dos muitos objetos que compõem determinado ambiente, como cores, luzes, formas, materiais e texturas. O que interessa na *Ambiência* é a relação entre os objetos, e não as características individuais de cada um.

A Teoria dos Objetos, de Abraham Moles (1981) analisa os objetos a partir de um olhar sociológico, que estabelece modelos de classificação os quais utilizarei como referências. Abraham Moles (1981) parte do pressuposto de que os objetos se encontram em

---

<sup>6</sup> Neste trabalho, quando faço referência à casa do século XIX, falo especificamente da casa típica das famílias da elite farroupilha, cuja tipologia será especificada no Capítulo 3.

diferentes Campos de Atuação, como a casa, a loja, o museu ou, como neste estudo, o cenário televisivo, e que é possível classificá-los cientificamente segundo alguns critérios pré-estabelecidos, assim como é feito com as espécies naturais. Os resultados obtidos de tal classificação são, para Moles (1981), portadores de mensagens acerca da sociedade.

Definidos os conceitos teóricos a serem utilizados na pesquisa, parto então para a definição dos procedimentos metodológicos que nortearam as análises.

O instrumental utilizado foi o modelo de análise de cenários televisivos propostos por João Batista Cardoso (2008) a partir da Teoria Semiótica. Os pressupostos de Moles (1981) foram utilizados para a elaboração dos mapas de classificações dos objetos. Essas duas teorias possibilitam-nos observar o cenário como elemento de significação no texto dos programas e indicar as particularidades de seus elementos constitutivos.

Primeiramente, definimos o *corpus* da pesquisa, a partir da escolha de alguns critérios, pois, como afirma Ana Maria Balogh (2002), diferente do pesquisador de cinema, que tem seu objeto de análise em um único DVD, os programas de ficção seriada<sup>7</sup> são muito longos para serem analisados todos os capítulos, sendo que, na maioria das vezes, o pesquisador de TV é obrigado a selecionar os capítulos e as cenas mais relevantes do programa ou gênero e editá-los, para que possa apreciar o *corpus* do objeto como algo uno. (BALOGH, 2002, p.18).

No caso de uma análise de cenários, penso que analisar uma única cena de cada ambiente não demonstraria a maior parte dos objetos existentes naquele cenário. Portanto, foi importante selecionar alguns *frames*<sup>8</sup>, a partir dos quais foram criados os mapas de classificação dos objetos. Ao assistir repetidamente à minissérie, percebi que alguns ambientes são exibidos com maior frequência e em planos mais abertos<sup>9</sup>, o que me levou a selecionar três cenários para serem analisados: a sala de visitas, a sala de jantar e o escritório.

Definidos os ambientes, selecionei, entre as inúmeras cenas em que eles aparecem, as que mais fornecem ao telespectador informações sobre o cenário, como tamanho, quantidade de móveis, objetos, diferentes tipos de luminosidade (dia e noite), para que, a partir destes recortes, pudesse efetivamente proceder às análises posteriores.

---

<sup>7</sup> Arlindo Machado conceitua ficção seriada como a representação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. O enredo é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. (MACHADO, 2000, p.83)

<sup>8</sup> *Frame*: cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual.

<sup>9</sup> Os planos abertos permitem que o cenário seja observado em maiores detalhes, conforme explico no capítulo 2.3.

O próximo passo foi, então, a identificação dos elementos do cenário, através de métodos de estudo do objeto propostos por Moles (1981), como a demografia dos objetos existentes nas cenas, aplicado à sua categoria sociológica chamada de “Objetos em Grupo”, que constituem um conjunto de relações com especial interesse na passagem da função utilitária para a função estética do objeto. Esta metodologia, já utilizada por mim em investigação anterior (SANTINI, 2011), levou-nos ao esboço de uma sociometria dos objetos.

A partir deste método taxonômico de classificação dos objetos proposto por Moles (1981), deve-se levar em conta que uma linguagem, qualquer que ela seja, e estou aqui considerando o sistema dos objetos como linguagem, sempre comporta dois modos ou dois aspectos:

- a) aspecto semântico ou denotativo, que é a função principal do objeto;
- b) aspecto estético ou conotativo, que acrescenta significados mais amplos aos objetos.

Assim, foram analisados os objetos encontrados nas descrições dos cenários em seus dois aspectos/funções, como propõe Moles (1981). Tal metodologia encontra coerência com o modelo semiótico de análise proposto por Cardoso, uma vez que, de acordo com os princípios da teoria Semiótica, a característica do objeto modifica-se conforme o tipo de relação em que é analisado.

Na trajetória da pesquisa, por sugestão da banca de qualificação, entrevistei a cenógrafa Andrea Mazza, que trabalhou na produção do cenário da minissérie e na pesquisa de objetos para a produção das réplicas que seriam utilizadas em cena. Sua experiência em muito colaborou para a análise do cenário televisivo, pois trouxe aspectos relativos aos métodos de produção, que também influenciam na construção do cenário.

A minissérie *A Casa das Sete Mulheres* é baseada em fatos reais e adaptada do romance homônimo de Leticia Wierzchowsky (2002). Dessa forma, a literatura e o discurso oficial da história atuam como signos colaterais, ou seja, entram na semiótica como aportes de informação para a construção do cenário. Por isso, apesar de não ser o foco deste trabalho a análise do livro ou da história, busquei, em ambos, informações que pudessem ser úteis para o entendimento das mensagens transmitidas pelo cenário televisivo. Com relação ao aporte da história, utilizei fontes documentais primárias, como os inventários de três moradores da região na época em que se passa a minissérie, Antonio Vicente da Fontoura, Boaventura Rodrigues Barcelos e o próprio Bento Gonçalves da Silva. As informações contidas nestes

inventários arrolam o que havia de objetos nas suas casas. Com relação ao livro, elaborei uma planilha contendo todas as descrições de cenário feitas por Wierzchowski, buscando investigar quais ambientes são mais detalhadamente descritos na literatura. Após destacar as descrições, elaborei uma planta baixa possível da casa, baseada apenas nas descrições de cenário feitas no livro, buscando entender quais as particularidades geradas por esta mudança de matriz, da Matriz Verbal para a Visual.

A dissertação está organizada da seguinte forma: após este capítulo introdutório, o capítulo 2 está dedicado ao aprofundamento dos referenciais teóricos utilizados na pesquisa e explicitação da metodologia utilizada. Nos capítulos 3 e 4, respectivamente, a História e a Obra Literária que serviram de base para a minissérie da televisão, cuja análise terá lugar no capítulo 5. Através das telas digitais do século XXI, voltamos no tempo e, entre candelabros e flores, conhecemos algo sobre os modos de habitar do século XIX.

## 2 APONTAMENTOS TEÓRICOS

Este capítulo apresenta uma reflexão em torno dos principais conceitos e definições que embasam teórica e metodologicamente o trabalho, tais como televisão, cenário e memória, bem como um panorama geral sobre a produção acadêmica existente acerca do tema proposto, que contribuíram para os resultados desta pesquisa.

### 2.1 O ESTADO DA ARTE

Desde sua exibição, em 2003, foram produzidos inúmeros trabalhos acadêmicos que analisam a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*. A partir de uma pesquisa nos bancos de dados de teses e dissertações da Capes e de algumas universidades brasileiras como UFRGS, UNISINOS, USP, PUC-SP, UFRJ, que possuem linhas de pesquisa voltadas para o estudo sobre a televisão e também estudos em Semiótica, verifiquei que esta minissérie têm sido objeto de pesquisa das mais diversas áreas do conhecimento, desde a História até a Comunicação, passando pelas Letras e Ciências Sociais. *A Casa das Sete Mulheres* é estudada não só no Rio Grande do Sul, mas em outros estados do país, muito provavelmente devido à grandiosidade de sua produção, dos elevados índices de audiência, ou mesmo por abordar um tema importante para a memória do Rio Grande do Sul – a Revolução Farroupilha.

Michelli Machado (2009) publicou um artigo no qual analisa o papel das minisséries como dispositivos mediadores entre o histórico e o contemporâneo, buscando perceber como ocorre a construção de séries de ficção baseadas em realidades históricas. A autora defende que a mídia, através das minisséries históricas, vem ocupando o lugar dos livros, mesclando registros históricos com recursos folhetinescos. Propõe discutir até que ponto esses dispositivos de ficção televisiva interferem na visão que temos da história, uma vez que, na televisão, através da verossimilhança, são recriados acontecimentos cotidianos com aparência de realidade efetiva, criando um mundo paralelo ao real. Michelli Machado (2009) propõe ainda que as minisséries históricas sejam vistas com mais interesse, uma vez que podem ser dispositivos de diálogo entre a sociedade e a história, e afirma, de forma bastante assertiva, que as alterações reproduzidas no audiovisual não devem ser entendidas como uma perda, mas como uma forma diferenciada de perceber o mundo.

Sob outro viés de análise está o artigo publicado por Isabelle Prado (2010), no qual a autora analisa a tradução intersemiótica do livro para a televisão, ou seja, a passagem de um sistema de signos para outro, que gera uma mudança na linguagem da história. Ao analisar a

passagem da obra *A Casa das Sete Mulheres* do livro para a televisão, a autora ressalta que esta transposição gera a produção de discursos diferentes em mídias diferentes, a partir de uma mesma narrativa. Ao longo do artigo, a autora analisa trechos do livro e suas correspondentes cenas televisivas, buscando identificar as semelhanças e diferenças, como por exemplo a posição da personagem narradora, que, no livro, utiliza-se de suas lembranças sobre a guerra, registradas em seu diário, para narrar a história, em capítulos intercalados com a voz da própria autora. Entretanto, o tópico presente no artigo de Prado (2010) que mais possui relevância para minha pesquisa é o que se refere ao uso da cor vermelha para acrescentar complexidade à história, sendo, segundo ela, utilizado como um diferencial no processo de tradução da obra. Para a autora, o vermelho aparece, tanto no livro quando na televisão, simbolizando não somente o sangue derramado durante a guerra, mas, principalmente, o ideal histórico e revolucionário que movia homens e mulheres naqueles anos do século XIX. Em ambos os meios analisados por Prado (2010), a cor é utilizada como uma simbolização de tudo o que estava acontecendo na vida daquelas pessoas, além de representar todo o passado histórico de um povo.

Em 2009, Carla Barbosa estudou o modo de vida da elite farroupilha, a partir de uma ampla pesquisa em fontes documentais, principalmente correspondências familiares e inventários de três famílias importantes da época da Revolução Farroupilha – Os Almeida, os Gonçalves da Silva e os Fontoura. Barbosa (2009) aponta de que maneira constituíam-se as relações familiares e quais os papéis desempenhados pelos sujeitos. Vale ressaltar que na época da guerra as cartas trocadas entre os familiares eram muitas e constantes<sup>10</sup>. A autora parte do princípio de que estudar a composição e organização dos núcleos familiares pertencentes à elite farroupilha é uma forma de entender a sociedade sul-rio-grandense da primeira metade do século XIX, pois a família, neste período, ocupava uma função dominante como instituição social, comercial e política. Em um contexto condicionado pelo patriarcalismo, diz Barbosa, tanto os homens quanto as mulheres ocupavam importantes papéis familiares e entre os casais havia uma grande relação de confiança, o que pode ser percebido através das cartas trocadas entre os casais, pesquisadas pela autora.

Dos homens, esperava-se qualidades como: controle, influência, poder e honra, enquanto as mulheres eram educadas com vistas apenas ao matrimônio, valorizando

---

<sup>10</sup> As correspondências familiares pesquisadas por Barbosa encontram-se nos fundos documentais: Coletânea de documentos de Bento Gonçalves da Silva – 1835/1845. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul. Anais do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AAHRS – Coleção Varela, 17 volumes. Porto Alegre)

qualidades como pureza, obediência e resignação eram indispensáveis para ser boa esposa e mãe. O que Barbosa enfatiza em seu trabalho é que, apesar de as mulheres parecerem mais frágeis, o seu papel na família era tão importante quanto o dos homens, já que eram responsáveis pela preservação da família, de seus bens, de seu nome e de tudo que formava a casa, principalmente nos períodos de guerra, e para isso era preciso coragem.

Relacionando a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* com o trabalho de Barbosa (uma vez que uma das famílias por ela analisadas é a família do General Bento Gonçalves da Silva e sua esposa, Dona Caetana), percebo que muitos traços sociais identificados por Barbosa são encontrados na minissérie, como a valorização da coragem e honra masculinas e a preocupação com um bom casamento para os filhos ou com o comportamento recatado das moças. Entretanto, é possível perceber também na minissérie uma certa transgressão a estas regras, principalmente de comportamento feminino (as moças da história tem destinos amorosos menos previsíveis do que na vida real: Mariana têm um filho de um empregado índio, Manuela se rende aos encantos de Garibaldi mesmo solteira, Maria do Rosário morre louca e apaixonada por um fantasma de um soldado imperial). Esta transgressão às normas sociais é justamente o que faz do produto televisivo algo instigante para o telespectador e talvez até mais interessante do que a própria realidade parece ter sido.

Sendo o objeto de análise deste projeto um cenário de uma casa, o trabalho de Barbosa constitui-se em uma importante referência, considerando que a casa sempre será pensada a partir de arranjos familiares e suas necessidades de espaço.

## 2.2 O PAPEL DA MEMÓRIA

As formações familiares têm por característica principal a ocupação do mesmo espaço, com o qual desenvolvem uma relação afetiva. Segundo Halbwachs (2006), é possível que a configuração de um determinado espaço nos faça lembrar de um determinado grupo social. Segundo ele, as relações sociais estão colocadas no espaço:

Nossa casa, nossos móveis e a maneira como estão arrumados, todo o arranjo das peças em que vivemos, nos lembram nossa família e os amigos que vemos com frequência nesse contexto. (HALBWACHS, 2006, p. 157).

Os espaços são mudos e quase imóveis, mas nos trazem informações, nos trazem as marcas do grupo que ali viveu, e que cada membro do grupo carrega consigo nas suas lembranças, já que não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial:

É ao espaço, ao nosso espaço - o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça. (HALBWACHS, 2006, p. 170)

Ou ainda, segundo Paul Ricoeur: “[...] toda história de vida se desenrola em um espaço de vida. A inscrição da ação no curso das coisas consiste em marcar o espaço com eventos que afetam a disposição espacial das coisas.” (RICOEUR, 1998, p.44). A habitação talvez seja a parte mais estável das relações familiares, a configuração espacial residencial em geral permanece a mesma por longos períodos de tempo, e por isso tais espaços ficam cristalizados na memória de seus habitantes. Não há quem não tenha lembranças de alguma casa de sua infância, do espaço, quarto, dos móveis. No entanto, como diz Halbwachs (2006), acontecimentos importantes na família sempre traz uma mudança nas relações do grupo com o lugar – seja porque ele modifica o grupo, por exemplo, uma morte ou um casamento, seja porque o grupo modifica o lugar: a família enriquece ou empobrece. “A partir desse momento, este não será mais exatamente o mesmo grupo, nem a mesma memória coletiva e, ao mesmo tempo, o ambiente material também não será mais o mesmo”. (HALBWACHS, 2006, p. 160).

A residência também foi se transformando ao longo da história, acompanhando as mudanças sociais e tecnológicas. Das demandas advindas das novas configurações familiares foram surgindo novos espaços domésticos. As residências perderam espaço e ganharam tecnologia. Nossas casas em nada lembram as casas do século XIX, quando a noção de conforto remetia ao serviço de muitos escravos.

Mas a questão da memória vai além dos espaços vividos pelos sujeitos em seu próprio tempo. Michel Pollak (1992) propõe a existência de uma memória por tabela, para referir-se à lembrança do que aconteceu em um tempo já distante o suficiente para não haver mais testemunhas reais:

São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado. (POLLAK, 1992, p. 201)

De acordo com este conceito, pode-se afirmar que, através do cenário de *A Casa das Sete Mulheres*, processa-se a construção do imaginário<sup>11</sup> sobre a casa do século XIX, feito pela mídia na mente dos telespectadores.

Pollak (1992) diz ainda que a memória é constituída por acontecimentos, pessoas e lugares de memória, que tanto pode ser ligada particularmente a uma lembrança pessoal, mas pode também não ter apoio no tempo cronológico. “Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo e, por conseguinte, da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo.” (POLLAK, 1992, p. 202).

Ainda sobre a produção de memória, vale lembrar o artigo apresentado por Ana Maria Strohschoen no evento Intercom 2004, com o título de *A Casa das Sete Mulheres: referências memória através da minissérie*. Neste artigo, a autora procura entender como se relacionam as referências de memória da minissérie com as referências de memória dos telespectadores, utilizando, para isso, a técnica da formação de grupos de discussão. A autora acredita que há um trabalho de referências de dois lados: aquelas memórias trazidas pela televisão e uma outra da parte dos telespectadores, baseadas em suas próprias referências pessoais. Sobre esta afirmação, penso ser válida a seguinte reflexão: só possuem referências próprias os telespectadores que vivem na região de origem da história da minissérie, como é o caso dos gaúchos para a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*; entretanto, tendo sido exibida para todo o Brasil, há ainda um outro tipo de telespectador a ser considerado, aquele que não possui a referência regional da história, que é uma vasta parcela do público, e que talvez acione outros dispositivos de memória quando assiste à mesma minissérie. Para os gaúchos, há uma memória do espaço geográfico, de objetos e de hábitos, enquanto que, para os demais telespectadores, tudo o que aparece em cena é “novidade”. De qualquer forma, é inegável a relação entre a televisão e a memória. O cenário das produções de época é um dos elementos que a televisão utiliza para o resgate da memória, e é sobre cenário televisivo que tratarei no próximo subcapítulo.

---

<sup>11</sup> Sandra Pesavento (1999) diz que o imaginário, como sistema de ideias e imagens de representação coletiva, teria a capacidade de criar o real, e que isso implica admitir que a representação do mundo é, também, parte constituinte da realidade, podendo assumir uma força maior para a existência que o real concreto.

### 2.3 SOBRE CENÁRIO

A origem da cenografia, como forma de representar os locais das encenações através de pinturas, remonta da Grécia antiga. “Daí a origem do nome cenografia: do grego *skenographia*, que é composto de *skené*, cena, e *graphein*, escrever, desenhar, pintar, colorir” (CARDOSO, 2009, p.19). Como já citei no capítulo introdutório, da cenografia fazem parte diversos elementos organizados em um mesmo espaço cênico, tais como luzes, cores, figurino, maquiagem, cenário.

O cenário, por sua vez, é tão somente um elemento de composição da cenografia, uma representação plástica que delimita o espaço de encenação, compondo, com os outros elementos cenográficos, o espaço cênico. Dessa forma, esse elemento, quando somado aos demais signos cenográficos, aos signos verbais e aos sonoros, participa da encenação como elemento significante. (CARDOSO, 2009, p.19).

Mais frequentemente associado ao teatro, e também aplicado em outros setores<sup>12</sup>, atualmente é na televisão que o cenário ganha maior visibilidade. Segundo Cardoso (2009), o cenário televisivo se constitui em uma forma de linguagem específica, que participa diretamente da composição do texto televisivo.

No decorrer da história, o trabalho de cenógrafo, seja de teatro ou cinema, era realizado por profissionais do campo das artes, arquitetura, decoração, preocupados em ambientar o local onde aconteceria a atuação dos atores. Entretanto, com a disseminação da televisão nos lares brasileiros, e posteriormente o surgimento da televisão a cores, a preocupação com a elaboração dos cenários dos programas televisivos ganhou espaço. Aos poucos, os programas televisivos foram sendo classificados em gêneros, cada qual com sua linguagem cenográfica. (CARDOSO, 2009, p. 37).

Sobre o desenvolvimento de uma linguagem cenográfica própria da televisão, Ana Maria Balogh (2002) coloca que as possibilidades e o alcance do veículo são cada vez mais ampliados pelas conquistas tecnológicas:

O que costumamos chamar, de forma imprecisa, de linguagem de TV é, na realidade, uma mescla de conquistas prévias no campo da literatura, das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema [...]. Aos hibridismos citados vão se

---

<sup>12</sup> Segundo Cyro Del Nero, a cenografia tem sido solicitada para criar produtos em muitos outros campos além dos limites das artes do espetáculo. Existem hoje os cenógrafos de espetáculo vivo, os cenógrafos das exposições, os cenógrafos do palco e os da arquitetura. Assim, nas últimas décadas, tem havido uma abertura da cenografia, e o seu espaço tornou-se um meio ativo e não um suporte passivo, sendo nessa mediação- espaço, luz e som - que a cenografia encontra sua identidade. (DEL NERO, 2009, p.291).

acrescentando inovações técnicas e expressivas, como as propostas da linguagem publicitária, dos videoclipes, da computação gráfica. (BALOGH, 2002, p. 24).

Sem discordar de Balogh (2002) a respeito das novas possibilidades de linguagens na televisão, Cardoso lembra, citando Santaella (2005), que ainda assim, por mais inovadoras que sejam essas novas linguagens, haverá sempre, na base, sua vinculação com os tipos gerais. Ou seja, o cenário para televisão, ainda que seja determinado em função de suas especificidades, mantém determinados traços vindos do teatro e do cinema. Em especial, sua vocação para ser um elemento comunicacional. (SANTAELLA, 2001).

