

IDENTIDADES FICCIONAIS

NARRATIVAS LITERÁRIAS E TELEVISIVAS

LOURDES ANA PEREIRA SILVA
MANOEL FRANCISCO GUARANHA
MARIA AUXILIADORA FONTANA BASEIO
(ORG.)



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

IDENTIDADES FICCIONAIS

NARRATIVAS LITERÁRIAS E TELEVISIVAS

LOURDES ANA PEREIRA SILVA

MANOEL FRANCISCO GUARANHA

MARIA AUXILIADORA FONTANA BASEIO

(ORG.)



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

Ficha Técnica

Título

Identidades Ficcionais: Narrativas literárias e televisivas

Organização

Lourdes Ana Pereira Silva, Manoel Francisco Guaranha e Maria Auxiliadora Fontana Baseio

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Livros de Comunicação

Direção

Gisela Gonçalves

Design Gráfico

Daniel Baldaia

ISBN

978-989-654-661-8 (papel)

978-989-654-663-2 (pdf)

978-989-654-662-5 (epub)

Depósito Legal

469360/20

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama
6201-001 Covilhã
Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2020

© 2020, Lourdes Ana Pereira Silva, Manoel Francisco Guaranha e Maria Auxiliadora Fontana Baseio.

© 2020, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Prefácio	9
Maria Cristina Palma Munglioli	
O Fenómeno da(s) Identidade(s) em Perspectiva Interdisciplinar	13
Lourdes Ana Pereira Silva, Manoel Francisco Guaranha e Maria Auxiliadora Fontana Baseio	
Reflexões sobre a Configuração das Identidades Culturais e Contemporâneas	19
Jiani Adriana Bonin	
<i>Os da Minha Rua</i> de Ondjaki: a ficção na memória e na construção da identidade na Luanda pós-independência	35
Isabel Ferin	
Identidade, Linguagem e Narrativa no Conto <i>O Adiado Avô</i> , de Mia Couto	63
Lourdes Ana Pereira Silva e Maria Auxiliadora Fontana Baseio	
Identidade, Linguagem e Língua no Conto <i>Meu Tio, o Iauaretê</i> , de Guimarães Rosa	83
Manoel Francisco Guaranha	
Efeitos de Sentido e Construção de Existências: a fragilização das identidades homossexuais na telenovela brasileira	99
Pablo de Oliveira Lopes e Paulo Fernando de Souza Campo	
Consumo de Telenovela por Mulheres da "ralé": as identidades de gênero e de classe em foco	123
Lírian Sifuentes	
A Fragmentação na Série <i>Dark</i> : o ser, o espaço e o tempo	149
Sandra Trabucco Valenzuela	
Sobre os Autores	167

Não seria exagero dizer que, apesar de as questões de identidade perseguirem poetas, escritores, filósofos há séculos, nas últimas décadas o forte incremento da literatura científica em torno desse tema, sobretudo nos campos das Ciências Sociais e da Comunicação, trouxe novas perspectivas de análises e uma compreensão mais ampla desse problema que se configura como um dos grandes desafios a serem enfrentados no início do século XXI. A presente coletânea vem contribuir para esse debate abordando o problema a partir do estudo das identidades ficcionais sob o enfoque da construção discursiva de identidades forjadas pelas narrativas literárias e televisivas.

Certamente, a leitura dos capítulos que compõem a coletânea ampliará não apenas o conhecimento sobre o tema, mas também proporcionará possibilidades de aproximação com metodologias de natureza qualitativa que fundamentam as análises. Embora não se restrinja a eles, capítulos, em sua maioria, trazem como tecido teórico os Estudos Culturais em suas matrizes anglófonas e a pujante abordagem latino-americana das mediações. O acompanhamento das análises e interpretações proporcionarão um mergulho em universos ficcionais nos quais a questão da identidade surge não apenas como um problema a ser resolvido, mas também como uma

1. Professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação ECA/USP (stricto sensu). Realizou estágio pós-doutoral na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Doutora em Ciências da Comunicação pela USP. Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da USP. Bacharel e Licenciada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Líder do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação – GELiDis – ECA-USP/CNPq.

visão de mundo, e, portanto, a visão de um sujeito histórico através do qual vemos as “tribulações do eu” (Giddens, 2002, p. 168).

Não caberia neste prefácio apresentar um estudo das questões de identidade, mas gostaria de aludir a alguns aspectos que serão desenvolvidos nos capítulos de maneira mais profunda. Ao discutir a questão da identidade, Jonathan Culler (2009, p. 151-152) destaca que, nos estudos literários, sempre se estudou se as personagens “faziam” seu destino ou eram “vítimas” dele. Segundo o crítico, Ulisses se definia por suas lutas para salvar a si mesmo e a seus marinheiros e retornar a Ítaca. Esse era o seu destino e isso forjava sua própria identidade. Ou seja, sua trajetória de vida estava pré-definida e tinha um objetivo claro que seria alcançável somente por meio de lutas, pela demonstração de seu valor nas batalhas através das quais pudesse mostrar seu caráter e força que o qualificassem como herói.

Embora não recuem tanto no tempo para falar das (in)certezas quanto a identidades e a identificações na atualidade, Antony Giddens (1993, 2002) e Zygmunt Bauman (2001, 2005, 2008) – apenas para citar dois dos inúmeros estudiosos que se debruçaram sobre o tema e que são discutidos no presente livro -, localizam “as tribulações do eu” (Giddens, 2002, p. 168), na confluência sócio-histórica do Capitalismo e da Modernidade e, mais recentemente, da Globalização. Como enfatiza Bauman (2008, p. 184), “ter a necessidade de nos transformar no que somos é uma característica moderna. A modernidade substituiu a determinação da posição social por uma autodeterminação compulsiva obrigatória.” Para Giddens (1993, 2002), tal transformação encontra sua raiz na confiança desenvolvida ao longo da Modernidade nos sistemas abstratos e na socialização da natureza como características decisivas para a ampliação da reflexividade e da narrativa na construção da auto-identidade. Em tais processos a mídia ganha espaço fundamental como criadora de histórias que fornecem “uma coerência narrativa com a qual o leitor ou espectador possa identificar-se.” (Giddens, 2002, p. 184). Nesse contexto, Giddens (2002, p. 184) destaca a telenovela – produto cultural tão próximo do cotidiano dos brasileiros – enfatizando que seu consumo pode ajudar a fundamentar uma narrativa coerente (e

estruturante) do eu, pois mistura “previsibilidade e contingência por meio de fórmulas (...) ligeiramente perturbadoras, mas ao mesmo tempo tranquilizadoras. Elas oferecem misturas de contingência, reflexividade e sina.” O autor argumenta que, nesse caso, “a forma conta mais que o conteúdo; nessas histórias ganha-se uma sensação de controle reflexivo sobre as circunstâncias da vida, uma sensação de uma narrativa coerente que é um equilíbrio tranquilizador para as dificuldades de sustentar a narrativa do eu em situações sociais reais.” (Giddens, 2003, p. 184).