Com isso, Cardoso afirma que:

O cenário cumpre, na televisão, as mesmas funções que já vinha cumprindo no teatro: (1) cooperar com a configuração do espaço cênico; (2) representar os espaços e tempos específicos nos quais se encontram as personagens; (3) auxiliar na evolução do ator em cena; (4) atuar como elemento de significação que, em articulação com os outros elementos da cena, transmite ao telespectador uma mensagem. (CARDOSO, 2009, p.25).

No caso de programas de caráter histórico, o cenário tem suas funções potencializadas, uma vez que o ambiente da cena não é conhecido do telespectador, é o cenário que vai trazer diversas informações, até mesmo sobre os hábitos culturais da época. Por exemplo, o cenário de uma casa brasileira dos dias atuais sendo representada em uma novela não trará ao espectador grandes “novidades” em termos de hábitos domésticos, uma vez que estes já são conhecidos do público – todos sabem, por exemplo, como funciona um chuveiro ou o que é uma geladeira.

As representações cenográficas da televisão seguem uma categorização em alguns tipos distintos, como indica Cardoso (2009) espaços naturais ou *locações*, cenários naturais, espaços imaginários. As locações, que podem ser externas (ruas, praias etc.) ou não (museus, teatros, prédios públicos etc.), possuem alguma função independente da gravação do programa, ou seja, não foram construídas para serem cenários.

É importante lembrar que uma locação, para que se transforme em um cenário, deve sofrer a interferência da equipe de produção do texto, como ocorreu na locação utilizada na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, quando os pilares do pátio interno foram revestidos de madeira e foi inserido um poço cenográfico no ambiente. (CARDOSO, 2009, p. 66).

Essas interferências abrangem, além do espaço físico, as tomadas, os enquadramentos e os movimentos de câmera. Cenários naturais representados são cenários construídos em meio físico ou digital, que utilizam como modelo os espaços naturais, mas são inteiramente

fictícios e destinados à gravação das cenas, como as cidades cenográficas, por exemplo. Vale lembrar que, no caso de minisséries históricas, mesmo os cenários construídos buscam representar ambientes que existiram no passado.

A questão crucial é a de que o espaço natural, no momento em que está na tela da TV, fazendo parte da narrativa da telenovela, está, como representação, exercendo a função de elemento que denota um objeto e posteriormente acaba por estabelecer uma conotação. Contudo, quando estamos presentes no mesmo local, esse espaço deixa de ser uma imitação da realidade. O que temos ali é a própria realidade. Nesse momento, a praia, a rua ou a fazenda perde a função conotativa que tinha quando estava na tela. (CARDOSO, 2009, p. 28).

Quanto ao formato das narrativas seriadas, Arlindo Machado (2000, p.84) propõe sua classificação em três tipos principais: as novelas e minisséries, caracterizadas por uma narrativa única, ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas que se sucedem mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos; os seriados, onde cada emissão é uma história completa e autônoma, não havendo ordem de apresentação dos episódios, mantendo-se apenas os mesmos personagens e as mesmas situações narrativas; e, ainda, as teledramaturgias especiais, nas quais a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias.

Mais especificamente sobre a minissérie, Cardoso (2009, p. 85) aponta que: “[...] este gênero tem como principais características o fato de recorrer frequentemente a adaptações de clássicos da literatura nacional e sua curta duração, quando comparado à telenovela.” Também ao contrário da novela, a história já está definida antes do início da produção. Com relação ao cenário, principalmente no caso das minisséries históricas, é comum a utilização de locações como cenários principais. Cardoso (2009, p. 67) destaca que: “[...] uma locação pode atuar de forma simbólica, a partir do momento que são estabelecidos certos vínculos com o texto da dramaturgia.”.

Em *A Casa das Sete Mulheres*, por exemplo, a locação utilizada para transformar-se no principal cenário da minissérie foi a Charqueada São João, uma residência do século XIX, construída entre 1807 e 1810, localizada às margens do Rio Pelotas, no Rio Grande do Sul, que, apesar de não ser a casa histórica da família de Bento Gonçalves, possui tipologia arquitetônica correspondente ao padrão existente na época<sup>13</sup>. Entretanto, para transformá-la no cenário ideal, algumas intervenções foram feitas. O trabalho da equipe de pré-produção da Rede Globo iniciou três meses antes do início das gravações. Andrea Mazza, cenógrafa

---

<sup>13</sup> Apesar de a casa real de Bento Gonçalves ser uma estância, e não uma charqueada, a tipologia arquitetônica é muito semelhante, como será detalhado no capítulo 3.

pelotense que participou da produção e que morou na residência da Charqueada São João durante a infância, uma vez que a propriedade pertence à sua família, ressalta que foram feitas algumas alterações na casa sem, entretanto, modificá-la,

Alterações de fachada ela não teve (a casa). Ela teve só a calçada refeita, e depois os muros que foram feitos, mas a fachada em si não foi interferida, só se colocou as tochas de iluminação, se retirou os fios todos. Na verdade, só se retornou ela no tempo, mas na fachada não teve alteração. Ela só retorna no tempo, a gente só decapou, tirou a tinta das madeiras todas, das portas e janelas, consertou as madeiras que estavam podres, principalmente na fachada voltada para o rio, que tem muita umidade. (informação verbal)<sup>14</sup>

Figura 1 — Foto externa da casa, após o tratamento de fachada feito para as gravações



Fonte: *site* da cidade Charqueada São João (2011)

---

<sup>14</sup> Entrevista concedida por Andrea Mazza, cenógrafa, em Pelotas a Valesca Henzel Santini em 04 de outubro de 2011. 1 arquivo digital com 48,7 Mb.

Figura 2 — Foto externa da casa sem o tratamento cênico



Fonte: *site* da cidade Charqueada São João (2011)

Os objetos que constavam em exposição na charqueada foram catalogados, embalados e devidamente guardados para preservá-los. Em seu lugar, a equipe de produção criou todos os objetos fictícios, alguns vindos já prontos dos estúdios de produção da Rede Globo no Rio de Janeiro, outros foram produzidos ali mesmo na região, por artistas locais, como foi o caso da imitação do próprio charque <sup>15</sup>, feito com esponja e silicone.

Figura 3 — Cena da minissérie, onde aparece o charque fictício



Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres* (2003)

---

<sup>15</sup> Charque: carne salgada e desidratada através da exposição ao sol, produzidos com mão de obra escrava em propriedades rurais chamadas Charqueadas. Ver figura 3.

A respeito deste limite entre realidade e ficção, Cardoso aponta:

Apesar de especular enormemente o realismo cinematográfico, a cenografia, grande parte das vezes, não se vê obrigada, ao contrário do que muitos pensam, a reproduzir com fidelidade histórica os ambientes arquitetônicos e naturais. (CARDOSO, 2009, p. 50).

Dessa forma, o que o telespectador vê em *A Casa das Sete Mulheres* é uma profusão de objetos e elementos que trazem ao cenário um certo luxo – móveis e objetos como piano, cortinas e candelabros de prata aparecem com frequência nas cenas da minissérie, mesmo incompatível com o padrão da classe alta da época. Através de relatos de viajantes que estiveram na região no século XIX, como Auguste Saint Hilaire (1999), sabe-se que mesmo as famílias abastadas viviam de maneira simples, não possuíam luxo em suas residências, como veremos no capítulo 3.

Contrapondo-se a Arlindo Machado (2000), que diz que na televisão, devido a limitações de ordem tecnológica, o cenário não pode parecer excessivamente realista e minucioso, Cardoso coloca em dúvida esta crença, dizendo que: “[...] os novos processos de captação, transmissão e recepção da imagem [...] trouxeram para nossa tela texturas extremamente detalhadas.” (CARDOSO, 2008, p. 21).

Esta afirmação pode ser verificada no caso das minisséries históricas, onde o cenário tem a importante função de representar uma época passada e, por isso, neste gênero, o cenário geralmente é bastante detalhado em termos de objetos, texturas, cores e detalhes. As minisséries da Rede Globo tendem a ocupar a grade televisiva no período de férias de verão, por vezes estendendo-se até meados de abril, dependendo do número de capítulos. É uma obra fechada, cujo final já é conhecido no início da trama, até porque, em muitos casos, são reconstituições históricas ou adaptações literárias. Assim, a produção cênica pode ter um ritmo mais planejado se comparado às novelas, conseguindo, por isso, uma maior precisão de detalhes de cenário.

Cardoso (2009) aponta alguns fatores que contribuíram para a evolução do cenário na televisão: o modelo empresarial instituído pela Rede Globo no início década de 1960, que acabou refletindo nos processos de produção e especialização de setores como a cenografia; a chegada de patrocinadores, que exigiam a inserção de seus logotipos no programa; a formatação dos gêneros televisivos (telejornalismo, dramaturgia, programas infantis, programas de auditório), que acabou por delimitar uma linguagem específica de cenário para cada tipo de programa; além do surgimento da TV a cores, em 1972, que trouxe ao cenário

novos desafios, como considerar o efeito da luz sobre elementos coloridos do cenário e características das superfícies, materiais e texturas.

Na teledramaturgia, destacam-se os cenários da Rede Globo. A emissora foi criada no início da década de 1960 e, em meados dos anos 1990, implantou o Projac (Projeto Jacarepaguá), um grande centro de produção no Rio de Janeiro, que é considerado o maior núcleo televisivo da América Latina, com área total de 3,99 milhões de metros quadrados, sendo 160 mil metros quadrados ocupados pelas cidades cenográficas (MEMÓRIA GLOBO, 2006). A implantação do Projac significou uma grande mudança dos padrões da cenografia da teledramaturgia brasileira, ao passo que a concentração das cidades cenográficas agilizou a dinâmica do processo produtivo. Foi possível também a reutilização de peças de cenário, o que auxilia muito na produção das minisséries históricas. Cardoso aponta que: “[...] já na década de 1970, havia a consolidação de uma linguagem televisiva, e o cenário, como signo cenográfico, já começava a adquirir, em cada gênero, características próprias, libertando-se das referências vindas, a princípio, dos sistemas que o antecederam.” (CARDOSO, 2009, p. 48).

## 2.4 A CAPTAÇÃO DA IMAGEM

Ao falarmos de cenário de televisão, não podemos deixar de mencionar que o que é dado ao espectador ver na TV é uma imagem mediada pelas câmeras, e que essa mediação oferece inúmeras possibilidades de escolhas do que e como o cenário deve ser mostrado, de acordo com as intenções de quem produz a obra, levando em conta as sensações que devem ser provocadas em cada cena. Por isso, mesmo que não esteja aqui fazendo uma análise da produção das imagens, considere necessário trazer ao trabalho algumas definições de alguns termos que aparecerão de forma recorrente ao longo do trabalho, e que dizem respeito às questões técnicas de captação de imagens: campo e fora de campo, noções de plano, enquadramento e movimento de câmera, uma vez que estas escolhas de captação de imagem podem influenciar as condições da visão da imagem.

Os conceitos de dentro e fora de campo são aqui tratados tais como definidos por Jacques Aumont (1995), sendo o *campo* a parte visível da cena, enquanto que o *fora de campo* é o espaço invisível, mas prolongando o visível.

O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são, contudo, vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer. (AUMONT, 1995, p. 24)

Um dos tipos principais de interação entre *campo* e fora de *campo*, segundo Aumont, são as *entradas no campo* e *saídas no campo*: “[...] que acontecem na maioria das vezes pelas bordas laterais do quadro, mas também podem ocorrer por cima ou por baixo, e até pela frente ou por trás do campo.” (AUMONT, 1995, p. 24).

Com relação à noção *de plano*, Aumont (1995) destaca que o termo se vê utilizado em pelo menos três tipos de contexto: (1) Tamanhos de Plano, (2) Plano Fixo, plano em movimento, (3) Plano como unidade de duração. Destes aspectos, a noção que mais nos interessa neste trabalho é a de tamanhos de plano, uma vez que, conforme sua variação, aparecerá maior ou menor número de objetos do cenário em campo. Segundo Cardoso (2009), a lista de tamanhos de plano geralmente admite: (1) Plano Geral (PG): o enquadramento compreende não só a personagem completa, mas também o espaço da ação; (2) Plano Conjunto: predomina o profissional do vídeo, e o cenário começa a assumir a posição de fundo de cena; (3) Plano Americano (PA): o cenário começa a sair de cena; (4) Plano Médio: é um dos planos mais utilizados na televisão, no qual o cenário se resume a fragmentos indicadores de um espaço; (5) Primeiro Plano (PP): o rosto ocupa a maior parte do quadro, a cenografia se limita à luz, maquiagem e adereços; (6) *Close up*: a imagem se resume aos detalhes da expressão do ator.

Definem-se, classicamente, diversos “tamanhos” de plano, em geral com relação a vários enquadramentos possíveis de um personagem — quanto mais amplo for o enquadramento, maior é o campo visível do cenário. (7) Plano Detalhe (PD): plano fechado que normalmente apresenta pequenos objetos ou detalhes do cenário. Nas minisséries, assim como nas narrativas seriadas em geral, esse plano é usado quando o elemento do cenário é importante para o entendimento da história.

Em *A Casa das Sete Mulheres*, é frequente a mudança de plano geral para o plano médio, através do movimento da câmera, o *zoom*. Na seleção dos *frames* que balisaram as análises do cenário neste trabalho, meu critério de escolha foi por planos mais gerais possíveis, a fim de incluir o maior número de objetos do cenário. A respeito do uso do *zoom* como movimento de câmera, Aumont destaca:

Para uma localização da câmera, uma objetiva de distância focal curta dá um campo amplo (e profundo); a passagem contínua para uma distância focal mais longa, encerrando o campo, “aumenta-o” em relação ao quadro e dá a impressão de que nos aproximamos do objeto filmado. (AUMONT, 1995, p. 39)

Esta breve descrição de alguns termos relativos à captação das imagens teve por finalidade aproximar o leitor de tais conceitos, uma vez que estes serão recorrentes ao longo do trabalho, uma vez que tais recursos causam impacto na percepção do cenário televisivo. Dando sequência ao referencial teórico utilizado na investigação, o próximo subcapítulo apresentará a noção de signo e sua aplicação em cenários de televisão.

## 2.5 O CENÁRIO COMO SIGNO

Já que proponho, nesta pesquisa, analisar o cenário televisivo como signo, é importante, inicialmente, buscar na Teoria Semiótica a definição do que é signo. A noção de signo da semiótica peirciana é muito genérica e abrangente. “Peirce incluiu sob o termo signo qualquer pintura, diagrama, grito natural, dedo apontado, memória, sonho, imaginação, letra, numero, palavra.”. (SANTAELLA, 2005, p. 39). Numa definição mais formal, o signo é qualquer coisa de qualquer espécie, podendo estar no universo físico ou no mundo do pensamento, que - corporificando uma ideia de qualquer espécie ou estando conectada com algum objeto existente ou, ainda, referindo-se a eventos futuros através de uma regra geral – leva alguma outra coisa, chamada signo interpretante, a ser determinada por uma relação correspondente com a mesma ideia, coisa existente ou lei.

Resumidamente, signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade.

Na tentativa de colocar estes conceitos em um exemplo pertinente a esta pesquisa, proponho o seguinte exercício: a lareira do cenário da minissérie *A Casa das Sete Mulheres* é um signo que representa (em parte) o objeto lareira existente nas casas de estâncias típicas do século XIX. A lareira é um signo de fogo para aquecer o ambiente. Contudo, a lareira está habilitada a funcionar como um signo indicial do fogo para aquecer o ambiente, mas só funciona assim se for interpretado como tal. Sem um interpretante, a lareira é um artefato físico feito de pedras ou tijolos. Este artefato só se torna uma lareira se ele for interpretado como indicador de fogo para aquecer o ambiente, a partir do conhecimento de quem interpreta, sobre os hábitos sociais de habitar. Por outro lado, a lareira foi, durante muito tempo, um signo de riqueza entre os gaúchos. Ter uma lareira em casa significava ter um

determinado *status* social. Interpretada dessa forma, a lareira se torna um símbolo de riqueza. Esta é a principal característica do signo, que é poder ser interpretado de várias formas, de acordo com o tipo de relação em que é analisado.

O signo possui dois objetos: o objeto imediato e o objeto dinâmico. A subdivisão do objeto nos ajuda a compreender que, se o signo acontece em um mundo de relações com outros signos, com o que chamamos de realidade, ele está inserido no mundo físico interagindo com outros existentes. Isso significa que, para ser signo, algo não deixa de ser, ao mesmo tempo, uma “coisa”, que todo o signo é, ao mesmo tempo, signo e coisa. Pois bem, o objeto dinâmico é aquilo que determina o signo e ao que o signo se aplica. Já o objeto imediato do signo é o modo como o objeto dinâmico se apresenta. Voltemos ao exemplo da lareira: nesta relação, o objeto dinâmico é a lareira real, existente nas casas típicas do século XIX, com todos os seus atributos, formas e materiais. O objeto imediato é a forma como a lareira real é apresentada no cenário da minissérie, da qual só é possível ao telespectador perceber uma parte, aquela captada pela câmera. Como lembra Oliveira (2011, p. 5): “[...] o objeto imediato já é um objeto-signo na medida em que é uma primeira representação do objeto. É o objeto imediato que explica o caráter contínuo da semiose: por representar não só o representável, mas o já representado”.

Peirce (1990) se dedicou intensiva e ininterruptamente à elaboração de sua doutrina de categorias, chegando ao resultado de que só há três elementos formais e universais, quer dizer, onipresentes em todo e qualquer fenômeno, elementos que foram primeiramente chamados de qualidade, relação e representação. A formulação das categorias propunha três pontos de vista, a partir dos quais todos os fenômenos aparecem. São os pontos de vista das qualidades, dos objetos e da mente. Do ponto de vista das qualidades ou Primeiridade, isto é, o ser da possibilidade qualitativa positiva; da reação ou Secundidade, isto é, a ação do fato atual; da mediação ou Terceiridade, o ser de uma lei que irá governar fatos no futuro. A Primeiridade está relacionada ao sentir; a Secundidade, ao perceber; e a Terceiridade, ao pensar.

Ao propor um modelo de análise semiótica do cenário televisivo, Cardoso (2009) trata o elemento cênico como signo, compondo, com outros elementos cenográficos, o espaço cênico. Dessa forma, esse elemento, quando somado aos demais signos cenográficos, aos signos verbais e aos sonoros, participa da encenação como elemento significante. Assim, o cenário será também responsável pela inserção das personagens no espaço e no tempo do texto, devendo comunicar alguma coisa específica, que esteja imbricada entre o texto, ou seja, alguma coisa que todos os outros elementos da cena buscam comunicar.

Deve-se levar em conta que o cenógrafo contemporâneo trabalha, na maioria das vezes, em todo o processo, da concepção à instalação, não se limitando apenas à elaboração do desenho. Desse modo, quando se trata de cenografia como grafia de cena, é preciso que se entenda que não é utilizado o termo grafia, unicamente, como uma representação em sinais visuais desenhados ou gravados em um suporte. Aborda-se, assim, para maior precisão, o aspecto visual de forma geral. (CARDOSO, 2009, p. 28).

Para Cardoso (2009), no caso de um cenário, a Primeiridade se dá no momento em que, antes de ser percebido, o cenário transmite uma sensação ou emoção indescritível e não identificável, tais como cores e formas ao fundo da cena, as quais não têm condições de denotar um objeto, apresentam-se apenas como puras qualidades. Já a Secundidade acontece no momento em que este se impõe, dividindo o espaço com o ator. Fazendo-se presente, apresentando-se como existente, o cenário passa a denotar um objeto. É o caso das cenas em que há imagens panorâmicas de determinada cidade, normalmente quando se quer indicar que as cenas seguintes se passam naquela cidade. Na Terceiridade, por sua vez, o cenário passa a ser elemento de significação, de representação simbólica. A cena do interior de uma casa de fazenda, por exemplo, após um grande plano geral dos pampas gaúchos, indica que essa casa se encontra na região.

A partir dos três tipos fundamentais de signos propostos por Peirce, Cardoso coloca a cenografia:

No caso da cenografia, assim como em todos os campos da comunicação visual, os elementos básicos da composição (cores, formas, texturas, movimentos etc.) estão potencialmente instrumentalizados para atuar como signos, são quali-signos. [...]. Ao definir uma locação, ao desenhar um cenário, escolher cores, selecionar ângulos, movimentos de câmeras etc., os profissionais responsáveis pelo texto selecionam os melhores elementos (sin-signos) para que possam transmitir a mensagem desejada, para que possam alcançar as sensações previstas. [...]. Na medida em que o cenário repete certos padrões, obedece a tipologias etc., então ele atua como um legi-signo. (CARDOSO, 2008, p.49)

Dada a definição de signo como algo que representa um objeto na mente de alguém, cabem alguns apontamentos sobre o objeto. Para a Teoria Semiótica, com relação ao Objeto, considerando-se os conceitos de Objeto Dinâmico, o equivalente ao real, e o Objeto Imediato, tal como está representado um quase-signo, o cenário pode ser analisado a partir de um exemplo: a charqueada São João, residência do século XIX que serviu de locação para a minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, é o objeto dinâmico, enquanto que a mesma casa, no momento em que aparece como cenário da minissérie, é o objeto imediato, no sentido de que ele representa apenas uma parte do Objeto Dinâmico, pois o signo só o representa em uma parte, em um aspecto.

Já na relação do cenário com o Interpretante, Cardoso (2008, p. 52) afirma que o cenário irá produzir, no telespectador, em um primeiro momento, uma qualidade de sentimento (Primeiridade), em seguida, uma força energética (Secundidade), quando o impele a uma ação mental, e, finalmente, uma cognição (Terceiridade), ao colocar-se como elemento de significação da encenação. Para Cardoso (2008), se alcançar estes objetivos, se dialogar com o texto e servir à encenação, o cenário terá cumprido seu papel de elemento comunicacional no texto televisivo.

A relação figura-fundo também é aplicada por Cardoso (2008) aos cenários, considerando que, ainda que participe do texto como elemento comunicacional, o cenário deve, na maior parte das vezes, assumir a posição de fundo de cena. Cardoso utiliza a definição de Arnheim (2005) para figura e fundo:

[...] a superfície limitada, circundada, tende a ser vista como uma figura; a circundante, ilimitada, como fundo. [...]. Numa situação figura-fundo, todas as formas pertencentes ao plano do fundo tendem a ser vistas como parte de uma cortina de fundo de cenário, contínua [...]. Quando ocorre movimento no campo, a figura mantém sua integridade, enquanto o fundo sofre anulação de um dos lados e aumento do outro, revelando-se, portanto, como área que se submete à interferência. (ARNHEIM, 2005, p. 219-223).

Cardoso (2008) lembra ainda que, para Arnheim (2005), a relação entre as partes em uma representação audiovisual não se encontra estática. Em uma imagem televisual, uma determinada figura pode passar a assumir a função de fundo, assim como um fundo pode assumir o posto de figura.

A partir das categorias de signos propostas por Peirce (1990), Santaella (2005) propõe a existência de três matrizes de pensamento e linguagem: a Matriz Sonora, a Matriz Visual e a Matriz Verbal. A autora ressalta, ainda, o hábito de se confundir uma linguagem com o canal que a veicula.

Constuma-se estudar linguagens de acordo com seu suporte, meio ou canal que lhes dão corpo e em que elas transitam. No universo da imagem, por exemplo, temos as imagens artísticas de um lado e as imagens técnicas de outro. Contudo, a atenção ao canal veiculador das linguagens não deveria ser tão proeminente a ponto de nos cegar para as similaridades e as trocas de recursos entre os mais diversos sistemas e processos sígnicos. (SANTAELLA, 2005, p. 27).

Além de crescerem a cada novo veículo ou meio inventado, as linguagens também crescem através do casamento entre meios, e este processo de hibridização atua como propulsor para o crescimento das linguagens.

Advertindo para a necessidade de buscar entender como as linguagens e os meios se combinam e se misturam, Santaella (2005, p. 28) propõe que: “[...] a multiplicação crescente de todas as formas de linguagem tem suas bases em três matrizes do pensamento e linguagem: a matriz verbal, a matriz visual e a matriz sonora – a partir delas se desenvolvem todas as linguagens.” Neste sentido, a televisão e o cinema podem ser considerados exemplos do hibridismo das linguagens, já que processam a mistura do verbal escrito com o verbal oral, a imagem e o som. Dessa forma, Santaella (2005) propõe um modelo orientador para a leitura dos processos concretos de signos, como no caso desta pesquisa, o cenário televisivo.

Uma vez que, para a Teoria Semiótica, signo é algo que representa um objeto para alguém, a Representação se apresenta como um conceito-chave desta teoria. De forma geral, o conceito de Representação está ligado a uma relação de semelhança: “[...] como algo que está numa relação tal com o outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro.” (SANTAELLA; NOTH, 1998, p. 17). E, considerando que o cenário televisivo é uma representação, Cardoso (2008, p. 68) aponta que devemos considerar que: “[...] de forma geral, assim como outras formas de representações visuais (como fotos, desenhos ou filmes) que se localizam em superfícies definidas, emolduradas, a representação televisiva emoldura-se pelos limites do seu suporte. Sendo assim, filio-me a Cardoso (2009) quando diz que, ao optarmos por analisarmos uma imagem em movimento através de imagens videográficas fixas, os *frames*, essa opção pode levar à perda do exame de articulação do cenário com os outros elementos que dialogam com ele; entretanto, a análise da imagem fixa é a única maneira de capturar os detalhes do cenário.

Cardoso (2009), ao analisar a linguagem do cenário da novela das oito, refere-se a algumas características cênicas que podem ser aplicadas também nas minisséries, por terem uma estrutura narrativa semelhante. O autor cita a existência de elementos visuais básicos capazes de se apresentar como pura qualidade, como o excesso de tons vermelhos em *A Casa da Sete Mulheres*, que em muito difere dos tons verdes de *Amazônia*, por exemplo, o que confere a cada obra características diferentes, provocando no público sensações diferentes em cada uma delas.

Essas qualidades abstratas, presentes no cenário como *fundo*, tendem a perdurar durante toda a cena, até mesmo quando os enquadramentos se abrem, fazendo, com isso, que as diferentes ações nos diversos núcleos de personagens da obra nos tragam qualidades distintas que, em seu conjunto, acabem por delinear o estilo geral da telenovela (mistério, romance, drama etc.). Ainda que estejamos observando esses aspectos somente a partir da ótica cenográfica, vale frisar que as trilhas sonoras exercem papel de fundamental importância na fixação da personalidade das personagens e das atmosferas das tramas e atuam, dessa forma, no estímulo de sensações e emoções previstas pelos autores. (CARDOSO, 2008, p. 98)

Cardoso (2008) aponta, ainda, que o cenário na teledramaturgia, de forma geral, age como princípio-guia nas narrativas, princípios esses que funcionam como convenções que auxiliam a audiência a acompanhar a história. Além de citar as imagens panorâmicas da cidade como forma de situar o telespectador sobre o local da cena posterior, Cardoso (2008) cita, ainda:

Outra forma bastante utilizada de cenário como convenção é na passagem do tempo. Imagens de alta velocidade de nuvens que correm no céu, a rápida mudança do cenário, em noite e dia, indicam uma passagem de tempo. Essa convenção já faz parte do repertório da audiência. Alguns elementos de composição do cenário podem estar dotados de simbolismos que apenas aqueles que acompanham a trama tenham capacidade de interpretar. (CARDOSO, 2008, p. 100).

Após delimitar a noção de signo e suas aplicações no cenário televisivo, o próximo subcapítulo será dedicado às considerações sobre a comunicabilidade dos objetos, a partir da Teoria dos Objetos, de Abraham Moles (1981), e do Sistema dos Objetos, de Jean Baudrillard (1973), já que ambos têm em comum o fato de considerarem os objetos como potenciais portadores de mensagens.

## 2.6 OBJETO E MENSAGEM

Tendo em vista que um cenário televisivo é constituído por um conjunto de objetos, é relevante observar alguns conceitos acerca do estudo dos objetos, como os propostos por Jean Baudrillard (1973), ao pensar a relação entre os objetos como um sistema. A grande questão proposta por Baudrillard (1973) já no início de seu livro *O sistema dos objetos*, é: é possível classificar um mundo de objetos e chegar-se a um sistema descritivo? Tal classificação, segundo ele, deveria levar em conta muitos critérios possíveis: tamanho, grau de funcionalidade, gestual, forma, duração. Entretanto, sua preocupação central não estava exatamente em classificar os objetos, mas sim em analisar os processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e as relações humanas que resultam dessa relação. Baudrillard (1973) pressupõe a existência de um sistema falado dos objetos, ou seja, de um sistema de significações mais ou menos coerentes que se instalam.

Sobre a evolução tecnológica dos objetos, Baudrillard (1973) identifica a tendência de atender às necessidades sucessivas por meio de objetos novos, e que: “[...] cada um de nossos objetos práticos se associa a um ou vários elementos estruturais, mas, continuamente, escapam da estruturalidade técnica para as significações segundas, de um sistema tecnológico

dentro de um sistema cultural.” (BAUDRILLARD, 1973, p. 16). Assim, as casas vão se constituindo através da substituição e acumulação de objetos e móveis, e sua configuração é uma imagem das estruturas familiares e sociais. Com o passar do tempo, as relações sociais vão mudando da mesma maneira que mudam também os estilos do mobiliário e objetos. Neste espaço privado, cada móvel traz uma dignidade simbólica na integração das relações pessoais no grupo semifechado da família.

O objeto deste trabalho é uma representação de uma casa que abrigou uma família do século XIX, com traços de uma sociedade de comportamento tradicional. O mobiliário possui tão pouca autonomia na casa quanto os membros da família na sociedade. A austeridade da sala de jantar, com a cadeira na cabeceira da mesa destinada ao chefe da família, os ambientes destinados ao domínio masculino, como o escritório, ou o domínio feminino, como a sala de costura, são atestados de comportamento familiar e social, onde cada pessoa teria seu papel e suas atribuições muito bem definidas.

Contrapondo-se ao sistema mobiliário do século XIX e início do século XX, hoje em dia os objetos transparecem claramente em sua serventia, ou, como diria Moles (1981), em seu aspecto denotativo, sua função. São livres enquanto objetos de função, o que quer dizer que têm a liberdade de funcionar, praticamente só isso. Os móveis planejados são uma solução para a falta de espaço moderna.

É neste contexto de mudança de espaço e de hábitos que Baudrillard (1973) propõe o conceito de *Ambiência*, ou seja, não mais implantar um teatro de objetos ou criar uma atmosfera, mas resolver um problema, dar a resposta mais sutil a uma confusão de dados, mobilizar um espaço.

Alguns fatores influenciam a *ambiência*, como a cor, o material, a função, o gesto.

Com relação às cores, o elegante ainda é o esmaecimento das aparências. Se, antigamente, isso se dava através de cores escuras e nobres, hoje é o branco e os tons pastéis que reinam nos ambientes domésticos. O branco, sempre associado à limpeza; o tom pastel, associado a uma neutralidade permanente.

No uso dos materiais, fica claro que a evolução tecnológica tem sua parcela nas residências atuais. Assim, como não há, atualmente, material natural que não tenha seu equivalente industrializado, também não há mais gesto que não tenha seu equivalente técnico. (BAUDRILLARD, 1973, p. 45).

Neste grande sistema de objetos domésticos, Baudrillard (1973) aborda, ainda, um outro tipo de objeto: o objeto não funcional, ou seja, o objeto antigo. Seu propósito, diferentemente dos objetos funcionais, é o de testemunho, lembrança, nostalgia, evasão, achando-se presente apenas para significar o tempo, o que equivale ao aspecto conotativo de Moles (1981). O objeto antigo simboliza um ser precedente, o que equivale a uma elisão do tempo, a busca pelas origens, regressão.

A partir de uma perspectiva sociológica, Moles (1981) analisa os objetos considerando-os mediadores da relação entre cada homem e a sociedade. Os objetos, segundo ele, são elementos que, inseridos em um determinado conjunto estruturado, transmitem uma mensagem, são signos. Apesar de Moles (1972) definir como objeto apenas os que podem ser manipulados pelo homem, considerarei, neste trabalho, também o mobiliário como objeto, entendendo que, no caso de um cenário, os móveis têm papel fundamental, pois é a partir do seu arranjo que os atores desenvolvem suas ações.

Moles (1981) define como *Campos de pesquisa dos objetos* as esferas de acesso ao objeto, ou seja: “[...] os pontos de espaço-tempo onde a linha do universo do indivíduo se encontra cercada da densidade máxima de objetos por unidade de volume deste espaço-tempo.” (MOLES, 1981, p. 33). Neste trabalho, o campo de pesquisa dos objetos é um cenário televisivo de uma minissérie histórica, ou seja, um ambiente produzido na atualidade, com a tecnologia da atualidade, que, entretanto, pretende representar um ambiente que existiu no passado.

O sistema dos objetos de um cenário possui ainda outras especificidades. Em uma casa, por exemplo, o indivíduo que se relaciona e se apropria dos objetos e lhe atribui significados é o próprio morador. Entretanto, no caso de um cenário, o sujeito que perceberá os objetos enquanto sistema organizado portador de sentido é o telespectador, que, além de estar fisicamente fora do ambiente, também não pertence à época a que se referem tais objetos. Aí entram as questões da memória e do imaginário, anteriormente citadas, para que o indivíduo seja capaz de produzir relações com os objetos que lhe são apresentados.

Segundo Moles (1981), os objetos possuem duas dimensões essenciais: a dimensão funcional, que diz respeito ao conjunto de funções e utilidades inerentes ao objeto, e a dimensão estrutural, referente às partes que compõem fisicamente tal objeto. Estas duas dimensões permitem traçar um mapa do mundo dos objetos. Como exemplo desta relação complexidade funcional X complexidade estrutural, podemos citar o piano. Podemos dizer que se trata de um objeto de alto nível de complexidade, tanto funcional (possui uma grande possibilidade de combinações de sons que possibilitam compor várias melodias), quanto

estrutural, dado o grande número de peças e engrenagens que fazem parte do objeto piano. Enquanto um outro objeto, uma poltrona de couro, apesar de possuir uma certa complexidade estrutural, não possui a mesma complexidade funcional, que seria apenas as funcionalidades principais de sentar-se e de decorar ambientes.

Moles (1981) considera os objetos como linguagem, e, como tal, comporta dois modos: o aspecto semântico, de caráter denotativo, mais ligado à sua função, e o aspecto estético, conotativo, que constitui uma mensagem ampliada em relação à primeira. No caso dos objetos do cenário da minissérie, o aspecto estético/denotativo é o que se destaca, uma vez que é através dos objetos que o telespectador deve entender o contexto social do personagem. Por exemplo, ao citar um candelabro, cuja função é tão somente a de iluminar o ambiente, o narrador da minissérie refere-se a um candelabro de prata, o que indica que se trata de uma família rica. Usando-se a terminologia semiótica, é um símbolo de riqueza.

Segundo Moles (1981), um dos critérios de classificação dos objetos refere-se aos modos de aproximação, os quais revelam alguma coisa a respeito dos papéis de um objeto, como, por exemplo, objetos de cozinha, objetos do quarto e objetos de higiene. Os objetos são agrupados em uma casa de acordo com as regras sociais dos habitantes. No caso do cenário, os objetos são agrupados e classificados como se estivessem em uma casa real, ou seja, ligados às suas funções, tais como comer, dormir e descansar, e são organizados a partir de centros de interesse, por onde transitarão os personagens. Então, a aproximação dos objetos refletirá na distribuição espacial da casa, assim como na sua representação cênica, em sala de jantar, sala de visitas, cozinhas, dormitórios etc., estabelecendo-se assim o partido arquitetônico<sup>16</sup> geral. A ligação entre funções e objetos poderá determinar um agrupamento funcional, como objetos de cozinha, objetos da sala etc., que está diretamente ligado a um modo de vida.

Objetos de cenário não são objetos à venda; portanto, não serão considerados aqui seus valores econômicos, valores de venda ou preço justo, tópicos abordados por Moles (1981) na Teoria dos Objetos. O único valor que nos interessa é o valor estético do objeto. Segundo Moles (1981): “[...] o valor estético está ligado ao prazer sensual que o indivíduo obtém da posse de um objeto fora das suas utilizações específicas: prazer do olhar, reflexo do ouro ou da pátina da prata velha, o prazer de tocar superfícies polidas, matizadas ou rugosas,

---

<sup>16</sup> Partido arquitetônico, segundo definição de Neves (1998), é a primeira definição de proposta de solução espacial e técnica, levando em conta a interpretação dos condicionantes e a intenção plástica do projetista.

caneladas ou lavradas, prazer dos odores do couro ou das tintas velhas, prazer pessoal e íntimo.” (MOLES, 1981, p. 87).

Mesmo que, em um cenário, o sujeito observador não possa tocá-lo ou sentir seu cheiro, diversas sensações e reações podem ser provocadas por outros elementos, como a luz, por exemplo, além das cores e texturas dos objetos, o que, segundo a Teoria Semiótica, estão no nível da primeiridade, ou seja, das sensações. Uma cena em que aparece fogo na lareira, por exemplo, trará ao telespectador a sensação de aconchego, mesmo não sentindo efetivamente o calor do fogo, assim como uma cena de refeição traz o sentimento de união familiar.

Não só os objetos em si possuem um certo grau de complexidade, mas o tipo de arranjo de um grupo de objetos também pode, segundo Moles (1981), obter complexidade, a partir de determinadas leis de agrupamento. A maneira como são aplicadas tais leis demonstram a filosofia estética de uma determinada época. Descreverei a seguir, brevemente, algumas das leis propostas por Moles (1981), as quais serão úteis nas posteriores análises dos cenários, e que já apliquei em meu trabalho de conclusão de curso em Museologia, onde analisei a expografia da Charqueada São João, cenário de *A Casa das Sete Mulheres*. (SANTINI, 2011).

- a) lei da densidade: A densidade de um ambiente não é uniforme. Diferenciam-se os sistemas de elementos de densidade central e densidade lateral. Vale lembrar que esta lei proposta por Moles (1981) vai ao encontro do que diz Cardoso (2009), citando Arnheim (2005), que a relação entre as partes em uma representação audiovisual não se encontra estática, conforme já citado anteriormente.
- b) lei da ordem próxima: certos objetos associam-se, seja funcionalmente, seja esteticamente, uns aos outros. As cadeiras atraem as cadeiras, as poltronas atraem os tapetes, as paredes atraem os quadros, as xícaras atraem os pires, que atraem as mesas.
- c) lei da irradiação do objeto: objeto precisa de espaço ao seu redor, livre de outros objetos, para ser valorizado.
- d) leis de agrupamento: objetos agrupam-se por tipo de funcionalidade.
- e) lei da simetria: ao nível de conjunto, dá uma impressão de repouso ou de estático, de conforto intelectual.

Após esta apresentação do panorama teórico que embasa o trabalho, dedico o próximo capítulo a contextualizar a trama e os cenários “históricos” que servem de pano de fundo para as cenas da minissérie televisiva, acreditando que tais subsídios são de grande importância para a análise dos cenários.

### 3 BASEADA EM FATOS REAIS

Considerando que o cenário de uma minissérie histórica procura representar algo que aconteceu na história real, dedico este capítulo a trazer ao trabalho a contextualização histórica que serve de pano de fundo na minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, ou seja, a Revolução Farroupilha, a vida nas charqueadas e estâncias, a arquitetura típica da época e os objetos que faziam parte das casas típicas da região das Charqueadas no século XIX. Apesar de não ser a história o foco deste trabalho, tais considerações são importantes no processo de análise, uma vez que serviram de base para a adaptação literária e audiovisual, funcionando como um aporte para a construção do cenário televisivo analisado.

#### 3.1 A TRAMA

Entre os anos 1835 e 1845, o Império Brasileiro lutou contra o movimento reivindicatório mais longo de sua história: A Guerra dos Farrapos. Esta revolta possui vários motivos desencadeadores: sociais, econômicos e políticos. O objetivo oficial da Revolução era a diminuição do imposto sobre o charque; entretanto, a Revolução Farroupilha tinha outros interesses, como a implementação de uma República Sul-Rio-Grandense.

Com o objetivo de trazer ao leitor um breve resgate deste contexto histórico, busco referência na dissertação de Carla Barbosa (2009)<sup>17</sup>, segundo ela, foi a partir da década de 1790, que o charque começou a ter importância nas exportações sul-rio-grandenses. Contudo, a produção charqueadora só atingiu grande relevância na primeira metade do século XIX, tendo como mercados as regiões de plantios de açúcar e, depois, as de café, abastecidas pelos portos do Rio de Janeiro, Salvador e Recife (principais destinos do charque gaúcho).

A economia do charque deu origem a uma elite econômica formada principalmente por estancieiros e charqueadores. Leitman (1979) *apud* Barbosa (2009), explica que os estancieiros possuíam grande quantidade de cabeças de gado, que criavam em grandes extensões de terras, tanto no atual território do Rio Grande do Sul, como em terras atualmente pertencentes ao Uruguai, criado como Estado Nacional em 1828, portanto, sete anos antes da eclosão da Revolução Farroupilha. A maioria desses estancieiros, que vendiam seu gado para as charqueadas, ocupavam cargos militares e que, segundo Leitman (1979), também eram:

---

<sup>17</sup> A referida dissertação traz uma vasta revisão bibliográfica acerca da historiografia da Revolução Farroupilha.

[...] homens autossuficientes (que) estavam presos às variações do mercado. Tornou-se, portanto, uma meta importante para eles o controle e proteção de seus bens, à proporção que as terras iam sendo ocupadas e os limites demarcados, embora inexatamente. Muitos estancieiros eram, no fundo, homens de negócio, desejosos de adquirir respeitabilidade. Estavam a par dos preços, da taxa de câmbio, dos créditos e do efeito que a política exercia sobre suas situações econômicas. (LEITMAN, 1979, p. 101-102).

A atividade charqueadora, por sua vez, era marcada por intensa mão de obra escrava e pela produção em grande escala, destinada ao mercado interno, principalmente para a alimentação dos escravos. Barbosa (2009) ressalta ainda que:

Estas pessoas possuíam grande poder econômico, político, social e administrativo na região, formando uma hierarquia social animosamente excludente e desigual. Pertenciam a esse grupo as famílias mais importantes da província e que, na maioria das vezes, tinham vínculos entre si (políticos, econômicos e, claro, familiares). (BARBOSA, 2009, p. 31).