Incorporando a este preâmbulo os estudos de Jerome Bruner e Susan Weisser (1995, p. 142) sobre a importância da construção da narrativa para a constituição do *self*, pode-se afirmar que as histórias ficcionais fornecem alternativas para analisarmos nossas “vidas” como textos: “textos sujeitos a revisão, exegese, reinterpretação e assim por diante.” Dito de outra forma, a construção discursiva do eu, ancorada nos discursos de produtos midiáticos como as ficções televisivas ou mesmo dos discursos de obras literárias, ganha espaço pela abertura de possibilidades e espaços para a produção de sentidos, a elaboração e reelaboração de modos de compreensão do outro e do mundo, proporcionando ao espectador/leitor e à espectadora/leitora por meio desse movimento de “textualização reflexiva” conhecer-se a si mesmo/a e a seu grupo social. Fica aqui o convite ao leitor e à leitora deste prefácio para que acompanhe nos capítulos da presente coletânea - por meio das vozes das personagens (em seu diálogo com o outro, com o mundo e consigo mesmas), dos ambientes e temporalidades das ficções analisadas - parte dos processos de reflexão e (auto)identificação aos quais aludimos anteriormente.

Referências

- Bruner, J. & Weisser, S. (1995). A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In D. Olson & N. Torrance (Org.), *Cultura escrita e oralidade* (p. 141-161). São Paulo: Ática.
- Culler, J. (2009). *Literary theory*. New York: Sterling Publishing.

- Giddens, A. (1993). A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- Giddens, A. (2002). Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bauman, Z. (2001). Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bauman, Z. (2005). Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bauman, Z. (2008). A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

O FENÔMENO DA(S) IDENTIDADE(S) EM PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR

Lourdes Ana Pereira Silva

Manoel Francisco Guaranha

Maria Auxiliadora Fontana Baseio

Identidades ficcionais: narrativas literárias e televisivas é resultado de recentes trabalhos de alguns pesquisadores do Programa de Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro - Unisa, em especial daqueles que integram os Grupos de Pesquisa Ciência, Saúde, Gênero e Sentimento (CNPq/Unisa) e Arte, Cultura e Imaginário (CNPq/Unisa), com participação de pesquisadores convidados da TVE-RS e do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva (USP/UFRGS), da Universidade do Vale dos Sinos – Unisinos, da Universidade Anhembi Morumbi e da Universidade de Coimbra. A obra teve por principal objetivo refletir interdisciplinarmente sobre os processos de construção de identidades ficcionais na perspectiva das narrativas literárias e televisivas. As articulações entre as temáticas identidades e narrativas são profícuas.

Há diferentes formas de abordar a problemática da identidade. Nos dias atuais, identidade implica transformações perceptivas e expressivas do presente, migrações e mobilidades, redes de fluxos, instantaneidades, fluidez, raízes móveis ou raízes em movimento. A identidade é reconhecida, atualmente, a partir de palavras como complexa, mutável, impalpável. No entanto, apesar dessas caracterizações, em um mundo que se transforma rapidamente, algumas identidades ainda permanecem. [...] “as identidades são uma espécie

de garantia de que o mundo não se desfaz tão velozmente como às vezes parece. São uma espécie de ponto fixo do pensamento e do ser, um fundamento da ação, um ponto ainda existente no mundo em mudança”. (Hall, 2010, p. 343, tradução nossa).

É fato que a identidade transforma-se não somente nos contextos sociais em que ela se dá, mas também a partir dos sistemas simbólicos que oferecem e dão sentido à existência. A produção de narrativas sobre o eu e sobre o mundo é cada vez mais parte constitutiva dos modernos processos de construção de identidades, ao considerar que seus sentidos constroem-se “também por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representados (Woodward, 2000).

Hall alerta para o fato de que, como discurso, a cultura produz sentidos que influenciam “tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2006, p. 51). Diversos autores abordam a questão da identidade relacionando-a à narrativa, destacando-a como construção discursiva. Nesse sentido, entre as várias construções narrativas que podem revelar os sentidos das identidades, circunscrevemos a proposta desta obra às narrativas ficcionais e a dois âmbitos expressivos: a literatura e a televisão, ambas portadoras de linguagens e códigos singulares, entretanto visceralmente amparadas pelos princípios da ficcionalidade e abertas ao mútuo diálogo.

Como fenômeno de linguagem e experiência simbólica, a literatura constitui-se como sistema expressivo que faz dialogarem o estético e o histórico. Cada escritor opera com os elementos que se projetam a partir de sua sensibilidade para compor seu projeto artístico, capturando e organizando ficcional e intencionalmente a realidade à sua maneira, reinventando histórias, memórias e sonhos que se imbricam pelas dobras do imaginário e manifestam percepções sobre si, sobre o outro, sobre o lugar e o tempo em que a experiência se refaz. Portanto, torna-se possível, por meio dessas histórias, compreender não só a cultura, como também as identidades que desfilam nesse palco narrativo que compõe o jogo textual.

No que diz respeito à televisão, cabe destacá-la como fenômeno de massa de grande impacto na vida social moderna e, também, submetendo-a a uma análise sociológica, é possível verificar suas imbricações na conformação das identidades. Neste aspecto, ressalta-se o estudo sobre ficção televisiva, que implica múltiplos níveis de análise.

Considerando que os estudos sobre essa temática que envolve narrativas ficcionais e identidade engendram variadas percepções e análises, este livro propõe-se a discutir o tema em perspectiva interdisciplinar, valorizando a apreensão de uma camada profunda do sujeito e da realidade circundante a partir da lógica da complexidade que engendra os fenômenos humanos.