Porém, a produção do charque gaúcho começou a sofrer concorrência do charque platino. Os produtores sul-rio-grandenses alegavam que isto se dava devido às baixas tarifas que o charque platino vinha recebendo nas alfândegas brasileiras, desde a criação do Estado do Uruguai. Um dos importantes motivos que contribuíram para a concorrência entre os charqueadores e gaúchos e platinos (saladeros) foi a isenção de direitos de importação sobre o sal de Cádiz, tão importante na produção do charque, tanto para salgar a carne como para dar aos animais no pasto. Por sua vez, o pasto platino, de melhor qualidade, não necessitava de sal para o gado vivo, o que acabava por diminuir o preço do produto platino.

Contudo, lembra Barbosa (2009), nem todos os estancieiros e charqueadores aderiram à revolta. Muitos se mantiveram leais ao Império e demonstraram, com isto, que a guerra não se fez apenas por questões econômicas. Entre os líderes da revolta existia uma grande heterogeneidade de perfis sociais, políticos e mesmo de motivações para a adesão. Participaram da guerra diferentes grupos sociais, havendo estancieiros da região de fronteira, militares de primeira linha que vieram de outras províncias, charqueadores, magistrados, padres e alguns carbonários italianos. Além desses, havia também os corpos combatentes, formados pelos subalternos: pequenos e medianos produtores, peões e escravos.

O roteiro adaptado da minissérie, publicado pela Editora Globo, cita que, em julho de 1840, foi antecipada a maioria de D. Pedro II, colocando fim à Regência. Nesse momento, o Império chegou a pedir a deposição das armas a Bento Gonçalves. Mas não houve acordo, e a Revolução se estenderia ainda por mais cinco anos. Durante este período, conforme mostra a minissérie, Bento Gonçalves enfrentou a acusação dos próprios farroupilhas de ter se

tornado um ditador. Em agosto de 1943, ele acabou por renunciar ao cargo de presidente da República, entregando o comando militar ao General Davi Canabarro.

Após dez anos de batalhas, quando os Farrapos já não tinham mais recursos, nem financeiros, nem humanos, para prosseguirem na guerra, a revolta chegou ao fim. Em fevereiro de 1845, a paz negociada foi assinada em Ponche Verde. No acordo, constaram cláusulas que prometiam direitos civis, anistia geral, a manutenção dos postos militares dos farroupilhas que seriam mantidos no exército imperial, o respeito aos bens e propriedades e o pagamento de indenização, além da elevação da taxa alfandegária do charque importado, o que favoreceria os produtores nacionais. A independência da República Rio-Grandense não foi aceita e, na condição de provincial, o Rio Grande do Sul voltaria a ser parte do Império Brasileiro (REDE GLOBO, 2003, p. 90).

### 3.2 O CENÁRIO

O que chamo de “cenário” da História são as casas das estâncias e charqueadas que abrigavam as famílias da elite na época da Revolução Farroupilha. Assim, considerando que o objeto de análise deste trabalho é um cenário residencial, este subcapítulo será dedicado a apresentar as principais características das residências da elite farroupilha do século XIX, a origem concreta dos cenários, aquilo que existiu na história que serviu de base para a obra de ficção. Para tal análise, recorri a trabalhos feitos na área da arquitetura, como, por exemplo, a dissertação de Luiz Henrique Luccas (1997). Segundo ele:

A arquitetura da pecuária rio-grandense constituiu um conjunto formal heterogêneo sob aspectos construtivos, plásticos e de distribuição interior. O extenso período de hegemonia econômica da atividade – quase dois séculos – é um dos fatores responsáveis pela diversificação dessa produção. (LUCCAS, 1997, p. 5).

A pecuária, atividade econômica dominante no Rio Grande do Sul no século XIX, determinou, a partir da dinâmica de suas lidas, duas tipologias arquitetônicas importantes: a estância (ou fazenda) e a charqueada. Em termos funcionais, enquanto na estância a principal atividade era a criação do gado, a função principal das charqueadas era a produção do charque, carne salgada e desidratada através da exposição ao sol, produzido com mão de obra escrava.

As residências, tanto nas estâncias, quanto nas charqueadas, desenvolviam-se a partir de um partido arquitetônico semelhante, apesar de a casa da estância abrigar apenas a família e

um grupo na maioria das vezes não muito numeroso de escravos. Nas charqueadas, entretanto, era preciso acomodar um número bem maior de escravos, amigos, agregados, além de pessoal para a manutenção das duas atividades: a produção do charque e a produção de elementos cerâmicos, esta última desenvolvida da entressafra da primeira. A necessidade de água abundante para o abate do gado também fazia com que a charqueada estivesse necessariamente posicionada às margens do rio.

De modo geral, as residências das charqueadas adotam um partido arquitetônico retangular ou quadrado, com pátios internos em torno dos quais se organizam as residências. Estes espaços, apesar de descobertos, eram protegidos dos fortes ventos dominantes no sul pelas próprias paredes da casa ou, na ausência destas, por muros que garantiam proteção e segurança. O que também chama a atenção nas plantas das residências estancieiras é a ausência de varandas externas, que raramente se integram à arquitetura das estâncias como consequência do clima, cujas baixas temperaturas e o vento Minuano reduziriam sua utilização.

Figura 4 — Sede da Fazenda das Almas. Piratini, RS



Fonte: Bicca (2008)

Figura 5 — Planta baixa dos dois pavimentos da residência da Fazenda das Almas



Fonte: Bicca (2008)

É interessante notar que, assim como na Fazenda das Almas, era muito frequente a existência da capela, ora com espaço próprio, ora reduzida a um oratório apoiado sobre um móvel. Tal espaço destinado à oração também é referenciado com frequência no livro *A Casa das Sete Mulheres*, bem como na minissérie, que é onde as mulheres rezam pelos homens que estão na guerra.

Figura 6 — Fazenda da Lapa, Encruzilhada do Sul, RS



Fonte: Luís Henrique Luccas (1997)

Figura 7 — Interior da Fazenda da Lapa com seu oratório



Fonte: Bicca (2008)

A alimentação era quase toda produzida na própria casa; por isso, além da cozinha, havia dois espaços relacionados com a produção de alimentos: a casa do charque, produzido em escala doméstica, e a atafona, para o fabrico da farinha, também consumida pelos moradores, além das senzalas, para abrigar os escravos.

Apesar de numerosos compartimentos, as casas das charqueadas, em geral, eram simples, independente da capacidade econômica de seu proprietário. Tal fato é relatado por Saint-Hilaire em seu relato da viagem que fez ao Rio Grande do Sul, entre os anos de 1820 e 1821.

Várias vezes tenho assinalado a existência de homens muito ricos nesta Capitania. Inúmeros são os estancieiros que dispõem de renda de até 40.000 cruzados. Todavia, em suas casas, nada existe que anuncie tal fortuna. O major Felipe, por exemplo, é possuidor de 40.000 cruzados; entretanto, um campônio francês, com mil escudos de renda, vive com mais conforto. (SAINT-HILAIRE, 1999, p. 193).

Organizadas em apenas um pavimento térreo ou assobradadas, as casas mantinham, em geral, a tipologia arquitetônica das fachadas, compostas de uma linha de janelas que conferiam um aspecto horizontal, acentuado pela ausência de varanda e pouca profundidade de beiral no telhado.

Figura 8 — Foto da sede da Charqueada Santa Rita, um dos exemplares mais preservados da arquitetura das charqueadas



Fonte: Santini (2011)

### 3.2.1 A charqueada São João

Construída entre 1807 e 1810, a principal locação da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, localizada às margens do Rio Pelotas, a Charqueada São João teve sua história modificada após a produção da minissérie, quando se tornou ponto de roteiro turístico da região, recebendo, além de turistas de todo o estado, alunos de escolas da região, estudantes interessados em algum tipo de pesquisa, além de haver a locação de suas instalações para eventos ou sessões fotográficas <sup>18</sup>.

O *site* oficial da Charqueada anuncia “[...] um dos mais belos e íntegros exemplares da arquitetura do Ciclo do Charque.”<sup>19</sup>. Propriedade da família Mazza desde 1952, a Charqueada hospedou, em 1820, o viajante francês Saint-Hilaire, que a descreve em seu livro *Viagem ao Rio Grande do Sul*:

Margem do rio Pelotas, 6 de setembro, 1820. - "Dada a hora avançada de nossa chegada à casa do Sr Chaves, nada pude dizer ainda a respeito. A casa está situada do modo mais favorável, pois os iates podem chegar até junto dela. A residência do proprietário é de um pavimento apenas, porém grande, coberta com telhas e um pouco elevada do solo. Interiormente, é dividida em grandes peças que se comunicam umas com as outras e que ao mesmo tempo se abrem para fora. (SAINT-HILAIRE, 1999, p. 67).<sup>20</sup>

Sobre o interior da casa, seus móveis e aposentos, relatou ainda:

Hospedaram-me num quarto pouco iluminado, dando para uma sala de refeições, gênero de distribuição comum em todo o Brasil. Mesas, cadeiras e canapés compõem o mobiliário do Sr. Chaves. As cômodas e as secretárias são móveis completamente modernos no Brasil e somente encontrados em um número exíguo de casas. (SAINT-HILAIRE, 1999, p. 67).

---

<sup>18</sup> A Charqueada São João foi objeto de estudo de meu Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia, (SANTINI, 2011), onde analisei a expografia atual da instituição.

<sup>19</sup> Informações disponíveis em : [www.charqueadasaojoao.com.br](http://www.charqueadasaojoao.com.br)

<sup>20</sup> *Ibid.*

Figura 9 — Foto externa da residência da Charqueada São João



Fonte: Santini (2011)

Segundo o atual administrador da propriedade, Sr. Marcelo Mazza, sempre foi um grande desejo de sua avó Nórís que a história da Charqueada não se perdesse no tempo e que fosse difundida para as gerações posteriores através da preservação da casa e seus objetos, para que estes pudessem, um dia, ser um instrumento para o ensino da história da região. Sendo assim, em 2000, após a morte de Dona Nórís, a família decidiu preservar o conjunto da casa e seus objetos e abri-la à visitação pública, vendo nesta decisão também uma alternativa de conseguir os mínimos recursos financeiros para manter a propriedade. Desde então, é possível visitar a casa e observar uma coleção rica e profusa de objetos domésticos, como móveis, louças, roupas, enfim, objetos pertencentes ao cotidiano familiar, reunidos ao longo de duzentos anos de história.

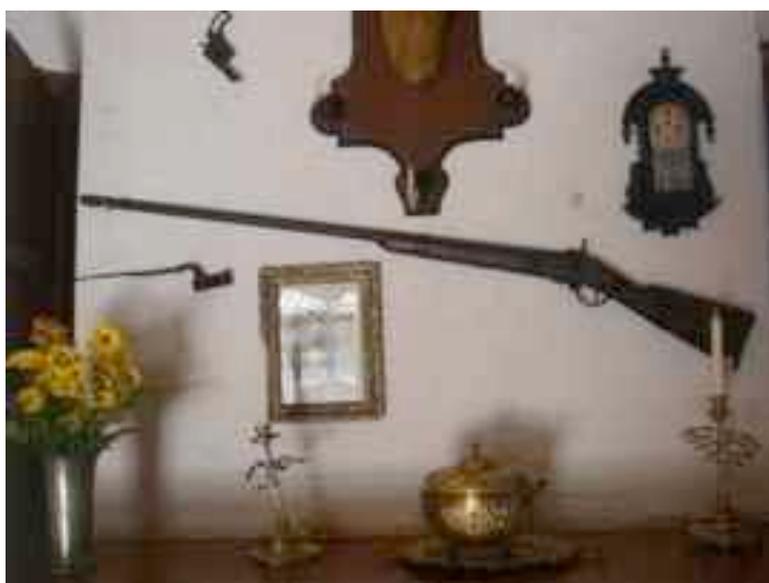
Entretanto, foi em 2002 que a Charqueada São João tornou-se um dos mais visitados pontos turísticos da região, ao servir de locação para a produção da minissérie histórica *A Casa das Sete Mulheres*. Ao tornar-se cenário de uma produção televisiva, a Charqueada teve, então, sua visitação potencializada, atraindo turistas, estudantes e pesquisadores interessados em conhecer a história do Rio Grande do Sul.

Atualmente, a Charqueada São João, que não se apresenta como um museu, recebe cerca de 500 visitantes ao mês, principalmente público escolar e interessados em observar a casa e seus objetos expostos, mesmo que não contenham nenhuma informação que os

contextualizem a respeito de suas características físicas ou de seu caráter histórico. Eventualmente, como fonte de recursos financeiros para manutenção do imóvel, a casa também recebe eventos, como reuniões empresariais e pequenas festas privadas.

Sua tipologia arquitetônica corresponde ao padrão descrito do subcapítulo anterior, distribuída em um único pavimento, com partido arquitetônico quadrado, organizando-se em torno de um pátio interno, para onde se abrem a maior parte dos compartimentos. Atualmente, parte dos compartimentos da casa é aberta à visita pública, a outra parte é utilizada como moradia dos proprietários. As salas destinadas à visita expõem objetos dos mais variados tipos e temporalidades, desde objetos encontrados em escavações arqueológicas, até utensílios e móveis da época da construção, que convivem com fotografias da produção da minissérie global.

Figura 10: Detalhe do interior da charqueada, com os objetos em exposição



Fonte: Santini (2011)

### 3.2.2 Os Objetos

Os objetos que fizeram parte das residências da elite farroupilha foram pesquisados nos inventários de três importantes homens que viveram na região das charqueadas durante a Revolução Farroupilha, com atividades diferentes no processo produtivo do ciclo do charque.

Através do inventário de Bento Gonçalves da Silva <sup>21</sup> (ver Anexo 1), estancieiro-militar, líder da Revolução Farroupilha e protagonista masculino da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, verifica-se que seus bens móveis eram escassos, resumindo-se a poucos móveis, sem nenhuma referência a objetos de maior valor, como joias, piano ou porcelanas finas, objetos que aparecem em profusão no cenário desenvolvido para a produção televisiva.

Antônio Vicente da Fontoura era um grande comerciante da região, não só de fazendas, secos e molhados, como de couros, erva-mate e gado. Ocupou também vários cargos na esfera pública, tendo sido inclusive Embaixador da Paz nas negociações e assinatura do acordo para o fim da Revolução Farroupilha. Seu inventário <sup>22</sup> demonstra a posse de alguns móveis (ver Anexo 3), sem também constar objetos de luxo.

O terceiro inventário analisado foi o de Boaventura Rodrigues Barcelos <sup>23</sup>, que, além de charqueador, fora também comendador e homem público importante. Seu inventário (ver Anexo 4), diferentemente dos anteriores, demonstra a posse de inúmeros bens móveis, além de objetos de ouro e prata, louças e roupas, constando inclusive um piano, objeto que aparece com frequência no cenário da minissérie televisiva.

Os três inventários pesquisados chamam a atenção para a ausência de livros, objetos existentes em abundância na minissérie, além da escassez de móveis e objetos domésticos em geral. A riqueza destes homens demonstrava-se mais através da quantidade de escravos e terras, do que de bens móveis, como já havia notado Saint-Hilaire em seu relato.

O próximo capítulo será dedicado a buscar, no livro de Letícia Wierzchowski, *A Casa das Sete Mulheres*, obra na qual foi baseada a minissérie, informações sobre o cenário da casa da Estância da Barra.

---

<sup>21</sup> O inventário de Bento Gonçalves encontra-se publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Imprensa Oficial, Ano XXVII, I a IV trimestre, 1947, n.105-108, p. 31-46.

<sup>22</sup> O inventário de Antônio Vicente da Fontoura está no Arquivo Público do Rio Grande do Sul. APERS, ano: 1861, n. 233, m:13, e: 143-D. 1a Vara de Família (Ex-Órfãos). Inventários. Cachoeira do Sul.

<sup>23</sup> APERS. Inventário de Boaventura Rodrigues Barcellos. Pelotas, no 409, M. 28. Cartório de Órfãos e Provedoria, 1856.

#### 4. ADAPTADA DO ROMANCE DE LETÍCIA WIERZCHOWSKI

Dedico este capítulo a analisar o cenário descrito na forma literária, já que o livro pode ser considerado uma fonte na construção do cenário audiovisual.

##### 4.1 A TRAMA

A obra *A Casa das Sete Mulheres* é um romance histórico sobre a Revolução Farroupilha. A história é narrada através do olhar das mulheres da família de Bento Gonçalves da Silva, líder da revolução, que permaneceram abrigadas na Estância da Barra durante os dez anos que perdurou a Revolução Farroupilha, tempos convulsivos para o Rio Grande do Sul.

Se na História a luta se dava por ideais econômicos, na literatura os homens lutavam por ideais libertários. Na casa da estância ficaram, além da esposa de Bento Gonçalves, a uruguaia Caetana, com a filha Perpétua, os filhos Marco Antônio e Leão, além de duas filhas ainda bebês. Além delas, duas irmãs de Bento Gonçalves, Ana e Maria Manuela, mãe das jovens Manuela, Rosário e Mariana. Também participa da história uma terceira irmã de Bento Gonçalves, Antônia, moradora da Estância vizinha, a Estância do Brejo.

Antes de iniciar uma análise da obra escrita por Letícia Wierchowsky (2002), penso ser importante abordar brevemente o gênero romance histórico, fazendo uso dos estudos de Denise Lacerda (2006) em sua dissertação sobre literatura e história,

Esse gênero caiu no gosto pessoal da maioria dos escritores rio-grandenses, constituindo uma marca regional afiançada por autores como Oliveira Belo, Apolinário Porto Alegre, Érico Veríssimo, Josué Guimarães, Luís Antônio de Assis Brasil, entre outros. Encontra-se nesse gênero o romance de Letícia Wierchowski, *A Casa das Sete Mulheres*, que conta a saga dessas mulheres pampeanas durante o decênio 1835-1945, período da Revolução Farroupilha, e narra as consequências desse episódio bélico na vida dessas mulheres, que permaneceram confinadas por 10 anos na Estância da Barra, à espera de seus irmãos, pais e maridos, que participaram da guerra. (LACERDA, 2006, p. 31)

Através da narração de Manuela, que ora se situa no mesmo período da narrativa, ora a faz através da leitura dos seus diários anos após a revolução, a autora desenvolve a história, intercalando capítulos de batalhas e negociações da guerra com as histórias pessoais de cada personagem feminina que faz parte da trama. A história ficcional tem como pano de fundo a Revolução Farroupilha, mantida em seus fatos reais. Sobre as personagens centrais, Lacerda (2006) ainda destaca:

Na obra em questão, a autora tem o compromisso de resgatar a história pessoal de mulheres e homens que durante esse episódio bélico não fizeram “história”, mas que tiveram existência real. Segundo a visão de Wierzchowski, é esse relato de experiências individuais ou grupais que irá compor a trama ficcional, fazendo valer o papel desses grupos sociais dentro da sociedade da época. Wierzchowski descreve esses personagens de uma maneira um tanto idealizada, principalmente no que se refere às personagens femininas. (LACERDA, 2006, p. 74).

É a partir destas características narrativas que o cenário é apresentado, conforme descrevo no próximo subcapítulo.

## 4.2 O CENÁRIO

O livro é rico em descrições da estância e, principalmente, da casa. Alguns elementos aparecem apenas nos primeiros capítulos, a fim de que o leitor possa, no decorrer da leitura, imaginar a casa onde a história se desenrola: “Os cinco quartos destinados às visitas tinham os lençóis alvos ainda cheirando a alfazema, as cortinas abertas para deixar o sol da primavera entrar [...] (WIERCHOWSKY, 2002, p.19). [...]. Os livros arrumados na estante, a cadeira no seu canto, a escrivaninha de Paulo com o tinteiro de papéis. As cortinas tremulam ao sabor da brisa campeira. (*supra*, p. 51).

Conforme a história avança, as descrições da casa ficam mais escassas, uma vez que, a função de criar uma “casa imaginada” na mente do leitor já foi cumprida. Entretanto, alguns elementos são mantidos, por fazerem parte das ações desenvolvidas, como por exemplo, o fogo da lareira, a cadeira de balanço, os candelabros, a mesa de jantar, o piano. Estes elementos funcionam como desencadeadores das ações que ocorrem nas cenas, como, por exemplo: “Falou que ia até a cozinha dar ordens para o jantar e que voltaria em breve para tocar um tanto de piano.” (*supra*, p. 107). “Estavam todos na sala, tomando ponche e proseando. D. Ana tocava umas modinhas de piano. As negras arrumavam a mesa da ceia.”(*supra* , p .143). “Na comprida mesa da sala de jantar, Inácio e as sete mulheres ergueram seus copos num brinde. (*supra*, p. 198).

A fim de identificar a presença de elementos cênicos descritos pela autora, destaquei do livro todas as passagens onde há alguma referência ao cenário, incluindo a descrição dos espaços internos da casa, sua compartimentação e circulação, bem como móveis e objetos, conforme tabela apresentada a seguir:

Quadro 1— Elementos cênicos

Página	Descrição	Cômodo da casa
19	Os cinco quartos destinados às visitas tinham os lençóis alvos ainda cheirando a alfazema, as cortinas abertas para deixar o sol da primavera entrar ...	Quarto
39	À noite, a lareira era acesa.	Sala
40	D. Ana ergueu-se de sua poltrona e foi para o piano.	Sala
42	E já estavam sentadas à mesa do café...	Sala
43	Caetana correu para a sala, sentando numa poltrona...	
48	Ela sentou na poltrona de couro negro e ficou olhando a escuridão...	Escritório
49	A parede branca está a sua frente, a estante de mogno, rente à parede..	Escritório
51	Os livros arrumados na estante, a cadeira no seu canto, a escrivaninha de Paulo com o tinteiro de papéis. As cortinas tremulam ao sabor da brisa campeira.	Escritório
58	E as negras não param, andam de um lado a outro, areando a prataria, arrumando a casa como um brinco, trocando as toalhas das mesas, arejando as cortinas de veludo, lavando de escovas o chão da sala	Salas
63	...a mesa está posta e cheia de quitutes	Sala
63	Antonio e Pedro, correndo em volta da mesa comprida	Sala
71	Minha mãe, sentada numa poltrona, borda sua toalha de mesa quase com furor.	Sala
77	D. Ana tocava longas horas de piano para espantar os silêncios...	Sala
89	Entrou no quarto e jogou-se na cama...	Quarto de Manuela
91	O altar da virgem estava sempre aceso das velas que minha mãe e Caetana ali depositavam...	Casa da estância
95	A negra avançou até o toucador, onde Rosário se olhava no espelho de Cristal...	Dormitório
96	Rosário puxou as cortinas, sentou na poltrona de couro negro, com a qual já começara a criar uma certa relação.	Escritório
97	A cortina estava quase cerrada, mas a luz do lampião dava às coisas algum contorno. Ela pôde perceber que Rosário estava sentada na poltrona de couro.	Escritório
98	D. Antônia estava sentada à beira do	Sala

	fogo...	
101	Puxou a cortina de veludo e viu, da janela, o umbu parado sob o céu pesado...	Sala
106	Sentou à beira do fogo para ouvir as palavras do pai	Sala
107	Falou que ia até a cozinha dar ordens para o jantar e que voltaria em breve para tocar um tanto de piano.	Sala
115	D. Ana não saiu do lado do marido, que era velado sobre a mesa da sala...	Sala
126	Só se acalmara depois de passar duas horas rezando no altar da virgem,..	Sala
128	Duas negras vieram acender os lampiões...	Varanda
131	D. Ana desistiu temporariamente do seu piano	Sala
132	O pequeno altar de Nossa Senhora, no corredor, nunca esteve tão repleto de velas	Sala/corredor
136	Caetana Francisca Golçalves da Silva jogou-se na cama	Dormitório
138	Ela tocou a sinetinha que ficava no criado-mudo, ao lado da cama	Dormitório
138	Ergueu sua taça ao alto, e o cristal brilhou sob a luz dos candelabros	Sala
143	Estavam todos na sala, tomando ponche e proseando. D. Ana tocava umas modinhas de piano. As negras arrumavam a mesa da ceia	Sala
143	A luz tênue do candelabro que trouxera fazia os livros perderem a forma nas prateleiras da estante	Escritório
145	Da sala, vinham a melodia do piano e um som de vozes e de risos	Sala
147	Calçar as chinelinhas e sumir pelo corredor em direção ao altar de Nossa Senhora.	Sala/corredor
155	Ressuscitar os candelabros de prata, as toalhas de linho, os tapetes...	Sala
156	Ficou ali, em sua cadeira de balanço...	Varanda
161	Depositou o candelabro que trazia sobre a escrivaninha de mogno	Escritório
163	A sala tornou-se fria e estranha quando as três velas do candelabro de apagaram	Sala
169	Sentou perto da janela, onde uma nesga de sol vinha dourar o tapete e um canto do quarto.	Dormitório
169	Chegou a abrir a gavetinha da secretária, mas desistiu, acomodou o pequeno	Dormitório

	pedaço de papel sob o espartilho e sorriu	
169	D. Ana ainda estava na varanda, sentada em sua cadeira de balanço, bordando	Varanda
179	Estavam as mulheres na sala, bordando sob a luz dos lampiões, aquecidas pela lareira ardente, quando ouviram um chamado na varanda	Sala
180	Leão e Marco Antônio brincavam sobre um tapete	Sala
180	Meu Deus do céu! – gritou D. Ana, erguendo-se da cadeira de balanço	Sala
185	D. Ana chorou um pouco, sentada na cadeira de balanço	Varanda
187	Então, de repente, o altar de Nossa Senhora se viu repleto de velas - desta vez, não de pedidos, mas de agradecimentos pelo acontecido	Sala/corredor
198	Na comprida mesa da sala de jantar, Inácio e as sete mulheres ergueram seus copos num brinde	Sala
198	Ela sentou na cadeira de balanço e ficou por ali,	Varanda
218	De repente, aquele escritório tão familiar, com seus reposteiros azuis, com sua poltrona de couro, sua mesa, seus livros e candelabros, de repente aquele escritório lhe parecia um sepulcro	Escritório
221	D. Ana restou ainda um bom tempo na sala vazia, na lareira, crepitava um resto de lenha	Sala
222	O candeeiro lançava uma luz inquieta pelo quarto. A cama estava arrumada. Pairava ali um cheiro bom de hortelã. D. Ana olhou o colchão frio, a colcha estendida com zelo, os travesseiros intocados, alvos.	Dormitório
224	E foi trilhando o caminho que levava à casa branca, baixa, de janelas azuis, esparramada pelo gramado no alto de uma pequena elevação ao longe	Casa - Exterior
227	Dos candelabros de prata, vinha uma luz inquieta que levantava sombras nas paredes	Sala
243	Mas, para isso, todos os dias acendia uma vela sobre o oratório da Virgem e rezava	Sala/Corredor
249	A casa das sete mulheres estava de janelas abertas a esperá-lo, e flores enchiam os vasos da varanda	Varanda
249	Comeu bem e sesteou na cama fresca de lençóis limpos, apreciando a calma	Dormitório

	morna da tarde.	
270	Na sala de nossa casa, tomando um mate à beira do fogo...	Sala
274	Com as primas que agora andam tão cabisbaixas, entrando e saindo onde o fogo crepita na grande lareira de pedras	Sala
277	D. Ana fez-lhe chás, tocou músicas ao piano, tentou alegrar a menina...	Sala
278	Uma luz tênue atravessa as cortinas levemente arriadas, uma luz fraca de entardecer invernal. Num canto da peça, sobre a cama larga, Perpétua dorme.	Dormitório
282	Vamos lá para dentro, Antônia. Tem um mate pronto, e a lareira está uma beleza.	Sala
282	D. Ana suspirou lentamente e buscou lugar na cadeira de balanço.	Sala
283	O fogo levantava-se em altas labaredas	Sala
287	Falaram muito naquela noite, e vi o velho piano de minha tia ressuscitar suas valsas	Sala
289	Já não se via Mariana chorando pelos cantos, nem Maria Manuela a rezar no oratório por tardes inteiras	Sala/corredor
289	Agora já sentava à mesa todos os dias e voltara até mesmo aos bordados.	Sala
293	D. Ana, sentada na cadeira de balanço perto da janela	Dormitório
293	Manuela acomodou-se na cadeira de palhinha e ficou esperando	Dormitório
297	Num canto do toucador está o diário, que vem escrevendo desde que veio para a estância	Dormitório
297	Abre a segunda das três gavetinhas do toucador	Dormitório
299	Ela ergue o castiçal de cinco velas e vê a sobrinha em frente ao toucador, calma, plácida, com os cabelos espalhados pelo chão numa massa difusa	Dormitório
299	Abre uma gaveta do toucador, tira dali uma latinha repleta de cartas	Dormitório
303	A mesa tinha recebido uma toalha alva e rendada que somente se usava em dias de festa. Os candelabros de prata haviam voltado aos seus postos, por sobre os consoles, nas mesinha, no centro da grande mesa de jantar, e despejavam sua luz tênue, dourada, pela sala. Fazia calor naquela noite estrelada de vinte e quatro de dezembro. As janelas estavam abertas para receber a brisa que vinha do campo,	Sala

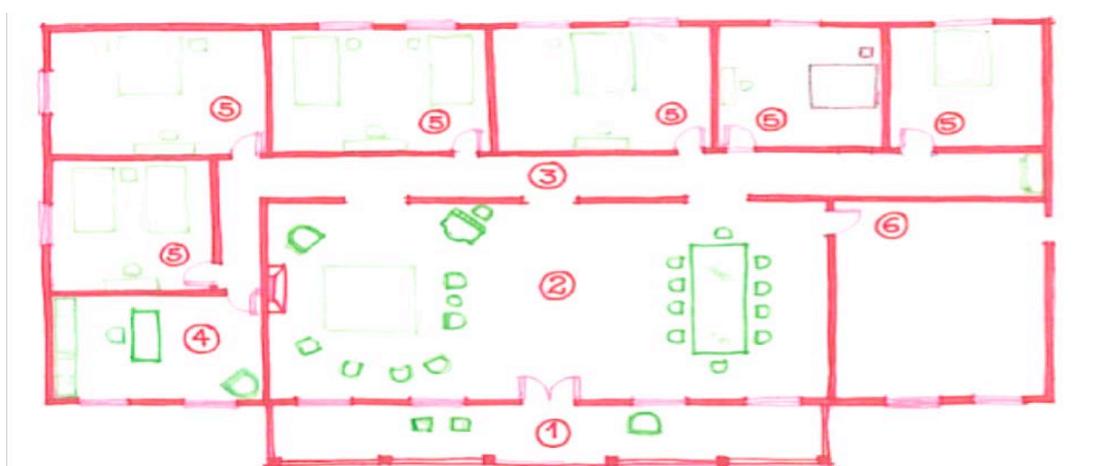
	a sala estava toda enfeitada de flores.	
304	Está posta a mesa – disse D. Antônia, olhando a luz do candelabro iluminar a calda âmbar na compoteira de cristal.	Sala
304	Hoje é noite de festa – caminhou até o piano: - vou tocar alguma coisa bonita.	Sala
322	Maria Manuela fechou-se em seu quarto e acendeu o lampião sobre o criado-mudo.	Dormitório
339	A cadeira de balanço rangeu sob o seu corpo quando ela se acomodou, tapando as pernas com a colcha de lã.	Sala
341	Dentro de casa, um fogo ardia na lareira. D. Antônia acomodou-se numa poltrona, mexeu os pés gelados.	Sala
342	Ergueu os olhos e, sem querer, mirou-se no espelho do toucador	Dormitório
388	Todos os dias, encosta-se ao oratório com sua vela na mão, faz os mesmos pedidos, põe o mesmo fervor nas suas antigas palavras.	Sala/corredor
389	D. Ana acomodava a vela no oratório.	Sala/corredor
392	A luz do candelabro aumenta a sombra das coisas.	Dormitório
392	Mariana salta da cama, anda pelo quarto	Dormitório
393	A casa estava às escuras. Ela caminhou até o oratório. Duas velas ardiam em frente à Virgem.	Sala/ corredor
395	Certa tarde, encontrando-me à beira do fogo a tricotar, Inácio sentou ao meu lado e começou a entabular um assunto.	Sala
396	Inácio observava as chamas na lareira, gentilmente, não querendo compartilhar da minha tristeza	Sala
399	Encontrou as mulheres na sala. Já o fogo na lareira estava aceso	Sala
403	Caetana pegou a carta que estava sobre o toucador	Dormitório
433	D. Antonia entrou com a bandeja. A sala recebia as luzes inquietas que vinham da lareira, um lampião ardia por sobre a mesa. Mariana estava sentada à beira do fogo, um cobertor sobre as pernas	Sala
438	D.Ana sentou na sua cadeira de balanço	Sala
450	E estávamos nós ali, protegidas somente por um adolescente cheio de coragens, trinta peões e um altar tomado de velas	Sala
463	Manuela abre a porta e vê a alcova iluminada pelos castiçais, a tia sentada na	Dormitório

463	Manuela abre a porta e vê a alcova iluminada pelos castiçais, a tia sentada na cadeira perto da mesa, com papel e pena à mão	Dormitório
470	Leão entrou na sala aquecida pela lareira	Sala

Fonte : elaborado pela autora (2012)

A partir da identificação dos elementos do cenário, elaborei uma possibilidade de planta baixa do que poderia ser a casa da Estância da Barra, a partir de elementos dados no livro.

Figura 11 — Planta baixa elaborada a partir da descrição escrita da casa



Fonte: Santini (2011)

- varanda externa à casa, que inúmeras vezes aparece no texto, com suas cadeiras de balanço, onde as mulheres ficavam à espera de alguém cruzar a porteira. Sabe-se, conforme já descrito no capítulo 2, que as casas das charqueadas reais não possuíam varanda externa, em função do clima frio;
- sala, o lugar da casa mais citado e detalhado do livro, era composta pela longa mesa de jantar, além do espaço da lareira, diante da qual havia cadeiras onde as mulheres bordavam, aquecidas pelo fogo. Ganham destaque neste cenário a cadeira de balanço, ao lado da lareira, e também o piano, já que sua utilização marca os momentos felizes da história. O tapete em frente à lareira é citado uma única vez;
- corredor: apesar de parecer secundário na planta da casa, aparece várias vezes no livro, pois era através dele que se tinha acesso aos dormitórios e também ao

altar da Virgem, lugar de orações, sempre cheio de velas de pedidos e agradecimentos, que situava-se no final do corredor;

- d) escritório: local onde acontecem os muitos encontros da jovem Rosário com o fantasma do soldado imperial Steban, por quem ela se apaixona. Sua descrição é bastante detalhada pela autora, que descreve a estante de livros, a escrivaninha, as cortinas e principalmente a poltrona de couro negro, onde Rosário se acomodava para esperar a visita de Steban;
- e) dormitórios: há referência a cinco dormitórios para visitas, onde se acomodavam as sete mulheres, porém sem muitos detalhes a respeito dos móveis. Aparece apenas a cama, o toucador, as mesinhas laterais e, em algumas passagens, também a secretária, onde as mulheres se sentavam para escrever cartas aos seus homens nos campos de batalha;
- f) a cozinha: citada muitas vezes, entretanto sem nenhuma descrição acerca da sua composição, móveis ou utensílios.

Outros elementos cênicos aparecem com destaque no livro, os quais não são facilmente identificados através de planta baixa, como os candelabros, fonte de iluminação nas cenas noturnas, responsáveis por mostrar a passagem dos dias e noites. Também as cortinas de veludo, as janelas abertas, sinalizando a relação com o exterior. A mudança no clima demonstra a passagem das estações durante aqueles dez longos anos.

Embora não seja um elemento concreto, o vento também é muito presente no texto de Letícia Wierzchowsky (2002), anunciando os rigorosos invernos na campanha e, mais do que isso, funcionando como um sinal de maus presságios.

O objetivo deste exercício foi criar uma possibilidade de interpretação, uma planta imaginada a partir de informações dadas pela autora. Entretanto, sabe-se que toda a interpretação traz em sua construção a experiência do sujeito (RICOEUR, 1976), talvez por isso algumas lacunas deixadas pela descrição do livro certamente foram preenchidas pelo meu conhecimento anterior sobre este tipo de arquitetura, fato que penso não comprometer a validade do exercício.

É possível verificar, através da possibilidade de planta desenvolvida, que o cenário, enquanto estava descrito no texto, parecia permitir ao leitor uma recriação mental completa da casa. Entretanto, ao adaptar a descrição escrita ao formato gráfico, as lacunas a respeito da descrição da casa ficam evidentes. Estas lacunas na construção do cenário também aparecem quando da transposição da matriz escrita para o audiovisual — a minissérie. Por isso, na

televisão, é necessário que sejam criados os elementos de cenário que não foram encontrados no livro, nem na história. Abre-se, então, a porta de entrada da liberdade poética, recurso de adaptação que os autores das produções de reconstituições históricas utilizam para tornar a história mais atraente para o público, conforme lembra a cenógrafa Andrea Mazza:

Assim, coisas que também são por causa da tal da liberdade poética. Cena de tempestade na casa. Começava aquela chuvarada toda, a Manuela se sentava na janela a escrever, não tinha nenhum penico, nenhuma panela solta pelo meio do caminho. Não... eu me criei naquela casa, até tu poder sentar e olhar pra tempestade, tem um momento que é uma correria louca, porque um telhado daqueles, ele não fecha completamente, então, em chuva normal não acontece muito, mas numa tempestade, pode ter certeza...em cada peça teria no mínimo três goteiras. (informação verbal)<sup>24</sup>

Assim como o exemplo das cenas de tempestade, ao analisar o cenário audiovisual, outras diferenças aparecem. Após percorrer os elementos históricos e literários, que deram suporte para o formato audiovisual, o próximo capítulo traz a análise do cenário da minissérie.

---

<sup>24</sup> Entrevista concedida por Andrea Mazza, cenógrafa, em Pelotas a Valesca Henzel Santini em 04 de outubro de 2011. 1 arquivo digital com 48,7 Mb.

## 5 A CASA DAS SETE MULHERES NA TELEVISÃO

A minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, adaptada pelos autores Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão, foi exibida de janeiro a abril de 2003, em 53 capítulos, no horário das 22h30min, seguindo o formato e o horário padrão de exibição de minissérie adotado pela emissora. Conforme já mencionado anteriormente, devido ao alto índice de audiência, *A Casa das Sete Mulheres* foi reapresentada pela emissora entre agosto e setembro de 2006, em versão compacta de 26 capítulos. Em 2004, a minissérie havia sido lançada em DVD. *A Casa das Sete Mulheres* foi vendida para uma das principais emissoras regionais da Espanha, canal líder da Catalunha, TV 3-TV Catalunya, cujo acordo incluiu a dublagem para o idioma catalão.

Além das locações na região Sul do país, *A Casa das Sete Mulheres* também teve gravações nos estúdios e na cidade cenográfica do Projac, no Rio de Janeiro. A equipe de cenografia recriou os ambientes interiores, as áreas externas das estâncias e as ruas de Pelotas, Porto Alegre, Caçapava e Laguna. Cascas de arroz foram utilizadas na cidade cenográfica de modo que dessem um colorido amarelo à paisagem. A estância onde ficavam as sete mulheres reproduzia a arquitetura colonial portuguesa da época. Com aproximadamente 400 metros quadrados, o cenário era composto por cinco quartos, adega, cozinha, escritório, capela, pátio, sala de estar com lareira, sala de jantar e banheiro. As paredes tinham detalhes de ornatos e pinturas, como se estivessem desgastadas pelo tempo. (MEMÓRIA GLOBO, 2006)

### 5.1 A TRAMA

No formato audiovisual, aos personagens históricos, como Bento Gonçalves da Silva, Antonio de Souza Neto, Bento Manoel, Giuseppe e Anita Garibaldi, juntam-se personagens inspiradas em pessoas que viveram aqueles anos de guerra, como Manuela, Ana Joaquina, Caetana e Perpétua.

Segundo Maria Adelaide Amaral (2003), autora da trama, o que mais chamou a atenção não foi só a inédita abordagem histórica da Revolução Farroupilha, desta vez, contada sob o ponto de vista feminino, mas a possibilidade de criarem um roteiro repleto de elementos épicos, com personagens reais, muito romance e boa dose de realismo fantástico. “Percebemos que o enredo do livro, assim como estava, nos permitiria escrever no máximo 20 capítulos. E tínhamos de preparar 52. Seria preciso, portanto, recriar passagens.” (AMARAL, 2003, p. 10).

A solução encontrada, segundo Maria Adelaide, foi enriquecer os elementos narrativos latentes na obra original, ampliando o papel de alguns personagens, criando outros e, ainda, acrescentando novos episódios à história. No que se refere aos dramas familiares, pode-se dizer que as histórias são mais intensas, mais violentas e mais dinâmicas do que a literatura sugere. Há mais histórias paralelas entre personagens secundárias, o que se faz necessário, uma vez que a televisão precisa dar conta de preencher o tempo e criar o maior número possível de “elos” com o telespectador. Além disso, um maior número de personagens e de situações garante a manutenção do ritmo dinâmico, característico da teledramaturgia atual. Maria Adelaide Amaral, em aula ministrada na PUC/ RJ, deixa clara esta intenção:

A nossa missão é transmitir a história, mais ou menos como ela foi, para o público, para emocionar o nosso público nos aspectos mais afetivos da história, mais emocionais e emocionantes da história [...]. Se a gente, no primeiro capítulo de uma minissérie histórica, [...], se você não der a dose do romance, o público não vai, minimamente, se interessar. Porque na verdade ele é mobilizado pela emoção. (informação verbal)<sup>25</sup>

Personagens históricos ganham a companhia de personagens fictícios, assim como alguns acontecimentos, como, por exemplo, o parto de Anita, que na minissérie é feito por Manoela, em uma das cenas mais emocionantes de toda a trama. A figura de Giuseppe Garibaldi ganha bastante destaque, dividindo com Bento Gonçalves os louros do heroísmo. Na trama, Manuela, personagem inspirada na sobrinha de Bento Gonçalves, escreve em um diário as histórias cotidianas da vida na estância, e é através do diário que o telespectador acompanha as notícias da Guerra.