Para dar conta deste objetivo, os capítulos da obra foram organizados de modo a contemplar o objeto de estudo a partir de “Reflexões sobre a configuração das identidades culturais contemporâneas”, capítulo 1, de Jiani Adriana Bonin – Unisinos - RS, Brasil, estudo provocativo que trata de preparar o terreno para as análises posteriores. A autora convida os leitores a considerar a pluralidade, paradoxalmente, como uma das manifestações fundamentais das identidades culturais na realidade contemporânea, pluralidade que se manifesta nas relações sociais e na constituição dos sujeitos ainda que certas forças sociais tenham procurado “homogeneizar, apagar e descaracterizar as identidades culturais”. O fenômeno da diversidade cultural, condição dos contextos contemporâneos, é analisado sob a perspectiva de sua vinculação com outros fenômenos contemporâneos, tais como a globalização e a midiaticização, bem como sob a perspectiva de raízes históricas mais antigas. Desse modo, o texto estuda o problema do papel da comunicação e das mídias no processo de constituição das identidades culturais contemporâneas e o sentido de sua vigência.

Nessa perspectiva, o capítulo 2, “Os da minha Rua” de Ondjaki: a ficção na memória e na construção da identidade na Luanda pós-independência”, de Isabel Ferin - Universidade de Coimbra, Portugal, analisa os vinte e dois contos que constituem a obra do escritor angolano centralizando a reflexão em torno da memória, da identidade e dos desdobramentos da indústria cultu-

ral globalizada. Sustentando-se metodologicamente em bases da sociologia literária, a autora reconhece a estreita relação entre a obra e os contextos históricos e psicológicos em que se insere. Ademais, analisa elementos estéticos empregados, seu modo de funcionamento, assim como estratégias intencionalmente utilizadas para configuração da narrativa. Conceitos como Tempo e Espaço, Memória, Identidade, Pós-colonialismo, Media e Ficção, compõem-se como essenciais.

Os capítulos 3 e 4 dedicam-se, respectivamente, a narrativas de um autor moçambicano, Mía Couto, e de um autor brasileiro, João Guimarães Rosa. O primeiro sabidamente influenciado pelo segundo e ambos, como será evidenciado tanto pelas narrativas estudadas, quanto pelos títulos similares dos trabalhos que as analisam, intrinsecamente afinados no que diz respeito à temática da identidade. Embora similares nos títulos, os trabalhos diferem nos métodos. O capítulo 3, “Identidade, linguagem e narrativa no conto ‘O Adiado Avô’ de Mía Couto”, de Lourdes Ana Pereira Silva – Unisa, SP, Brasil e Maria Auxiliadora Fontana Baseio – Unisa, SP, Brasil, analisa a obra sob uma perspectiva literária a partir da questão do imaginário. Considera-se a arte da palavra um jogo textual permeado por representações que dialogam com o contexto histórico e cultural moçambicano, no interior do qual o autor busca elementos para revelar suas reflexões sobre as várias identidades. Esse substrato imaginário de que a literatura é portadora, em estreito e coerente diálogo com a linguagem pela qual se expressa, põe em revista perspectivas, compreensões e reflexões do autor moçambicano sobre a realidade vivida e imaginada.

Já o capítulo 4, “Identidade, linguagem e língua no conto ‘Meu tio, o iauaretê’, de Guimarães Rosa”, escrito por Manoel Guaranha – Unisa, SP, Brasil, empreende uma análise literária e linguística do texto usando como fundamentação teórica a perspectiva de estudiosos da literatura como Antonio Candido, Fábio Lucas e Wilson Martins, sobre as especificidades do regionalismo roseano, bem como ideias do linguista Émile Benveniste sobre a construção da subjetividade por meio da linguagem. Como método, o estudo empreendeu o levantamento e a análise das escolhas lexicais de Guimarães

Rosa, trabalho desenvolvido por meio de um processador eletrônico de textos no sentido de mostrar como a nuvem de palavras da narrativa, em certo sentido, materializa linguisticamente o discurso identitário do autor. Independente do método de análise, ambos os capítulos, assim como os todos outros deste livro, partiram dos estudos culturais sobre identidade.

No capítulo 5, “Efeitos de sentido e construção de existências: a fragilização das identidades homossexuais na telenovela brasileira”, de Pablo de Oliveira Lopes e Paulo Fernando de Souza Campos, ambos da UNISA, SP, Brasil, os autores analisam os estereótipos de homossexuais nas novelas brasileiras, fenômeno que tende a fragilizar o processo de construção das identidades LGBT por meio de uma “retórica do preconceito” ao apresentar os personagens homossexuais “como sujeitos de caráter duvidoso, caricatos, imbecilizados, subservientes, doentios” em pleno século XXI. O trabalho mostra que se por um lado os personagens LGBT ganharam visibilidade nas novelas, o que seria algo bom em princípio, essa visibilidade nem sempre tem contribuído para a desconstrução de preconceito contra esses grupos identitários.

No capítulo 6, “Consumo de telenovela por mulheres da “ralé”: as identidades de gênero e de classe em foco”, Lírian Sifuentes realiza uma pesquisa empírica, desenvolvida ao longo de 18 meses. A alcunha “ralé” é tomada emprestada do sociólogo brasileiro Jessé Souza, no intuito de chamar atenção para a exclusão estrutural e não para ofender uma classe já tão marginalizada. Assim, o capítulo trata de um estudo sobre consumo midiático de telenovela por mulheres de classe popular, considerando principalmente suas identidades de classe e de gênero. A autora dá ênfase à relação do público com os meios ou com um gênero, ao pesquisar como o contexto dessas receptoras afeta a experiência midiática e como esta impacta o indivíduo.

No capítulo 7, “A fragmentação na série *Dark*: o ser, o espaço e o tempo”, Sandra Trabucco Valenzuela propõe um ensaio, que tem por objetivo refletir sobre a relação dos personagens, sua fragmentação e suas relações com o espaço e o tempo na primeira temporada da série alemã *Dark* (Netflix,

2017). A análise empreendida pela autora caracteriza o sujeito da sociedade pós-moderna em permanente mudança, em processo de fragmentação e descentramentos, gerando uma quebra da integridade. Tal caracterização também é evidenciada nas personagens da série analisada.