A minissérie começa com a viagem das mulheres da família de Bento Gonçalves para a Estância da Barra, atravessando os campos do Rio Grande do Sul, sobrevivendo às chuvas intensas e à passagem dos soldados inimigos. Ao chegarem à estância, são recebidas pelas cozinheiras e mucamas negras. Vale lembrar que, como já foi mencionado no capítulo anterior, era comum os estancieiros serem proprietários de muitos escravos. O próprio Bento Gonçalves da Silva possuía dezoito escravas quando da sua morte, em 1947, segundo seu inventário (ver anexo 1). De acordo com o roteiro adaptado publicado pela Rede Globo, a vida na estância é um retrato da vida privada no Rio Grande do Sul.

---

<sup>25</sup> Maria Adelaide Amaral, em entrevista em vídeo disponível em : <http://globoTV.globo.com/rede-globo/globo-universidade/v/jk-e-um-so-coracao-minisseries-historicas-na-tv-2/786850/>

Para driblar o tempo enquanto esperavam pelos homens, as mulheres da elite rio-grandense dedicavam-se a bordar, preparar doces, ler, educar os filhos, tocar modinhas ao piano e improvisar saraus. Tudo isso é revivido na minissérie pelas sete mulheres que se refugiam da Guerra na Estância da Barra. (REDE GLOBO, 2003, p. 67)

Os hábitos sociais e o comportamento esperado das moças de uma família de elite do século XIX aparecem claramente na trama televisiva, bem como o destino que era reservado a elas: casar-se com um marido que fosse conveniente à família, cuidar da casa e dos filhos, garantido assim a manutenção das relações sociais. Entretanto, quando a história é transposta para a televisão, é justamente a transgressão às convenções que trazem emoção à narrativa. Das quatro moças que viveram na casa, a única que se aproximou de um destino “previsto” para as moças da época foi Perpétua, filha de Bento Gonçalves, que se casou com um homem viúvo, entretanto, tendo se apaixonado por ele quando este ainda era casado. As três sobrinhas de Bento Gonçalves tiveram destinos diferentes: Manuela, apaixonada por Giuseppe Garibaldi, jamais se casou, morreu solteira aos 84 anos. Rosário se apaixonou por um oficial imperial, que foi morto pelos farroupilhas em combate. Desde sua morte, Rosário passou a vê-lo como um fantasma e morreu jovem e louca, internada em um convento. Já Mariana, a mais jovem, apaixonou-se por um peão da estância, com quem teve um filho.

No que diz respeito à guerra, a adaptação televisiva parece reconstituir mais fielmente a obra literária, mantendo os heróis, os fatos e as batalhas, representando-as na televisão de forma grandiosa, mobilizando cerca de 2.500 pessoas, entre atores do elenco fixo, dublês e figurantes recrutados em CTGs (Centros de Tradições Gauchas) do Rio Grande do Sul.<sup>26</sup>

## 5.2 O CENÁRIO

É com a narração da descrição do cenário que a minissérie começa. Na cena em que o grupo das mulheres chega à casa, é através da narração de Manuela que o cenário se apresenta: “Estava tudo arreglado para nos receber. A casa cheia de flores, os nossos quartos, os lençóis muito alvos ainda cheirando à alfazema, as cortinas abertas para deixar o sol entrar, e com ele o perfume de jasmim e madresilva.”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Dados fornecidos no roteiro adaptado da minissérie, publicado em: *A Revolução Farroupilha* através da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*. Editora Globo, 2003.

<sup>27</sup> Fala narrativa da personagem Manuela, no primeiro capítulo da minissérie da televisão, quando as mulheres chegam à Estância da Barra.

Já nas primeiras cenas, o cenário se apresenta em seus detalhes, a casa cheia de móveis, objetos, flores, o piano que fará parte de tantas outras cenas, em um jogo de texturas e cores que, já no primeiro capítulo, dá ao telespectador um sinal de tratar-se de um cenário luxuoso.

Ao recriar a história na televisão, é importante que a audiência seja seduzida pela narrativa, pela música, pelo tom de romance. Para que o telespectador tenha, já no primeiro capítulo, esta dose de emoção, é preciso o cenário “entrar em cena”. É ele que vai, neste primeiro momento, em que a audiência ainda não conhece a história nem os personagens, trazer a emoção desejada.

Por isso, é na primeira parte da minissérie que percebemos os cenários residenciais em tomadas mais amplas de câmera, de modo a ser possível a visualização de maior número de objetos dentro de campo, e, além disso, o tempo de exposição do cenário também é maior. Com o passar do tempo, as cenas externas, principalmente de batalhas, vão tornando-se a maioria, e nas cenas domésticas, o cenário começa a surgir em planos mais aproximados.

Para a análise dos cenários, além da observação repetida das cenas, também contei com informações da cenógrafa Andrea Mazza Terra (2011), que trabalhou no desenvolvimento dos cenários e na pesquisa de objetos. Em entrevista, Andrea contou particularidades interessantes acerca do cenário, já que as cenas internas foram gravadas no Projac, no Rio de Janeiro, onde não havia mobiliário compatível com existente em Pelotas. Dessa forma, segundo Andrea, a solução adotada foi utilizar mantas sobre os sofás e cadeiras, para disfarçar o fato de não serem o estilo correto dos móveis da época.

Os móveis, a gente teve esse probleminha aí dos estilos, e como os interiores iam ser todos feitos lá no Projac, tu não podia usar o mobiliário daqui porque ia ter uma distância muito grande, é por isso que se usa tanto pano e xale em encosto de cadeira. Então, o ponto comum que a gente tem é o medalhão, que tem lá e tem aqui. Olhando a minissérie, tu vai ver, se usa muito o recurso do xale, do pano, da manta escondendo coisas, porque lá no Rio tu já tinhas os estofados, e coisas assim, e aqui pra nós ainda era o de palhinha, aquele solto, então, por isso que a gente foi pra o lado do mobiliário dos medalhões, porque o medalhão<sup>28</sup> tem aqui e tem lá. (informação verbal)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Chama-se cadeira (ou sofá) de medalhão, aquela com o encosto em formato oval. No caso da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, foram usadas cadeiras tipo medalhão com palha.

<sup>29</sup> Entrevista concedida por Andrea Mazza, cenógrafa, em Pelotas a Valesca Henzel Santini em 04 de outubro de 2011. 1 arquivo digital com 48,7 Mb.

Para cada um dos três ambientes escolhidos para análise (sala de visitas, sala de jantar e escritório), selecionei de quatro a seis *frames*, feitos em plano aberto<sup>30</sup>, que mostrassem o maior número de objetos possíveis e com variações de luminosidade. Penso ser importante, neste momento, explicar como e por que optei por este número de *frames* de cada ambiente.

Pode-se imaginar que apenas quatro ou seis *frames* sejam um número insuficiente para análise; entretanto, após gravar inúmeras imagens dos mesmos ambientes, percebi que as tomadas de cena são feitas, em geral, a partir dos mesmos ângulos, o que facilita a produção cênica, sendo as variações apenas de abertura de câmera e de tempo de exibição. Dessa forma, creio que os *frames* selecionados representam um recorte eficiente para análise dos objetos do cenário, uma vez que, em maior número, teríamos apenas uma repetição de imagens, mesmo que este fato não seja perceptível ao telespectador.

Mas a trajetória de uma pesquisa é, por vezes, surpreendente. Tinha em mente que, a partir dos *frames* selecionados, poderia elaborar apenas um mapa de identificação dos objetos de cada ambiente. Entretanto, ao iniciar as análises, percebi que, em algumas situações, objetos do mesmo ambiente eram trocados ou acrescentados, por algum motivo relacionado ao contexto da ação. Ora, se meu objetivo nesta pesquisa é entender de que forma os objetos se comunicam no cenário televisivo, precisaria, então, entender também o contexto de cada cena, para então compreender este “movimento” dos objetos em um mesmo ambiente.

Assim, para cada *frame* analisado, passei a levar em conta, além do inventário de objetos, sua relação com a situação que está ocorrendo na trama. Iniciei a análise pelo cenário da sala de jantar, por ser o primeiro cenário interno que aparece na minissérie e que, em uma primeira observação, é o que possui menos elementos.

### 5.2.1 Sala de Jantar

Na minissérie, a sala de jantar tem basicamente a função de abrigar as cenas das refeições. Com móveis de madeira escura, (lembro aqui o conceito de *Ambiência* proposto por Baudrillard (1973), que cita a madeira natural como um indicador de solidez), o cenário da sala de jantar é imponente, como toda sala de jantar do século XIX deveria ser. Os sentidos de tradição e ancestralidade que emanam do mobiliário da sala de jantar dão lastro à família, como assinala Carvalho (2008): “A fixidez do mobiliário filia esse espaço a valores

---

<sup>30</sup> Por tratar-se o *frame* de um quadro fixo da cena, capturado em um dado momento, podem não ficar registrado todos os elementos do cenário presentes naquela cena; entretanto, acredito que esse fato não comprometa o resultado da análise, devido à seleção de mais de um *frame* do mesmo ambiente.

tradicionais, reforçados pela impressão de durabilidade, solidez e robustez da mobília e seus acessórios”. (CARVALHO, 2008, p. 118). De acordo com os preceitos da Teoria do Objeto, esta seria a função estética da sala de jantar, mais ampla do que a sua função primeira, além de ser a sala usada para refeições, tem a função de representar a solidez da família como instituição. Apesar de ser uma minissérie protagonizada por mulheres, o cenário da sala de jantar guarda a sobriedade dos homens, lembrando que, no século XIX, este é um território masculino, com seu lugar reservado à cabeceira da mesa, chefiando rituais legitimadores da família, sendo o tom feminino dado pelas flores.

Em uma primeira observação, a sala de jantar é o ambiente com o menor número de móveis e objetos dos cenários analisados. Apenas em cenas de refeições festivas é que o ambiente ganha um tom mais colorido, proporcionado pelas inúmeras louças e alimentos que passam a compor a mesa.

#### 5.2.1.1 Sala de Jantar – Frame 1

Esta é uma das primeiras cenas internas da minissérie, logo na chegada das mulheres à casa da estância. A sala de jantar aparecerá muitas vezes por este ângulo, sendo que, neste *frame*, o cenário aparece em plano fechado, chamando a atenção para a profundidade do ambiente, para as flores e para as janelas abertas.

Figura 12 — Sala de Jantar : *Frame 1*



Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres* - Parte 1 (2003)

### 5.2.1.2 Sala de Jantar – Frame 2

O segundo *frame* selecionado é uma cena dos primeiros capítulos da minissérie, quando ainda não havia eclodido a guerra, que mostra as mulheres da estância em um café da manhã. Nesta cena, o cenário é filmado com a câmera mais alta e mais distante, mostrando mais elementos do cenário da sala de jantar, e também mostrando que este ambiente é mais largo do que parecia ser no *frame* anterior.

Figura 13 — Sala de Jantar : *Frame 2*



Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres* - Parte 2 (2003)

### 5.2.1.3 Sala de Jantar – Frame 3

Este *frame* é de uma cena que acontece já no meio da minissérie, com a guerra em andamento. A cena mostra a ceia de Natal sendo preparada. É um momento de tristeza e tensão, pois as mulheres da casa não sabem se os homens da família (ou ao menos alguns deles) chegarão à estância para o Natal, e tentam disfarçar a ansiedade com os preparativos da festa.

Filmada a partir do mesmo ângulo dos demais *frames*, este chama a atenção pela presença de um relógio atrás da mesa de jantar. É a única cena em que este relógio aparece,

no lugar onde, nas demais cenas, vê-se um armário com um arranjo de flores. Revendo a cena, percebi que a função do relógio era a de fazer referência à meia-noite do dia 24 de dezembro, quando Bento Gonçalves chega de surpresa à estância para comemorar o Natal com sua família, tendo o relógio como índice da meia-noite.

Figura 14 — Sala de Jantar : *Frame 3*



Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres - Parte 3* (2003)

#### 5.2.1.4 Sala de Jantar – *frame 4*

Este *frame* se localiza na fase final da minissérie, refere-se a uma cena em que Joaquim, filho de Bento Gonçalves, diz a Dona Maria, sua tia, que não se casará com sua filha Manuela, a quem estava prometido, por ela ter se apaixonado pelo italiano Giuseppe Garibaldi. Trata-se de uma cena dramática e tensa, e o cenário acompanha essa ideia através de sua luz, mais escura que as demais, dando mais destaque para as velas dos candelabros do que para as flores, que sempre foram o elemento de maior destaque neste ambiente, e também para o tom azulado da noite, perceptível através das cortinas abertas, potencializando o tom de seriedade da cena.

Figura 15 — Sala de Jantar : *Frame 4*

Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres - Parte 4* (2003)

Quadro 2 — Resumo da classificação e quantidade de objetos – Sala de Jantar

<b>Objeto</b>	<b><i>Frame 1</i></b> <b>dia</b>	<b><i>Frame 2</i></b> <b>dia</b>	<b><i>Frame 3</i></b> <b>noite</b>	<b><i>Frame 4</i></b> <b>noite</b>
(1) Mesa	01	01	01	01
(2) Cadeiras	09	14	06	02
(3) Balcão entre janelas	01	01		01
(4) Vasos com flores	03	03	06	03
(5) Vaso cerâmico	01			01
(6) Candelabros		03	05	02
(7) Balcão lateral		01	01	
(8) Tapete		01		
(9) Lustre no teto		01		
(10) Objeto sobre a lareira		01		
(11) Mesa na janela			01	
(12) Louças /alimentos		01	12	01
(13) Relógio			01	

<b>TOTAL</b>	<b>11</b>	<b>27</b>	<b>30</b>	<b>11</b>
--------------	-----------	-----------	-----------	-----------

Fonte: elaborado pela autora (2011)

Quadro 3 — Resumo da classificação dos objetos pró- função

<b>Objeto</b>	<b>Função Semântica</b>	<b>Função Estética</b>
(1) Mesa	Mobiliário / Refeição	A grande mesa de madeira demonstra que a casa abriga uma família numerosa.
(2) Cadeiras	Mobiliário / Assento	As cadeiras da sala de jantar, com espaldar em couro, com tachões, demonstram se tratar de uma família com recursos financeiros.
(3) Balcão entre janelas	Mobiliário	Utilizado como apoio para as flores, já que fica em um ponto bem visível do cenário.
(4) Vasos com flores	Decoração	Demonstra a presença feminina da minissérie.
(5) Vaso cerâmico	Decoração	Demonstra a presença feminina da minissérie.
(6) Candelabros	Iluminação	Os muitos candelabros em prata demonstram o poder econômico da família, além de conferirem às cenas uma luz quente.
(7) Balcão lateral	Mobiliário	Apoia os candelabros e compõe o conjunto sóbrio e pesado dos móveis da sala de jantar.
(8) Tapete	Decoração	Aparece apenas no <i>frame 2</i> , onde aparece mais área de piso, o tapete preenche o espaço vazio do chão.
(9) Lustre no teto	Iluminação	Imponente, demonstra o poder econômico da família.
(10) Objeto sobre a lareira	Decoração	A lareira da sala de jantar aparece apenas no <i>frame 2</i> , o objeto sobre ela apenas completa a decoração.
(11) Mesa na janela	Mobiliário	Aparece apenas no <i>frame 3</i> , na ceia de Natal, quando a sala precisa parecer mais cheia, com uma decoração especial.
(12) Louças/alimentos	Alimentação	As finas louças de cristal e porcelana demonstram o poder econômico da família.
(13) Relógio	Marcar as horas/decoração	Aparece apenas no <i>frame 3</i> , e não aparece em nenhuma outra durante a minissérie, tem a função de demonstrar que a cena se passa à meia-noite, da noite de Natal.

Fonte: elaborado pela autora (2011)

Considerando os quatro *frames* analisados, percebe-se que aparecem apenas 13 tipos de objetos, sendo cinco objetos de mobiliário, cinco objetos de decoração, dois objetos de iluminação e um objeto de alimentação. Percebe-se também que apenas três elementos aparecem em todos os *frames*, que são a mesa, as cadeiras e os vasos com flores.

Com relação à luminosidade, percebe-se que as cenas da primeira parte da minissérie são mais claras, representando a luz do dia, em uma fase em que a guerra ainda não havia estourado. Com o passar do tempo, o cenário se torna mais escuro, as cenas se passam à noite, com os candelabros acesos, conferindo uma atmosfera mais dramática ao cenário, ajustando-se ao texto e ao conteúdo das conversas, que também se tornam mais densos com o decorrer da trama.

### 5.2.2 Sala de Visitas

Na casa da Estância da Barra, a sala de visitas é o cenário onde se desenrolam diversas situações da história, momentos de comemorações e de tristeza. É na sala de visitas que acontecem as festas, as danças, as músicas ao piano, e é também ali que ocorrem os velórios, e que as moças são informadas de seus casamentos arranjados.

Sabe-se que as residências da época não eram tão ricas e luxuosas quanto a dos grandes proprietários de terras do centro do país; entretanto, o inventário de Boaventura Rodrigues Barcelos (ver Anexo 2), estancieiro da elite farroupilha do século XIX, indica que, entre os seus bens móveis listados em inventário, há castiçais de prata, várias mesas na sala de estar e até mesmo um piano, indicando que a sala de visitas era o ambiente mais finamente mobiliado da casa, já que, como afirma Carvalho (2008)<sup>31</sup>, é na sala de visitas que a família demonstra sua fortuna e posição social.

Um lugar para a exibição não só da riqueza de suas peças, mas dos trabalhos manuais das mulheres da casa, que utilizam as superfícies para expor suas obras em renda e crochê, que de forma alguma estão desobrigadas de apresentar muita variedade e perfeição. (CARVALHO, 2008, p. 157).

Assim, o cenário da sala de visitas apresentado em *A Casa das Sete Mulheres* precisa

---

<sup>31</sup> Vania Carneiro de Carvalho se refere, nesta obra, aos palacetes paulistanos do século XIX, que, sabe-se, eram mais luxuosos que as casas dos estancieiros e charqueadores. Entretanto, utilizo-a como referência no que diz respeito aos hábitos domésticos, já que muitas famílias ricas da região de Pelotas tinham o hábito de enviar seus filhos para estudar no centro do país ou na Europa, inclusive um dos filhos de Bento Gonçalves, que estudou medicina do Rio de Janeiro.

dar conta de todas estas funções. Para isso, foram utilizados móveis em madeira e cadeiras com assento de palha – ainda não havia, na região, móveis e estofados, conforme depoimento da cenógrafa Andrea Mazza – além de várias mesas pequenas com enfeites e flores, o que confere uma maior mobilidade ao cenário, ou seja, os móveis e objetos podem trocar de lugar conforme a situação que tiver ocorrendo na cena, adequando-se à mensagem do texto. Como diria Baudrillard (1973), é a *Ambiência*, os objetos em conjunto, que comunicam uma mensagem.

Selecionei para análise seis *frames* da sala de visitas, que vão do início a fim da minissérie. Assim como acontece na Sala de Jantar, na primeira parte o telespectador consegue observar o cenário em maiores detalhes e ângulos, e, com o decorrer dos capítulos, o ambiente vai aparecendo em ângulos mais fechados.

#### 5.2.2.1 Sala de Visitas - Frame 1

Esta cena faz parte do primeiro capítulo da minissérie, quando as mulheres chegam à Estância, após viajarem durante dias, de carroça, cruzando os campos gaúchos. É a primeira vez em que o cenário da sala de visitas aparece na minissérie, e já se pode perceber a presença de elementos recorrentes, como o piano, o candelabro e as flores.

Figura 16 — Sala de Visitas: *Frame 1*



Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres* - parte 1

### 5.2.2.2 Sala de Visitas - Frame 2

O segundo *frame* analisado é de uma cena onde acontece uma festa com dança na sala de visitas, situação comum no início da minissérie, quando os homens visitavam a casa com maior frequência, ainda não havia ocorrido mortes entre os homens da família, e estes também não estavam tão desgastados pela guerra.

Figura 17 — Sala de Visitas: *Frame 2*



Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres - Parte 1* (2003)

### 5.2.2.3 Sala de visitas – Frame 3

Esta cena acontece em um dos momentos de tensão familiar, quando Dona Maria está prestes a discutir com sua filha Manuela, por ela não querer se casar com o primo Joaquim. Há apenas uma personagem em cena, em momento de reflexão, não há diálogos, e o cenário, já em um ângulo mais fechado, aparece com uma riqueza de detalhes maior, como se pudesse preencher a falta de texto.

Figura 18 — Sala de Visitas: *Frame 3*

Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres* - Parte 1 (2003)

Quadro 4 — Classificação e quantidade de objetos por *frame* - Sala de Visitas

<b>Objeto</b>	<i>Frame 1</i>	<i>Frame 2</i>	<i>Frame 3</i>
	<b>dia</b>	<b>noite</b>	<b>noite</b>
(1) Piano	01	01	
(2) Candelabros	06	02	04
(3) Mesas	04	01	04
(4) Vasos com flores	05	04	03
(5) Cadeiras	04	01	02
(6) Sofá	01	01	
(7) Armário	01		
(8) Tapete		02	01
(9) Enfeites sobre as mesas	08		03
(10) Almofadas e mantas		04	
(11) Tapete		01	01
<b>TOTAL</b>	<b>30</b>	<b>17</b>	<b>18</b>

Fonte: elaborado pela autora (2011)

Os *frames* 4, 5 e 6, que apresentarei a seguir, estão dispostos em sequência visual, pois se trata de *frames* que apresentam os mesmos ângulos de filmagem da sala de visitas. Considero importante que o leitor tenha a visão sequencial destes *frames*, a fim de perceber a composição do cenário em cada um.