Desse modo, esperamos que a perspectiva interdisciplinar do fenômeno da identidade no mundo contemporâneo apresentada pelos trabalhos desta obra possa permitir que o leitor compreenda melhor, a partir de sistemas culturais, o conjunto de significados compartilhados em cada uma das abordagens problematizadas, bem como esperamos que os trabalhos aqui reunidos estimulem o diálogo e novos estudos sobre o tema.

REFLEXÕES SOBRE A CONFIGURAÇÃO DAS IDENTIDADES CULTURAIS CONTEMPORÂNEAS

Jiani Bonin

Quando observamos a existência concreta das identidades culturais na realidade contemporânea, reconhecemos que a pluralidade é uma das suas manifestações fenomenológicas. Notamos esta pluralidade em coexistência social e, também, na constituição dos sujeitos a despeito de fatores que, historicamente, atuaram para homogeneizar, apagar e descaracterizar as identidades culturais. Assim, a diversidade cultural é uma condição constitutiva dos contextos socioculturais de sociedades, regiões e localidades distintas, inclusive no Brasil. Esta realidade, em suas manifestações concretas, tem vinculação com fenômenos que, contemporaneamente, marcam sua existência, como a globalização e a mídiatização mas, também, com raízes históricas de mais larga duração, que precisam ser consideradas para sua adequada compreensão (Hall, 2014; García Canclini, 2013; Ortiz, 1999).

Tal realidade nos convoca a refletir sobre a configuração que assumem as identidades culturais contemporâneas e o sentido de sua vigência. Em relação ao campo da comunicação, mais especificamente, provoca interrogações sobre o papel da comunicação e das mídias nestes processos.

Este texto, escrito a partir destas provocações, busca justamente refletir sobre estas questões. Na reflexão, procuramos deslindar fatores constitutivos da atual configuração das identidades, operando a partir do

reconhecimento da necessidade de mirada histórica para pensar tal problemática. Focalizamos, de modo específico, os processos históricos de colonização, as migrações, a globalização e a midiaticização e refletimos em termos de suas consequências para a constituição das identidades culturais.

Processos históricos constitutivos

A diversidade cultural não pode ser vista apenas como uma ‘diferença’, isto é, algo que se define em relação a, nos remete a alguma outra coisa. Toda ‘diferença’ é produzida socialmente, ela é portadora de sentido simbólico e de sentido histórico. [...] afirmar o sentido histórico da diversidade cultural é submergi-la na materialidade dos interesses e dos conflitos sociais” (Ortiz, 1999, p.47-48).

Se olharmos a presença de identidades culturais diversas na realidade brasileira sob lentes de perspectiva histórica, lembraremos que antes da “descoberta” e colonização portuguesa estas terras já eram habitadas por uma diversidade de povos indígenas que apresentavam culturas diversas. Estudos têm demonstrado que estas culturas, longe de serem fixas e de apresentarem fronteiras rígidas e excludentes, foram se constituindo historicamente em dinâmicas internas e, também, em processos de intercâmbio, de trocas, interações e disputas entre grupos diversos. Ou seja, suas culturas e identidades não podem ser pensadas como realidades estáticas, elas se constituíram também, historicamente, no bojo de dinâmicas socioculturais concretas.

A colonização portuguesa, a escravidão e as migrações estimuladas para a colonização de regiões do país foram fatores relevantes na configuração das identidades culturais em nossa sociedade. Neste contexto, as relações entre colonizadores e colonizados foram marcadas pela dominação, subjugação e extermínio dos povos indígenas; pelo epistemicídio das culturas indígenas e, ou por intentos de sua assimilação à cultura colonizadora dominante (Santos, 2008). As relações de escravidão levaram à subjugação e à exploração dos negros; também, à negação e estigmatização de suas culturas e identidades. No âmbito das migrações para colonização de regiões do país,

as identidades culturais dos colonizadores foram submetidas a pressões assimilacionistas pela sociedade nacional e a processos de inferiorização nas relações sociais.²

Mesmo assim, podemos dizer que as identidades culturais destes grupos, de modo geral, não desapareceram. Fatores como a relativa fraqueza do poder colonial, os trânsitos e negociações entre colonizadores e colonizados, a resistência a partir da força das comunidades (Santos, 2008), entre outros, permitiram a persistência destas identidades culturais no tempo, ainda que sob novas configurações.

A construção dos Estados Nação brasileiro implicou movimentos de integração econômica e também social, política e cultural. No seio desse processo, esforços de constituição de uma cultura nacional foram realizados, fruto de interesses contraditórios, de disputas e dominações. O rádio, o cinema e a televisão tiveram um papel chave na constituição desta cultura nacional. Como lembra Ortiz (1991), a consolidação do mercado de bens culturais no Brasil transformou a noção de nacional, antes constituída a partir da associação entre nacional e popular. A Indústria Cultural se consolidou vinculada à possibilidade de constituição de uma nação integrada, de uma cultura nacional, associada ao crescimento e à unificação dos mercados. À luz destes esforços, os dilemas da interculturalidade foram administrados numa perspectiva de integração das diferenças ao Estado nação e ao mercado nacional. Mas, ainda assim, podemos ver a persistência de culturas regionais e étnicas contemporaneamente em nossas sociedades, ainda que sob renovadas expressões.

Constatamos, então, que a despeito de todos estes processos históricos que buscaram a eliminação, a assimilação, a negação e a invisibilização das diversas identidades culturais presentes na constituição de nossa sociedade, elas seguem vigentes. Temos contemporaneamente a persistência de anacronismos, de matrizes culturais constitutivas de nossa formação sociocultural

2. Esses processos de colonização e as pressões assimilacionistas a que foram submetidos pela sociedade nacional são examinados em detalhe por Seyferth (1997; 2002).

contemporânea que seguem dando sentido à existência das identidades culturais na contemporaneidade. (Martín-Barbero, 2009; García Canclini, 2013). Observamos a existência de comunidades indígenas e negras, de grupos étnicos vinculados à migração que continuam afirmando suas identidades culturais diversas, ainda que internamente apresentem pluralidades e distinções constitutivas. Mas é preciso considerar, também, que estes processos históricos possibilitaram, em maior ou menor grau, trânsitos interculturais diversos que levam a ver que as hibridações são também processos constitutivos da formação histórica das identidades culturais dos diversos grupos que constituem nossa sociedade.

Voltando aos fatores históricos constitutivos das configurações atuais das identidades culturais, não podemos deixar de levar em conta as radicais mudanças dos seus contextos de existência vinculadas à globalização. Esse processo, dinamizado pelas tecnologias de informação e pelo aparecimento da economia do conhecimento, é marcado pela interconexão dos mercados, pelas formas transnacionais de produção e consumo, pelo crescimento e a transformação das Indústrias Culturais (Hall, 2014). Nesse contexto, os locais são atravessados por influências e referentes diversos, apresentando-se cada vez mais como realidades desterritorializadas, isto é, mundializadas. Entretanto, pensar estas forças integradoras não significa considerar que este processo seja homogêneo. A mundialização é una e diversa, atravessa de modo distinto cada país ou formação social, de acordo com suas características e complexidades históricas e contém, também, um movimento de diferenciação que envolve grupos, classes sociais, gêneros, indivíduos. Sua tendência é a homogeneização mas também tem causado efeitos diferenciadores nas sociedades (Ortiz, 1999; Hall, 2014).

As mudanças estruturais vinculadas à globalização econômica e informacional, como argumenta Hall (2014), deslocaram estruturas e processos fundamentais da sociedade moderna que permitiam a ancoragem aos sujeitos no mundo social e sustentavam seu sentido de pertencimento; alteraram as coordenadas espaço-temporais da experiência humana e aumentaram a oferta de referentes culturais com os quais sujeitos e grupos podem se

identificar. A produção de identidades culturais, neste contexto, tornou-se tendencialmente mais descentrada, mais móvel e multifacetada.

A globalização e, de modo mais específico, a transnacionalização dos mercados simbólicos - considerados seus fluxos desiguais e hegemonias - tem operado como fator dinamizador de *hibridações*, ou seja, de atravessamentos, transações e movimentos entre culturas. Nesse contexto, tradições culturais são quebradas e se misturam a outras; verificam-se desterritorializações e reterritorializações simbólicas, como reflete García Canclini (2013). Esses processos, como assinalamos, têm raízes históricas de mais larga duração em nosso continente. Remontam às negociações e transações que foram se constituindo nas relações entre as culturas autóctones e outras culturas a partir da colonização; da urbanização, das migrações históricas e contemporâneas, entre outros movimentos. Estão ligados, também, à forma como a modernização se realizou, de maneira desigual, em nossas sociedades.

Mas a dinamização dos processos interculturais no contexto da globalização não produz apenas hibridações; também segrega, engendra desigualdades, estimula reações fundamentalistas e reivindicações identitárias. Estas reações, como reflete Martín- Barbero (2006), em geral remetem a exclusões sociais e políticas, a desigualdades e injustiças acumuladas, sedimentadas, ao mesmo tempo e expressam demandas de reconhecimento e de sentido.

Vale considerar que estas são tendências mais gerais, mas que elas adquirem especificidades, particularidades e diferenças em cada contexto; que se realizam historicamente e envolvem poderes e relações desiguais entre as culturas que necessitam ser devidamente considerados em nossas investigações. As *migrações* representam outro fator constitutivo das diversidades culturais contemporâneas. Este não é um fenômeno novo, mas ganha impulso no contexto da globalização e tem impacto tanto nos países de origem quanto nos de destino. Pode produzir identidades traduzidas, que vinculam elementos e facetas dos diferentes lugares e culturas vivenciados pelos sujeitos e grupos (Hall, 2003; 2014). Mas no contexto das migrações também

se geram processos de subordinação, inferiorização e negação de grupos culturais – de modos desigual de acordo com grupos e contextos de origem e destino.³

Estes fatores históricos, entre outros, são definidores da configuração contemporânea das identidades culturais e precisam ser levados em conta e devidamente aprofundados em nossas investigações que focalizam as identidades culturais. Além deles, temos que considerar com acuidade a midiaticização como fenômeno relevante, incidente e constitutivo das identidades, questão que nos ocupa a seguir.

A midiaticização e as identidades culturais

[...] atravessamos uma revolução tecnológica cuja peculiaridade não reside tanto em introduzir uma quantidade inusitada de novas máquinas em nossas sociedades, mas, sim, em configurar um novo ambiente ou ecossistema comunicativo. [...] a tecnologia digital está configurando nossos modos de habitar o mundo e as próprias formas do laço social. (Martín-Barbero, 2014, p.25).

No cenário contemporâneo, a constituição das identidades culturais ganha novas configurações no contexto da midiaticização. Este processo, que assistimos consolidar-se no século XX, se caracteriza pela expansão sistêmica, penetração e ação das mídias nos vários campos e domínios sociais, alterando sua estruturação, seu funcionamento e suas lógicas. Como reflete Sodré (2006), as mídias constituíram uma ambiência existencial envolvente, imbricada na realidade social, responsável pela constituição de *ethos midiaticizados* - que incluem costumes, condutas, cognições, afetos, orientações e programações marcados por suas lógicas. Consolida-se um *ecossistema comunicativo* que atravessa as formações sociais, redefinindo-as em várias dimensões; um entorno tecnocomunicativo organizador da experiência sociocultural (Martín-Barbero, 2009, 2014).⁴

3. É o que aponta, por exemplo, a pesquisa de Oliveira e Bonin (2007) sobre as identidades culturais de imigrantes argentinos inseridos no contexto de Porto Alegre.

4. Como sintetiza Maldonado (2002, s. p.) “Esses ambientes, abundantemente constituídos por sistemas de objetos técnicos, estabelecem um *biosmediático* que performa elementos perceptivos, sensi-

Para refletir sobre como a midiaticização incide na constituição das identidades, começo por lembrar que as identidades culturais são construídas relacionalmente, por meio da diferença, da relação com o outro, no jogo de modalidades específicas de poder. Nestes processos, as identidades adquirem sentido por meio dos sistemas simbólicos em que são representadas. Como argumenta Woodward, os “sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais os grupos são excluídos e estigmatizados” (2000, p.17). A comunicação participa destes processos de produção social simbólica, sendo dimensão constitutiva das identidades culturais.