Apesar de serem cenas diferentes, ambas acontecem já no final da minissérie, quando a guerra se encaminha para o fim. Nestes *frames*, a câmera está posicionada mais baixo, na altura dos atores, que nos dois primeiros estão sentados, e mais fechada, já que não mais aparecem grandes tomadas de cenário. O que se nota em termos de cenário é que os móveis e objetos são praticamente os mesmos nas três cenas, e não são muitos. O sofá de palhinha, presença constante, é coberto por mantas e almofadas sempre que não há pessoas sentadas, atestando a intenção afirmada pela cenógrafa Andrea Mazza, de esconder possíveis erros na temporalidade dos móveis. O que mais chama a atenção nesta fase é que as velas do oratório aparecem mais vezes, quase nunca em primeiro plano, sempre ao fundo da cena, sem foco. De acordo com o modelo de análise de Cardoso, este é um exemplo do cenário em Primeiridade, ou seja, quando, mesmo sem dividir a cena com o ator, o cenário sugere alguma coisa. Neste caso, a guerra está no fim, os Farroupilhas já estão muito desgastados, doentes e feridos, vários homens da família já morreram... e as velas de rezas e pedidos aos santos se acumulam no oratório, demonstrando que a causa farroupilha carece cada vez mais de orações. Aqui vale lembrar a tipologia arquitetônica das charqueadas, descritas no capítulo 3, onde a presença da capela era frequente (ver figura 7).

Figura 19 — Sala de Visitas: *Frame 4*



Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres* - Parte 1 (2003)

Figura 20 — Sala de Visitas: *Frame 5*

Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres* - Parte 1 (2003)

Figura 21 — Sala de Visitas: *Frame 6*

Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres* - Parte 1 (2003)

Quadro 5 — Classificação e quantidade de objetos nos *frames* 4,5 e 6 - Sala de Visitas

<b>Objeto</b>	<i>Frame 4</i>	<i>Frame 5</i>	<i>Frame 6</i>
(1) Sofá	01	01	01
(2) Cadeira	01	01	01
(3) Mesas	03	03	01
(4) Vasos com flores	01	01	04

(5) Candelabros	01	01	01
(6) Enfeites sobre as mesas	03	04	04
(7) Almofadas e mantas			05
(8) Tapete		01	01
<b>TOTAL</b>	<b>09</b>	<b>15</b>	<b>18</b>

Fonte: elaborado pela autora (2011)

Quadro 6 — Resumo da classificação e quantidade de objetos nos *frames* 4,5 e 6 - Sala de Visitas

<b>Objeto</b>	<b>Função Semântica</b>	<b>Função Estética</b>
(1) Piano	Instrumento musical	Demonstra o poder econômico da família
(2) Candelabros	Iluminação	Além de demonstrar o luxo da residência, confere a luminosidade avermelhada às cenas
(3) Mesas	Mobiliário	Servem de apoio aos enfeites, preenchem o espaço de cena
(4) Vasos com flores	Decoração	Atestam o olhar feminino que permeia toda a minissérie
(5) Cadeiras	Mobiliário / assento	Socialização da família, recepção das visitas da casa
(6) Sofá	Mobiliário / assento	Socialização da família, recepção das visitas da casa
(7) Armário	Mobiliário	Preenchimento do espaço cênico
(8) Tapete	Decoração	Preenchimento do espaço cênico
(9) Enfeites sobre as mesas	Decoração	Muitos objetos de prata e cristal demonstram o poder econômico da família
(10) Almofadas e mantas	Decoração	Trazem sensação de aconchego familiar. Com relação à produção, escondem os móveis que não são exatamente característicos da época

Fonte: elaborado pela autora (2011)

A observação e classificação dos objetos da sala de visitas revela que apenas dez tipos de objetos fazem parte deste ambiente, sendo que, destes, apenas três aparecem em todos os *frames* analisados, que são os candelabros, as flores e as cadeiras. Contrariando a primeira observação sobre o número de objetos do cenário, a sala de visitas possui menos tipos de elementos que a sala de jantar, considerando as variações que ocorrem no ambiente ao longo da minissérie. O que ocorre é a repetição do tipo de objeto, por exemplo, muitos candelabros

e vasos de flores no mesmo ambiente.

### 5.2.3 Escritório

Dos três ambientes analisados, o escritório é o que apresenta maiores alterações de cenário ao longo da minissérie. No início, quando ainda era palco de reuniões estratégicas entre Bento Gonçalves e seus soldados farroupilhas, o ambiente se apresenta mais escuro, com os móveis dispostos de maneira a facilitar a cena das reuniões masculinas. Conforme a minissérie avança, o escritório, ambiente que, no século XIX, era de domínio masculino, assume ares mais femininos, pois é ali que são escritas e lidas muitas das cartas que chegam, trazendo notícias da guerra para as mulheres que estão na casa.

#### 5.2.3.1 Escritório - *Frame 1*

Ainda no início da minissérie, Bento Gonçalves e General Neto conversam sobre possíveis aliados para lutar ao lado dos farroupilhas contra o império. Este é um dos únicos *frames* analisados em que não há a presença de flores no cenário, em um assunto totalmente masculino.

Figura 22 — Escritório: *Frame 1*



Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres - Parte 1* (2003)

### 5.2.3.2 Escritório - Frame 2

Nesta cena, já na terceira parte da minissérie, quando a Guerra está em pleno andamento, Manuela, enquanto lê um livro, tem uma de suas visões sobre o futuro. O cenário é confuso, com muitos elementos sobrepondo-se, como livros abertos e mantas de tecidos sobre as mesas.

Figura 23 — Escritório: *Frame 2*



Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres - Parte 3* (2003)

### 5.2.3.3 Escritório –Frame 3

Já na quarta parte da minissérie, Manuela escreve em seu diário, enquanto Mariana prevê um futuro ruim para as moças daquela casa. O cenário já aparece bem mais claro e organizado que o *frame* anterior, e o vaso de prata com flores cor-de-rosa é o elemento que mais chama a atenção nesta cena. É possível observar que a câmera está mais fechada, próxima dos objetos, sendo possível identificar as garrafas de cristal com algum tipo de bebida, e também a caixa do tinteiro.

Figura 24 — Escritório: *Frame 3*

Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres - Parte 3* (2003)

#### 5.2.3.4 *Escritório - Frame 4*

Nesta cena em que Manuela lê a carta do primo Joaquim, contando as dificuldades da guerra, percebemos que o cenário, apesar de mais claro, tem a mesma mesa com muitos livros em cima, que aparece também no *frame 1*, na reunião de Bento Gonçalves. Aliás, os muitos livros que fazem parte do escritório são referidos também na literatura, que descreve que um dos passatempos das mulheres da casa seria a leitura de romances, além de bordado e costura.

Figura 25 — Escritório: *Frame 4*

Fonte: DVD *A Casa das Sete Mulheres* - Parte 5 (2003)

Quadro 7 — Resumo da classificação e quantidade de objetos - Escritório

<b>Objeto</b>	<b>Frame 1</b>	<b>Frame 2</b>	<b>Frame 3</b>	<b>Frame 4</b>
(1) Sofá	01	01		01
(2) Mesa	02	03	03	03
(3) Cadeiras	01	01	01	01
(4) Candelabro	03	02	02	
(5) Enfeites sobre as mesas	05	02	03	03
(6) Mantas sobre os móveis		04		02
(7) Livros	15 (aproximado)	14 (aproximado)	30 (aproximado)	45 (aproximado)
(8) Balcão entre janelas				
(9) Vasos com flores			03	02
<b>TOTAL</b>	<b>27</b>	<b>27</b>	<b>42</b>	<b>57</b>

Fonte: elaborado pela autora (2011)

Quadro 8 — Resumo da classificação de objetos por função - Escritório

<b>Objeto</b>	<b>Função Semântica</b>	<b>Função Estética</b>
(1) Sofá	Mobiliário/ assento	Permitir cenas de reuniões no escritório
(2) Mesa	Mobiliário	Apoiar os objetos, apoiar a ação de escrever as cartas
(3) Cadeiras	Mobiliário/ assento	Complementar o espaço cênico
(4) Candelabro	Iluminação	No <i>frame</i> 1, dar a luminosidade quente, avermelhada da guerra. Nos demais <i>frames</i> , demonstrar o poder econômico da família.
(5) Enfeites sobre as mesas	Decoração	Demonstrar o poder econômico da família, no caso das pratarias e cristais. Informar hábitos sociais da época, como no caso do tinteiro, usado para escrever as cartas.
(6) Mantas sobre os móveis	Decoração	Transmitir a sensação de aconchego familiar
(7) Livros	Estudos	Preencher o espaço cênico, apoiar cenas de leitura e escrita de cartas, demonstrar a função de trabalho do escritório. Demonstrar que as mulheres da família tinham boa formação.
(8) Balcão entre janelas	Mobiliário	Preencher o espaço cênico e apoiar as flores, signos do olhar feminino
(9) Vasos com flores	Decoração	Atestar a ótica feminina da minissérie

Fonte: elaborado pela autora (2011)

No escritório, apenas nove tipos de elementos compõem o cenário ao longo da minissérie, apesar de a enorme quantidade de livros dar a impressão de que a diversidade de elementos é bem maior. Aliás, é interessante notar que a quantidade de livros, indicadores de uma certa erudição, aumenta com o decorrer da trama. O escritório é o ambiente em que mais elementos se repetem nos *frames*: cadeiras, mesas, enfeites e livros estão presentes em todos os quadros analisados. Considerando-se os três cenários analisados, e ao contrário do que era esperado, o ambiente que possui maior diversidade de elementos no cenário ao longo da minissérie é a sala de jantar, seguida da sala de visitas e, depois, do escritório.

Em termos de recorrência, os objetos que mais aparecem no cenário são as flores, signos da feminilidade, e os candelabros, que trazem a tonalidade avermelhada das batalhas para dentro da casa, através da luminosidade de suas velas, e que no interior da casa conferem certo calor e aconchego. O feminino aparece, aliás, em vários outros elementos do cenário, além das flores. O piano é um dos exemplos, apesar de aparecer na minissérie bem menos do que é sugerido no livro, sendo através das modinhas tocadas ao piano que as mulheres demonstram alegria e jovialidade. E se os móveis são simples, acompanhando a pesquisa histórica, que diz não haver, naquela época, móveis muito sofisticados naquela região, eles se revestem de panos, rendas e almofadas, deixando tudo com uma sensação mais aconchegante, conferindo ao cenário o prazer estético de que fala Moles (1981), ou seja, o conforto do olhar. A casa é feminina, é a casa que acolhe e que aconchega, e estes sentidos são comunicados através da delicadeza dos objetos e da luminosidade quente dos cenários. É interessante notar que a lareira, elemento da arquitetura muito citado no livro e também encontrado com frequência nas residências das charqueadas da história, devido ao intenso inverno do Rio Grande do Sul, pouco aparece na minissérie. Mas perceber a ausência da lareira, este signo que representa tão bem o inverno para os gaúchos, só faz sentido se houver competência interpretativa para tal, já que, em grande parte do Brasil, inclusive no Rio de Janeiro, onde as cenas internas foram gravadas, muito provavelmente os telespectadores não tenham a compreensão do significado de uma lareira para o inverno gaúcho.

Se há lacunas no cenário da minissérie em relação ao descrito no livro, em relação à documentação histórica estas lacunas crescem vertiginosamente. Os bens móveis encontrados nos inventários são, em geral, simples e com poucos detalhes, dando mais importância às terras, aos escravos e às armas. Porém, é bom lembrar que a história, enquanto discurso oficial e legitimado, nunca é contada sob a ótica feminina, principalmente se nos referirmos ao século XIX.

A partir dos mapas de classificação dos objetos elaborados para cada *frame*, de cada ambiente, é possível estabelecer relações com as Leis de agrupamento de objetos propostas por Moles (1981). Segundo ele, conforme já descrito no capítulo 2, no campo de atuação da casa, os objetos são aproximados de acordo com alguns critérios: Lei da densidade – a densidade de objetos em um ambiente não é uniforme. Lei da ordem próxima – os objetos se associam uns aos outros, seja funcional ou esteticamente. Lei da irradiação – O objeto precisa de espaço ao seu redor para chamar atenção para si. Lei do agrupamento – os objetos são aproximados de acordo com sua função, e Lei da simetria – cuja busca é o conforto do olhar.

Ao analisar o cenário da minissérie, através dos frames selecionados, percebo que as

Leis de agrupamento funcionam para o cenário praticamente da mesma forma como funcionam para uma casa real, considerando-se, entretanto, algumas exceções: no cenário, a densidade é, em geral, mais uniforme do que no ambiente doméstico. Isso se deve, muito provavelmente, aos fatores de produção, uma vez que o cenário de um ambiente não é montado em 360°, mas apenas nos ângulos onde será posicionada a câmera, e vale lembrar que, segundo Cardoso, a própria seleção de ângulos já funciona como um signo. Quando, por exemplo, alguém lê uma carta, o plano fica fechado somente na personagem; já quando a cena é de um baile, o plano é mais geral, permitindo que várias pessoas apareçam. Geralmente, em um cenário, também não há um objeto em destaque, uma vez que o cenário serve, a princípio, como pano de fundo para a atuação do ator. Assim sendo, é o conjunto dos elementos que tem maior valor, seguindo o conceito de *Ambiência* proposto por Baudrillard (1973). Entretanto, no cenário, assim como na casa, os objetos são agrupados por função, de forma simétrica, buscando representar por similaridade uma casa real.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diz-se que o brasileiro é um apaixonado por televisão, principalmente por teledramaturgia. Talvez por isso, e devido ao fato de serem manifestações da cultura do país, as telenovelas e minisséries têm ocupado lugar importante nas pesquisas acadêmicas na área da Comunicação nas últimas décadas. Desde o surgimento da televisão no Brasil, a teledramaturgia vem ganhando fôlego e investimentos, sendo que foi na década de 1960, com o surgimento da Rede Globo e um novo modelo de negócios no segmento televisivo, que este gênero ganhou ainda mais destaque. Na década de 1980, tempo de abertura política, a Rede Globo começou a investir em minisséries como produtos especiais, mais curtos do que as telenovelas, para o preenchimento de um horário noturno em sua grade nos meses de verão, abordando temas históricos, políticos ou adaptações de obras literárias. Desde então, a tecnologia de produção televisiva vem evoluindo de maneira constante e rápida, tanto em termos de qualidade de imagem e de som, quanto também em termos de cenografia, que foi o foco deste trabalho.

Quando me interessei em estudar o cenário na televisão, mais especificamente em uma minissérie histórica, foi pela convicção de que o cenário, assim como o texto, possui uma função comunicacional, uma formação representativa dos objetos que estão ali presentes representando alguma coisa, e, no caso das minisséries históricas, uma das coisas que ele busca representar é o efeito de verdade. Ao escolher como objeto de análise um cenário que representa uma casa, o fiz por entender que a própria casa, assim como seus objetos, também funciona como linguagem. As maneiras de habitar o espaço “falam” sobre seus moradores e sobre a sociedade de sua época.

O gênero ficção seriada, do qual fazem parte as minisséries históricas, posiciona-se na grade televisiva como programas de entretenimento, portanto, sem um compromisso com a verdade, como é o caso do documentário, por exemplo. Entretanto, em um país onde a televisão alcança os lares mais remotos, é através das minisséries históricas, além das novelas de época, que muitos telespectadores recebem alguma informação sobre a história do país, que passa a ter a televisão como legitimadora do seu discurso oficial. Por isso, para a produção de uma minissérie de reconstituição histórica, são realizadas profundas pesquisas acerca do tema tratado, tanto no que diz respeito aos fatos em si, quanto também aos hábitos e objetos em uso na época retratada, o que auxilia a composição do cenário das minisséries. Neste processo, porém, também tem lugar a chamada liberdade poética, que permite que a história oficial seja distorcida ou acrescida de fatos e personagens, para que se torne mais

interessante aos olhos do público, para que tenha maior potencial sedutor, com boas doses de romance, atingindo, assim, bons índices de audiência.

Quando a história vai para a televisão, como em *A Casa das Sete Mulheres*, é o cenário que “fala”, que faz o papel mediador entre o telespectador e a época em que a história se passa. Assim como o texto, o cenário é também linguagem. Este foi o propósito deste trabalho: analisar o cenário de *A Casa das Sete Mulheres* como signo, buscando compreender de que forma os elementos do cenário podem comunicar sobre o passado. Para tanto, busquei embasamento na Teoria Semiótica de Peirce (1990), através das obras de Santaella e de Cardoso, no Sistema dos Objetos, de Jean Baudrillard (1973), e na Teoria dos Objetos de Abraham Moles (1972), uma vez que encontrei em tais autores coerência com minha linha de pensamento e com meus objetivos.

A Teoria Semiótica de Peirce (1990) afirma que um signo é tudo aquilo que representa algo na mente de alguém, sendo preciso competência interpretativa para reconhecê-lo. Jean Baudrillard (1973) pensa os objetos como um sistema falado, ou seja, que objetos em conjunto possuem determinadas propriedades capazes de comunicar. A Teoria dos Objetos, de Abraham Moles (1972), pressupõe a classificação dos objetos dentro de seu campo de atuação, para que a partir dela seja possível perceber os objetos como mensagens. A partir destes autores, pude elaborar os mapas de classificação que serviram de base para as análises dos objetos.

Primeiramente, antes de proceder às análises da minissérie, considerei procedente analisar o cenário nas matrizes histórica e literária, que precederam o formato audiovisual e serviram de base para o desenvolvimento do cenário televisivo. Ao pesquisar inventários do século XIX, pude perceber que as residências da época pareciam ser mais simples do que foram retratadas na televisão; o que encontrei foram poucos e simples objetos domésticos que, se fossem tal e qual representados em um cenário televisivo, certamente não ganhariam a atenção do público. Por outro lado, a casa descrita no livro que deu origem à minissérie é rica e luxuosa, e as descrições da casa, apesar de bastante detalhadas pela autora, seriam insuficientes para que, apenas a partir delas, fossem desenvolvidos os cenários para a televisão. A transposição de matriz deixa lacunas, que são preenchidas com os recursos que a linguagem televisiva possibilita.

Em uma primeira observação, e sempre foi o que chamou muito minha atenção em *A Casa das Sete Mulheres*, era a grande variedade de objetos que havia nos cenários deste gênero televisivo. Entretanto, os mapas de classificação dos objetos do cenário demonstraram que não há tanta variedade de objetos, há sim uma repetição de objetos de um mesmo tipo.

Outra constatação deste trabalho, e que é um legítimo atestado da função sógnica do cenário, é a de que o cenário de um mesmo ambiente vai sendo modificado ao longo da história, para adequar-se à trama e ao texto, e estas mudanças por vezes são tão sutis que passam despercebidas pelos telespectadores em geral. Seja um relógio, um vaso de flores, uma vela acesa, uma chave na porta, uma cadeira vazia, são indícios de que algo aconteceu ou está para acontecer, são objetos que estão presentes na cena com a função de comunicar alguma coisa.

Questões dos domínios de gênero na casa também surgiram ao longo da observação do cenário, que acompanha o tema central da cena. Por exemplo, quando o assunto em questão é masculino, como a guerra, o cenário tende a ser mais sóbrio e mais escuro; já quando a cena trata de um assunto feminino, como os bordados ou as conversas das moças sobre casamento, o cenário do mesmo ambiente recebe objetos mais claros e alegres, como flores e tecidos. Deste modo, a composição cênica dos ambientes vai sendo modificada várias vezes no decorrer da minissérie, e assim, em conjunto ou em *Ambiência*, como diria Baudrillard (1973), os objetos transmitem uma mensagem.

Uma grande contribuição recebida neste trabalho foi o relato da cenógrafa Andrea Mazza. Seu relato sobre o funcionamento da produção do cenário me mostrou que, na prática da produção televisiva, há outras variáveis, além da pesquisa e da estética, a serem consideradas, como os prazos, os custos e a logística; e que o trabalho de produzir um cenário é um trabalho contra o tempo. E, mais ainda no caso de uma minissérie histórica, é um trabalho contra o tempo e que precisa estar referenciado em uma realidade do passado. Isso é muito sério, uma vez que este programa de televisão, mesmo definindo-se como um produto de entretenimento, ao alcançar um grande número de pessoas, provavelmente mais do que são as pessoas alcançadas pelos livros de história, assume um papel pedagógico de ensinar sobre a história e produzir a memória do país.