A penetração social das mídias vem transformando profundamente a constituição das culturas e das relações interculturais contemporâneas. Lembremos que a narração é uma dimensão constitutiva das identidades culturais, “[...] toda identidade se gera e se constitui no ato de narrar-se como história, no processo e na prática de contar-se aos outros” (Martín-Barbero, 2014, p.20). E esta narração se realiza hoje também nas linguagens, nos gêneros e formatos midiáticos em geral. Neste contexto, temos uma multiplicação de relatos colonizados pelas lógicas midiáticas que também participam da produção de sentidos sobre as identidades culturais. Sua constituição é atravessada pelas lógicas, pelo poder simbólico e pelas matrizes de produção de sentido das mídias - de modo desiguais a depender das condições concretas em que isso se realiza.

As construções simbólicas relativas às identidades culturais realizadas pelos grandes meios de comunicação vinculam-se a seus interesses comerciais e estratégicos e, também, ganham as marcas dos gêneros onde se realizam. Estes produtos midiáticos, para se fazerem reconhecíveis socialmente, precisam inserir referentes advindos das culturas concretas a que se destinam.⁵ Operam traduções, miscigenações e não raras vezes, simplificações e esquematismos que dificultam que as identidades culturais sejam reconhe-

tivos, cognitivos e emotivos com a marca das *matrizes técnicas, culturais e estruturais* das mídias.”
5. Pensamos com Martín-Barbero (2009) os gêneros (e formatos) como estratégias de comunicabilidade entre produção e recepção, como matrizes organizativas da comunicação entre produtores e receptores construídas em processos históricos e em constante redefinição.

cidas nas suas complexidades, nos processos históricos, nas contradições e nos conflitos que as constituem. Vai nesta direção a observação de Martín-Barbero (2006), de que a comunicação midiática tem se revelado um fator de desintegração e de inserção das culturas no espaço/tempo do mercado, o que leva à busca de representação da diferença que a torne comercializável, a maquiagens que reforçam seu exotismo e a hibridações que neutralizam seus aspectos conflitivos.

Neste sentido, por exemplo, em projeto de pesquisa⁶ que desenvolvemos, que buscou investigar a construção de identidades em propagandas e publicidades de televisão aberta no Brasil, constatamos a escassa representação e limitada construção das identidades culturais étnicas, de gênero, de nacionalidade e de fenótipos quando pensadas em termos das diversidades presentes no contexto brasileiro.⁷ Em direção similar, pesquisas têm constatado que as mídias massivas têm participado na construção de padrões de gênero e de beleza, contribuindo para a normatização hegemônica de identidades de gênero, étnicas, de orientações sexuais e de corporalidades e colaborado para a negação, a invisibilidade, a produção de estereótipos, a inferiorização e a estigmatização de diversidades culturais que se colocam fora destes padrões.

Não podemos, entretanto, olhar de maneira redutora e maniqueísta o papel das mídias massivas em relação à constituição das identidades culturais. As pesquisas em nosso campo têm demonstrando, por exemplo, que a telenovela colaborou para o questionamento de dimensões relativas à dominação feminina, para o reconhecimento social da homossexualidade, de aspectos da condição da velhice entre outras questões. É o caso da pesquisa de doutorado que realizei com famílias de descendência alemã e italiana de

6. Trata-se do projeto *Publicidade, propaganda, alteridade e cidadania: estratégias transmetodológicas de análise da diversidade nos contextos de mudança econômica e social do Brasil e da Espanha*, realizado com financiamento Capes-DGPU. Desenvolvido nos anos de 2015 e 2016, o projeto foi coordenado no Brasil por Jiani Bonin e na Espanha por Nicolás Lorite García.

7. No caso da Rede Globo, cuja investigação foi por mim coordenada, constatamos que a heteronormatividade continua sendo o padrão que orienta as construções de gênero e de orientação sexual. Homens e mulheres presentes nestas publicidades eram majoritariamente jovens e de constituição física dentro dos padrões, ou seja, magros. Quanto às etnias e nacionalidades representadas, a grande maioria dos personagens eram brancos. A presença de negros foi escassa e a de indígenas nula. Apenas migrantes alemães estiveram presentes em duas das publicidades analisadas.

Urubici. Nela, constatei que a recepção da telenovela *Suave Veneno* permitiu o questionamento, por parte de mulheres das famílias participantes da investigação, em relação à sua condição subordinada na unidade camponesa, à dupla jornada de trabalho e a dimensões da dominação masculina sobre elas a partir da inclusão destas questões na trama e na trajetória de personagens da telenovela. Também o reconhecimento da homossexualidade de maneira mais positiva, questionando estereótipos arraigados na cultura das famílias a partir da construção de personagens femininas e homossexuais da telenovela investigada (Bonin, 2001). A pesquisa empreendida por Laura Wotrich (2011) sobre a recepção da telenovela *Passione* por classes populares constatou que as construções sobre a velhice na telenovela contradiziam estereótipos sobre os velhos, particularmente aqueles relativos à sexualidade feminina, presentes entre os sujeitos investigados.

Voltando à reflexão sobre os processos de midiatização e seu papel em relação às identidades culturais, entre finais do século XX e início do século XXI, observamos transformações potencializadas e concretizadas pela expansão da comunicação digital. Este processo permitiu a disseminação e ao domínio progressivo de recursos e de práticas de produção tecnológica de comunicação; inaugurou novas formas de participação, de compartilhamento e de geração de produtos culturais digitalizados por produtores diversos; possibilitou a constituição de distintas formas de interação entre sujeitos, de produção simbólica compartilhada em novos desenhos de sociabilidades, de comunidades, redes, tribos, etc. Este cenário abre possibilidades diversas de produzir comunicação, de se relacionar com produções de diferentes procedências, de experimentar linguagens multimídias, de construir novas formas expressivas (Maldonado, 2014; Castells, 2003; Bonin, 2016).

Entretanto, ainda que as novas tecnologias de comunicação venham possibilitando um acesso maior às condições de produção e circulação de bens midiáticos, não podemos desconsiderar as limitações de acesso a esse campo, ainda presentes na realidade social brasileira. Nas configurações concretas em que se realiza a digitalização, existem diferenças vinculadas a fatores econômicos, sociais, políticos e culturais de cada contexto. As pos-

sibilidades de acesso e usos dos meios, as competências digitais e, ainda, os condicionamentos relativos aos ambientes de comunicação digital, seus recursos e lógicas não permitem aos sujeitos comunicantes as mesmas condições de produção e circulação fornecidas às grandes mídias tradicionais e são fatores que, dentre outros, complexificam e produzem distinções neste processo no concreto da vida social (Saggin & Bonin, 2016).

A digitalização participa de maneiras inéditas dos processos de construção das identidades culturais, reforçando tendências já vislumbradas, mas também abrindo novas realidades e possibilidades para a sua construção. Temos renovadas formas de expressão e constituição das identidades, como a construção identitária para a visibilidade, aprofundada no âmbito das redes sociais, num cenário de embaralhamento entre o público e o privado, como reflete Sibilía (2008); de experimentações identitárias, como aquelas demonstradas por Recuero (2014) relativas às apropriações identitárias de jogos digitais, em que os participantes expressam facetas concretas de suas identidades, mas também experimentam, jogam e exploram outras dimensões a partir das ofertas dos jogos, de suas estruturas e recursos.

E vemos, ainda, usos e apropriações das mídias digitais que pluralizam vozes e permitem a entrada, na esfera da visibilidade social, de novas dimensões da realidade sociocultural contemporânea. Temos que reconhecer, como nos instiga Martín-Barbero, (2014) que este cenário é lugar de perversidades, mas também de possibilidades inéditas para a constituição das identidades culturais. Neste sentido, várias investigações vêm analisando e demonstrando as possibilidades que sujeitos e grupos culturais/identitários encontram nos usos, apropriações e produções das mídias digitais para fazerem visíveis suas diferenças e lutar por reconhecimento social; para constituir e gerir movimentos e buscar influir no campo cultural, construindo sentidos divergentes em relação às normatizações hegemônicas das culturas e identidades; para lutar por políticas públicas inclusivas, entre outros aspectos. Grupos feministas, indígenas, surdos, vinculados aos movimentos urbanos, entre tantos outros, têm se apropriado das mídias digitais para construir comunidades, exprimir suas identidades, auto

organizar-se, fortalecer suas identidades, lutar por reconhecimento social na esfera pública digital, como demonstram pesquisas recentes.⁸

Neste sentido, a esfera pública digital representa hoje um dos espaços-chaves para a construção e o exercício da cidadania no campo comunicacional e cultural, com suas possibilidades, limitações e contradições que precisam ser refletidas em nossas investigações. Como argumenta Moglen (2012) a partir de uma perspectiva crítica, o universo comunicacional digital apresenta aberturas à participação, à criação e ao compartilhamento cultural e comunicacional, mas que também podem ser seletivas e excludentes. O cenário contemporâneo é marcado por interesses político-sociais hegemônicos, detentores de poder de cerceamento e de subjugação das potencialidades ofertadas pelos meios digitais de comunicação. Em termos de participação e de produção midiática, os condicionamentos impostos por grandes plataformas e por movimentos de controle e espionagem representam uma limitação das possibilidades de formação de sujeitos autônomos, comunicantes e cidadãos (Saggin; Bonin, 2016).

Provocações ao final do percurso: pensando as relações entre identidades culturais

[...] a história nos incita a trabalhar a partir das condições do traduzível e do indecifrável de cada cultura ao mesmo tempo; a partir, portanto, da exigência insuperável de que as culturas conheçam umas às outras e se reconheçam como tal nas possibilidades e nos limites do intercâmbio entre elas (Martín- Barbero, 2014, p.20).

Para fechar o itinerário destas reflexões sobre a constituição das identidades culturais no contexto contemporâneo, interessa-nos realizar um pequeno exercício de pensar processos comunicacionais que possibilitem às identidades culturais reconhecerem-se, afirmarem-se e serem socialmente levadas em conta. A noção de cidadania intercultural é produtiva a

8. É o caso da pesquisa de Albuquerque (2018), que investiga as apropriações que os coletivos *Bloco de Lutas* e o *Defesa Pública da Alegria* realizam das mídias digitais e da pesquisa de Claudio (2017), que focaliza as inter-relações de sujeitos surdos com as mídias digitais

este exercício. Ela implica, na perspectiva de Cortina (2005), forjar relações no âmbito societário que permitam que as culturas sejam reconhecidas em sua diversidade, multidimensionalidade e conflitividade; relações estas que possibilitem, também, que as culturas possam refletir, a partir do diálogo, sobre o que cada uma oferece pode contribuir para as demais, no horizonte de uma construção social emancipadora. Na perspectiva desta autora, o reconhecimento social das distintas identidades culturais é um problema de justiça social, mas também de dignidade humana, porque os sujeitos se constituem, identificam-se, constroem pertencças e aprendem valores no seio das suas comunidades culturais. Quando numa sociedade culturas e identidades são inferiorizadas, estereotipadas, estigmatizadas, isso afeta também a integridade, a dignidade e a autoestima dos sujeitos que se identificam e constroem seu senso de identidade na relação com estas culturas. O diálogo, fundado numa ética intercultural, é elemento basilar nas relações entre culturas.

Esta noção incita a interrogações sobre as possibilidades e restrições constituídas nos processos comunicacionais e midiáticos para a construção, a reflexão e o exercício de cidadania nas relações entre as distintas identidades culturais. Pensar as mídias e suas ofertas, assim como seus usos, apropriações e produções dos sujeitos na perspectiva de construção da cidadania intercultural, inclui questionar, por exemplo, se estes processos de comunicação promovem o reconhecimento das múltiplas dimensões que constituem a condição das culturas e diversidades culturais contemporâneas; se permitem a construção, o fortalecimento, o reconhecimento social e a expressão de demandas destas culturas, entre outras dimensões.

Completamos o percurso desta reflexão reforçando a necessidade de construir, no plano das relações entre as identidades culturais no tecido social, uma cidadania intercultural que reconheça, respeite e assuma as diferenças no cerne de suas dinâmicas. Pensando as realidades contemporâneas, visualizamos a “necessidade urgente do respeito às alteridades, a outras formas de expressão, a ideias, a culturas, e à integralidade humana nas suas

mais variadas manifestações que deve pautar, também, as produções no campo comunicacional” (Saggin; Bonin, 2016).