Nas minisséries históricas em geral, os textos são ricos e grandiosos, remetendo à figura do herói, e a cenografia precisa “crescer” para ficar à altura dos heróis, a fim de provocar o impacto visual e atingir a emoção dos telespectadores. É interessante observar que, se analisarmos, por exemplo, os quatro *frames* da mesma sala se jantar, mesmo sem a presença do texto dos atores, nem da trilha sonora, simplesmente como se fossem fotografias, será possível perceber, apenas através dos indicativos de cenário, que tipo de situação está ocorrendo ali: se é uma refeição comum, uma festa, ou uma reunião. Quando isso acontece, o cenário atingiu sua função comunicacional.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARBOSA, Carla Adriana da Silva. **A casa e suas virtudes: relações familiares e a elite farroupilha**. São Leopoldo, RS, Universidade do Vale dos Sinos, 2009. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS 2009. Disponível em [http://bdtd.unisinos.br/tde\\_arquivos/8/TDE-2009-07-22T114010Z-789/Publico/BarbosaCarlaAdrianasaSilvaHistoria.pdf](http://bdtd.unisinos.br/tde_arquivos/8/TDE-2009-07-22T114010Z-789/Publico/BarbosaCarlaAdrianasaSilvaHistoria.pdf). Acesso em: 01 mar. 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BICCA, Briane Elizabeth Panitz. **Arquitetura na formação do Brasil**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2008.
- CARDOSO, João Batista Freitas. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo, Annablume, 2008.
- CARDOSO, João Batista Freitas. **Cenário televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas**. São Paulo: Annablume, 2009.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2008.
- SITE OFICIAL DA CIDADE CHARQUEADA SÃO JOÃO. Informações e imagens diversas. Disponível em: <[www.charqueadasaojoao.com.br](http://www.charqueadasaojoao.com.br)>. Acesso em 18 maio 2011.
- DEL NERO, Cyro. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Editora do Senac São Paulo, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- IHGRGS. Inventário de Bento Gonçalves da Silva. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, 27, n. 105-108, 1947.
- LACERDA, Denise. **Do imaginário ao real: a história (re)contada em A Casa das Sete Mulheres**. Rio Grande, RS, Universidade Federal de Rio Grande, 2006. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Rio Grande, Rio Grande, RS, 2006.
- LEITMAN, Spencer. **Raízes sócio-econômicas da guerra dos farrapos**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- LUCCAS, Luís Henrique Haas. **Estâncias e fazendas: arquitetura da pecuária no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, RS, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 1997. Dissertação

(Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo: Editora do Senac São Paulo, 2000.

MACHADO, Michelli. **Minisséries históricas**: dispositivos midiáticos mediadores entre fatos e personalidades históricas e a sociedade contemporânea. In: INTERCOM 2009, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Intercom. P. 1-12. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0293-1.pdf>>. Acesso em 01 mar. 2012.

MATTA, Roberto da. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MEMÓRIA GLOBO. A casa das sete mulheres. [2006?]. Disponível em: <[http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg\\_cmp\\_memoriaglobo\\_pop\\_imprimir/0,43574,237352,00.html](http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobo_pop_imprimir/0,43574,237352,00.html)>. Acesso em 01 mar. 2012.

MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Petrópolis: Vozes, 1972.

MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

NEVES, Laerte Pedreira. **Adoção do partido na arquitetura**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1998.

OLIVEIRA, Lizete Dias de. Informação e semiótica. **Semeiosis**, São Paulo, v. 3, p. 1-17, set. 2011. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/informacao-e-semiotica/>>. Acesso em 01 mar. 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Editora da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 1999.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

PRADO, Isabelle Cristine Carbonar. A profecia e seus desdobramentos como elementos diferenciadores na tradução de *A Casa das Sete Mulheres*. **Revista Cordis**, São Paulo, Jun. 2010. Disponível em: <[www.pucsp.br/revistacordis/downloads/numero3\\_4/revista\\_cordis\\_3\\_4\\_izabelle.pdf](http://www.pucsp.br/revistacordis/downloads/numero3_4/revista_cordis_3_4_izabelle.pdf)>. Acesso em 16 jun 2011.

REDE GLOBO. **A revolução farroupilha através da minissérie a casa das sete mulheres**. São Paulo: Globo, 2003.

RICOEUR, Paul. Arquitetura e narratividade. **Urbanisme**, n. 303, p. 44-51, nov./dez. 1998.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1976.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. Porto Alegre, RS, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 1999. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1999.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

SANTAELA, L; NOTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTINI, Valesca. *Charqueada São João: um lugar de memória onde os tempos se misturam*. Porto Alegre, RS, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2011. Monografia (Graduação), Curso de Museologia, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

STROHSCHOEN, Ana Maria. **A casa das sete mulheres**: referências de memória através da minissérie. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Intercom, 2004. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2004/resumos/R0352-1.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2011.

WIERZCHOWSKI, Letícia. *A Casa das Sete Mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

## APÊNDICE A

Entrevista com Andrea Mazza Terra, realizada em 04 de outubro de 2011, aqui transcrita parcialmente, apenas em seus trechos que abordam questões relativas ao cenário, que são pertinentes a esta investigação.

Trecho 1: Sobre a busca de referências para o cenário:

Andrea: Pra montar a Vila de São Francisco de Paula eu fui buscar lá na cascata, porque não pode ir muito longe pra buscar a referência. Se a cidade era assim, então a forma de montar o comércio dela tinha que ser o mesmo.

Aqui, o *Storyboard* do Concerto (mostrando o *storyboard* do filme Concerto Campestre, que serviu de referência para a construção do cenário de *A Casa das Sete Mulheres*), depois de muito tempo de pesquisa conseguiu sair o *storyboard*, já porque eu tinha bastantes objetos captados nesse tempo todo, porque, o Marasco, pra fazer isso, precisou dos nossos rabiscos, dos nossos desenhos, das minhas fotos de objeto. Aqui está a alma da parte da “objetaiada” toda. Isso aqui sim é trabalho de doido. É que eu levei muito tempo fazendo. Aqui está, ó, toda sua lista de objetos, nisso tem de tudo. São listas imensas, de todos os *sets*.

Valesca: Listas do que ia ser preciso?

Andrea: É, aí está só objetos, a minha parte mesmo.

Valesca: E aí tu tens que ir atrás e achar isso....e os objetos que usa na cena são os próprios objetos do acervo?

Andrea: No Concerto (Campestre) foi tudo autêntico. A gente deu todo o cenário em 360° pra eles, sem vazamento. Porque foi tanto tempo trabalhando, e, hoje em dia eu não faço mais assim, né, hoje em dia, esse trabalho, eu faço a planta, seleciono objeto, mas na hora da filmagem eu espero pelo diretor de fotografia. Ele escolhe o ponto, ele diz: ali! E tu faz ali. Não faz mais o que eu fiz no Concerto, que eu decorei casas, eu montei casas inteiras, eu montei tudo inteiro. Todo o cenário do Concerto era 360°, sem vazamento. Podia jogar a câmera pra qualquer lado, que tudo tava pronto, tudo.

Ih, tem listagem de flor, tem listagem de doce, de torta, de bolo. Tem que saber o que tinha, o que não tinha, o que pode, o que não pode, qual é a aparência de um doce daquela época...

Valesca: E aí produz os objetos tal e qual as referências?

Tem que ser. Deve ser. Nem sempre eles fazem.

Valesca: E foram produzidos aqui os objetos?

Andrea: Parte deles aqui, parte deles veio de lá. Veio um *container* inteiro com objetos de minissérie, de novela, de tudo. E, com esse hábito de ficar vendo televisão, eu sabia até de quem eram as coisas.

Trecho 2: Sobre a liberdade poética

Andrea: Assim, coisas que também são por causa da tal da liberdade poética. Cena de tempestade na casa. Começava aquela chuvarada toda, a Manuela se sentava na janela a escrever, não tinha nenhum penico, nenhuma panela solta pelo meio do caminho. Não...eu me criei naquela casa, até tu poder sentar e olhar pra tempestade, tem um momento que é uma correria louca, porque um telhado daqueles, ele não fecha completamente, então, em chuva normal não acontece muito, mas numa tempestade, pode ter certeza...em cada peça teria no mínimo três goteiras. A primeira coisa que a gente faz quando começa uma tempestade é buscar as panelas na cozinha, penico, tudo o que tu encontrar, e botar...e aí o cenário já fica todo pontuado daquilo tudo.

Uma outra cena que eu tentei botar na *Casa das Sete Mulheres*, que é uma cena muito interessante, e que é uma atividade diária e comum naquele tempo lá, e que se perdeu, até pra mostrar como é que era e como é que funcionava, porque senão tu fica analisando, que elas abrem uma torneira e sai água, que nem é hoje, mas não era assim. Tinha um poço artesiano, que é a Cacimba da Nação, o poço artesiano que dava água pras Charqueadas. Todo mundo tinha que ir lá buscar a água. Aí, tinha uma espécie de uma charretinha, com duas rodas, com uma pipa encaixada no meio, e um cavalo que puxa. Ia com a pipa até lá, enchia de água potável, vinha e aí enchia aquela talha que está lá na São João. Isso eu tentei...porque é um objeto muito bonito, e traz uma informação, que as pessoas não param pra pensar, não param pra pensar que as pessoas não tinham nada, que tinha que viver com o que tinha e com todas as dificuldades do dia a dia. Claro que eles não encaravam como dificuldade, porque já era a prática deles, mas, enfim, o dia deles era aquilo. Não havia ferragem, madeira, nada foi

comprado...tu não podia ir comprar nada em lugar nenhum. Por isso que na *Casa das Sete Mulheres* tu vais ver muito mais mobiliário rústico, porque ali recém tá entrando o sofisticado. O sofisticado tem poucas peças no interior das casas.

Trecho 3: sobre a fachada

Andrea: Alterações de fachada ela não teve (a casa). Ela teve só a calçada refeita, e depois os muros que foram feitos, mas a fachada em si não foi interferida, só se colocou as tochas de iluminação, se retirou os fios todos. Na verdade, só se retornou ela no tempo, mas na fachada não teve alteração. Ela só retorna no tempo, a gente só decapou, tirou a tinta das madeiras todas, das portas e janelas, consertou as madeiras que estavam podres, principalmente na fachada voltada para o rio, que tem muita umidade.

Trecho 4: Sobre os móveis

Andrea: Aí, os móveis, a gente teve esse probleminha aí dos estilos, e, como os interiores iam ser todos feitos lá no Projac, tu não podia usar o mobiliário daqui, porque ia ter uma distância muito grande, é por isso que se usa tanto pano e xale em encosto de cadeira. Então, o ponto comum que a gente tem é o medalhão, que tem lá e tem aqui. Olhando a minissérie, tu vai ver, se usa muito o recurso do xale, do pano, da manta escondendo coisas, porque lá no Rio tu já tinhas os estofados e coisas assim, e aqui pra nós ainda era o de palhinha, aquele solto, então, por isso que a gente foi pra o lado do mobiliário dos medalhões, porque o medalhão tem aqui e tem lá.

Trecho 6: a produção do cenário

A gente fez em 20 dias tudo. Isso aqui é um dos cenários que a gente fez (mostrando a fotografia da Estância da Barra). A gente fez esse, fez a Estância do Brejo, o galpão dos pessegueiros. O outro também que eles tinham esquecido, que nós tivemos que correr atrás – esse foi feito enquanto tava filmando, a gente foi fazendo – que era a outra casa, a do Inácio, aquela lá foi uma correria, e ainda tinha que ir atrás das coisas pro barco também, que ele não sabiam que tinha. Mas isso tudo foi depois.

Sobre o pátio interno, é o seguinte: todas as ações que não se pode fazer na rua, a casa é uma fortaleza, ela se fecha em caso de guerra, mas tu não vai poder...já botamos o poço aqui, porque tu precisa de água, e tem uma série de outras coisas que eles não vão poder ir na rua fazer, vai ter que vir tudo aqui pra dentro, em caso de ataque, tu tem que poder fechar a casa e

não ficar sem provisões. Cara, já tinham desligado a luz, tinham tirado fiação, tive que trabalhar noite adentro, buscar a minha equipe, porque ela entendia o que eu dizia e aí colocar todas as ações. Pra o lado de cá tá a parte das computas, na parte de lá, o das roupas –lava e passa- (mostrando uma fotografia do cenário em construção), os varais com erva, ó, porque eram os remédios deles, eles precisavam ter todas as ervas à mão. Tinha uma parte aqui que era de cortar lenha, o mocho e o machado. E aqui, pra cá, tinha um galinheiro, bicho, tudo. Porque a função era essa, então a gente montou esse cenário aqui numa noite, e sem luz.

Trecho 7: Sobre o futuro

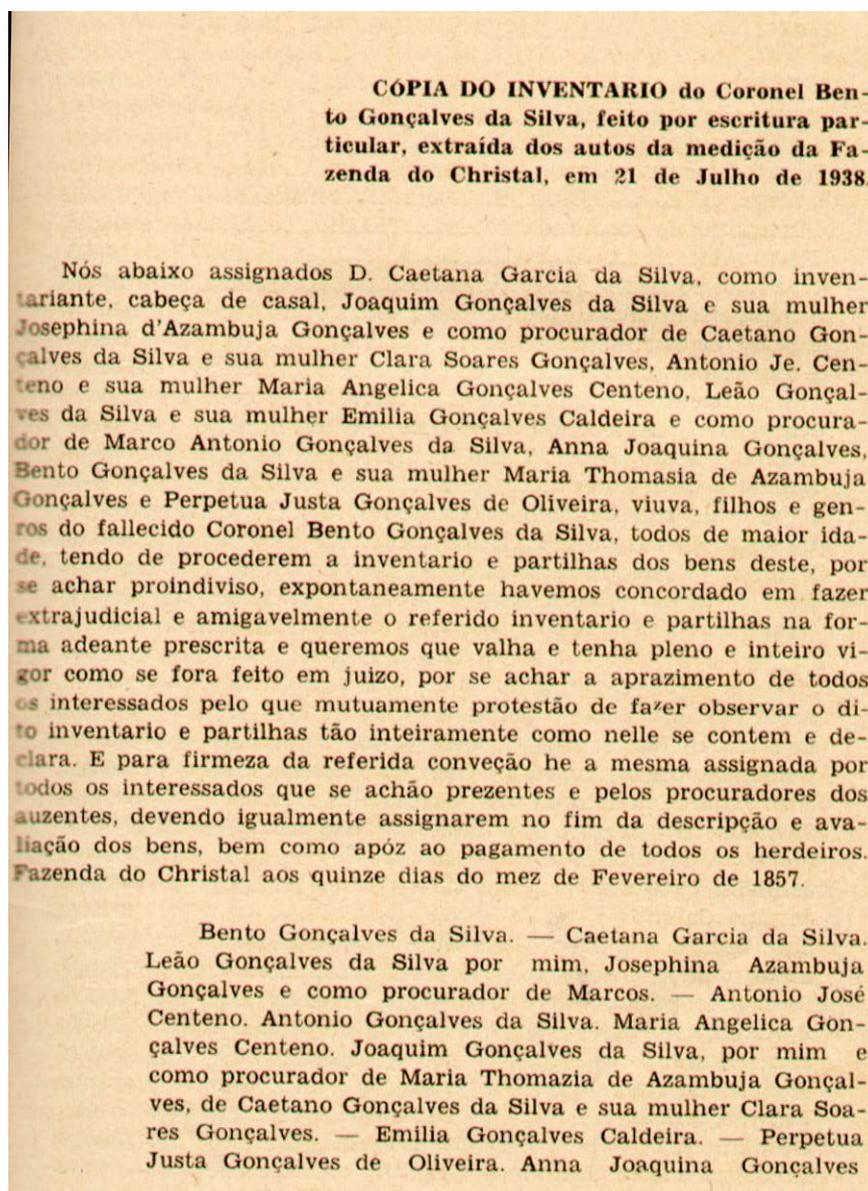
Valesca: E tu vais trabalhar em *O Tempo e o Vento*?

Andrea: Nem que a vaca tussa.

Valesca: Não?

Andrea: De jeito nenhum, o máximo que eu farei é o que eu tô fazendo pra ti aqui, eles vêm, me perguntam, eu respondo, eles vão lá fazer. Imagina, imagina, é muito cansativo, eu já não tenho mais idade pra isso (risos). Todo o trabalho que eu fiz foi por isso, foi pelo charque, pela imagem do charque. Acho que já tem quem saiba fazer, sabe, de mim não precisam mais, que eu vá chegar lá e dizer como fazer.

## ANEXO 1 – Imagem Digitalizada (1) do Inventário de Bento Gonçalves da Silva



Fonte: IHGRGS (1947)



**ANEXO 3 – Descrição do Inventário de Antonio Vicente da Fontoura****Descrição e Avaliação de Bens Móveis**

Declarou a viúva inventariante, Dona Clarinda Francisca da Fontoura, haver ficado em seu casal uma mobília usada de sala, que sendo vista e avaliada pelos avaliadores abaixo assinados, acharam valer a quantia de cem mil reis. Declarou mais a viúva inventariante, haver ficado em seu casal, um par de mangas de vidro na quantia de seis mil reis. Declarou mais a viúva inventariante, haver ficado em seu casal um grande jarro na quantia de seis mil reis. Declarou mais a viúva inventariante, haver ficado em seu casal duas cômodas de guajuvira usadas, na quantia de secenta e quatro mil reis. Declarou mais a viúva inventariante ter ficado em seu casal duas mesas pequenas usadas, na quantia de seis mil reis. Declarou mais a viúva inventariante, ter ficado em seu casal duas mesas maiores, na quantia de oito mil reis. Declarou mais a viúva inventariante haver ficado em seu casal um armário grande, na quantia de vinte mil reis. Declarou mais a viúva inventariante, haver ficado em seu casal seis marquesas usadas na quantia de vinte e quatro mil reis. Declarou mais a viúva inventariante haver ficado em seu casal um relógio de parede americano, na quantia de dez mil reis. Declarou mais a viúva inventariante, haver ficado em seu casal um espelho de sala, na quantia de oito mil reis. Declarou mais a viúva inventariante haver ficado em seu casal um armário de vidro, na quantia de vinte mil reis.

## ANEXO 4 - Imagem Digitalizada do Inventário de Vicente da Fontoura

f<sup>7</sup>

Descrição e avaliação  
dos Bens

Novos

Declarou a Viúva Inventariante D. Anna Cláudia Francisco das Fontours, haver ficado em seu Ca- ral Uma Mobilia Branda de Sotão que sendo vista e avaliada pelos avalia dores abaixo assignados, se- charo valer a quantia de Cem mil reis. Declarou mais a Viúva 100000	
Inventariante, haver ficado em seu Caral Um par de mangas de lã de ra quantia de seis mil reis. De 6000	
Declarou mais a Viúva Inventariante, haver ficado em seu Caral Um par de Jarras, ra quantia de seis mil reis. Declarou mais a Viúva In- 6000	
ventariante, haver ficado em seu Ca- ral, duas Cadeiras de madeira branda, ra quantia de cinco e quatro mil reis. Declarou mais 84000	
a Viúva Inventariante haver fica- do em seu Caral, duas Murs peque- nas de lã, ra quantia de seis mil reis. Declarou mais a Viúva In- 6000	
ventariante, haver ficado em seu Ca- ral duas Murs maiores, ra quan- tia de oito mil reis. De 8000	

Fonte: IHGRGS (1947)

**ANEXO 5** — Descrição do Inventário de Boaventura Rodrigues BarcelosObras de prata de ouro

Um botão de brilhantes para o peito.

Um dito d' ouro

Um par de broches d'ouro

Um relógio com caixa de ouro d'algibeira com seu trancelim também em ouro

Um dito com caixa de prata

Dois ditos pequenos para parede

Dez castiças de prata

Trinta e seis colheres de prata para sopa

Dezoito ditas para chá

Uma dita grande para sopa

Um tinteiro completo de prata

Dois paliteiros de prata

Duas comendas de ouro

Uma chave de prata

Móveis

Um oratório com imagens

Um piano

Dezoito cadeiras de jacarandá

Vinte e quatro ditas

Doze ditas em mau estado

Uma cômoda

Uma cama

Duas escrivaninhas

Seis marquesas

Seis mesas pequenas para sala

Uma dita redonda

Três ditas para jantar

Seis ditas para diversos  
Dois armários  
Três lavatórios  
Seis caixas  
Dois batus  
Dois tachos de cobre  
Duas bacias grandes de cobre  
Duas ditas menores  
Doze panelas de ferro do uso de cozinha  
Duas ditas grandes para o uso dos escravos  
Uma cadeira de ferro pequena  
Doze cadeiras americanas  
Duas chaleiras de ferro  
Duas chocolateiras  
Dois barris para depósito d'água  
Quatro ditos para conduzir água  
Um ferro de engomar  
Trinta e duas enchadas de uso  
Dezoito machados  
Doze foices  
Doze cavadeiras  
Doze martelos  
Seis castiças de latão  
Seis tinas de pau  
Um moinho para moer café  
Seis taboleiros de madeira  
Seis bancos de pau usados

#### Louças e vidros

Um aparelho de louça azul para mesa  
Um outro aparelho de louça azul para chá  
Vinte e quatro xícaras e pires  
Seis bacias de louça

Doze garrafas de vidro branco

Doze copos grandes para água

Vinte cálices

Duas mangas de vidro

### Roupas

Duas colchas de damasco

Doze ditas de chita

Doze lençoes de cama

Doze ditas para marquesa

Dezoito fronhas

Doze travesseiros

Seis cobertores de lã

Dois colchoes grandes

Quatro ditos pequenos

Seis toalhas de renda

Doze ditas para mão

Vinte e quatro guardanapos