Referências

- Albuquerque, M. (2018). *Entre as redes sociais digitais e as ruas: processos comunicacionais nos coletivos Defesa Pública da Alegria e Bloco de Lutas*. Doutorado em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo.
- Bonin, J. (2001). *Identidade étnica, cotidiano rural e telenovela*. Doutorado em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Bonin, J. (2016). Questões metodológicas na construção de pesquisas sobre apropriações midiáticas. In C. Moura & M. I. Lopes (Org.), *Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas* (p. 213-231). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Castells, M. (2003). Internet e sociedade em rede. In D. Moraes (Org.), *Por uma outra comunicação* (p. 255-287). Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- Cortina, A. (2005). *Cidadãos do mundo. Para uma teoria da cidadania*. São Paulo: Loyola.
- Claudio, J. (2017). *A cultura dos sujeitos comunicantes surdos: construções da cidadania comunicativa e comunicacional digital no facebook*. Doutorado em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- García Canclini, N. (2013). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. (2ª ed.). São Paulo: EDUSP.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG. Brasília: UNESCO.
- Hall, S. (2014). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Maldonado, E. (2002). Produtos midiáticos, estratégias, recepção. A perspectiva transmetodológica. *Ciberlegenda*, 9, 1-15. Recuperada em 20 de julho de 2018, de www.uff.br/mestcii/efendy2.htm.

- Maldonado, E. (2014) Perspectivas transmetodológicas na pesquisa de sujeitos comunicantes em processos de receptividade comunicativa. In E. Maldonado (Org.), *Panorâmica da investigação em comunicação no Brasil* (p. 17-40). Salamanca/Espanha: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Martín-Barbero, J. (2006). Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In D. Moraes (org.), *Sociedade Midiatizada* (p. 51-79). Rio de Janeiro: Mauad.
- Martín-Barbero, J. (2009). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. (6ª ed.). Rio de Janeiro: UFRJ.
- Martín-Barbero, J. (2014). Diversidade em convergência. *Revista MATRIZES*, 8(2), 15-33. Recuperada em 17 julho de 2018 de <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/90445/93215>.
- Moglen, E. (2012). El manifiesto punto Comunista. In S. Lago (Comp.), *Ciberespacio y Resistencias: exploración en la cultura digital* (p. 69-81). Buenos Aires: Hekht Libros.
- Oliveira, R. & Bonin, J. (2007). Identidades argentinas configuradas nas relações midiáticas e comunicacionais de imigrantes residentes na cidade de Porto Alegre/RS. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, SP, Brasil.
- Ortiz, R. (1991). *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e Indústria Cultural* (3ª. ed.). **São Paulo, Brasiliense.**
- Ortiz, R. (1999). Diversidade cultural e cosmopolitismo. *Lua Nova*, 47, 73-89.
- Recuero, R. (2014). *Identidade em social network games: a construção da identidade virtual do jogador do Farmville e do Songpop*. Doutorado em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, RS.
- Saggin, L. & Bonin, J. (2016). *Problematizações para pensar as apropriações/ produções digitais de jovens*. Encontro Anual da Compós, Goiânia, Brasil, 35. Recuperada em 10 agosto de 2018 de http://www.compos.org.br/biblioteca/comp%C3%B3s2016_3433.pdf.
- Santos, B. de Souza. (2008). *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento.

- Seyferth, G. (1997). A assimilação dos imigrantes como questão nacional. *Mana*, 3(1), 95-131.
- Seyferth, G. (2002). Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. *Revista USP*, 53, 117-149.
- Sibilia, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sodré, M. (2006). Eticidade, campo comunicacional e midiaticização. In D. Moraes (Org.), *Sociedade Midiaticizada* (pp. 19-31). Rio de Janeiro: Mauad.
- Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. Silva (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 7-72). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Wotrich, L. W. (2011). *Envelhecer com Passione: a telenovela na vida de idosas das classes populares*. Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS.

“OS DA MINHA RUA” DE ONDJAKI: A FICÇÃO NA MEMÓRIA E NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NA LUANDA PÓS-INDEPENDÊNCIA

Isabel Ferin Cunha

Angola, no dia 11 de novembro de 1975, tornou-se independente da dominação portuguesa, sob a administração do Movimento Popular para a Libertação de Angola (MPLA). Para trás ficaram cerca de 14 anos de luta de independência contra a presença portuguesa e 500 anos de colonização do território que é hoje Angola. Mas a independência não significou a paz, mas sim o início de guerras fratricidas entre os três principais movimentos de libertação – o MPLA, a UNITA e a FNLA – apoiados e acantonados em regiões territoriais e étnicas específicas.

A nova partilha de África, que a Guerra Fria acalentou e permitiu, fez com que o MPLA, o partido com maior número de quadros e apoiantes, liderado por Agostinho Neto, dominasse Luanda e fosse socorrido, à luz da solidariedade internacional, pelo exército cubano e especialistas militares soviéticos. A guerra civil angolana tornou-se cenário de confronto de interesses internacionais em expansão. Assim, a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) instalada na região centro de Angola de etnia ovimbundo foi liderada por Jonas Savimbi e apoiada pela África do Sul. A FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) de maioria bacongo, implantada no Norte de Angola foi apoiada pelos Estados Unidos e liderada por Holden Roberto.

O conflito durou 27 anos, de 1975 a 2002, com pequenos intervalos de paz entre os dois maiores contendores, o MPLA e a UNITA, e terminou com a morte do líder deste movimento e a transformação deste em partido político. As consequências desta disputa estão inscritas na sociedade, economia e política de Angola até hoje. A guerra deslocou das suas terras cerca de 5 milhões de angolanos e atirou para Luanda quase 2 milhões de pessoas, criando uma cidade imensa de “musseques” (bairros degradados e precários, muito semelhantes a favelas). Foram também destruídas quase todas as infraestruturas que ligavam a capital às outras regiões, nomeadamente pela colocação de minas terrestres, convertendo campos agrícolas em autênticos cemitérios. O conflito afugentou muitos quadros técnicos e as famílias que tiveram condições enviaram os filhos para o estrangeiro de forma a fugir à incorporação militar compulsória. Esta sangria humana e profissional debilitou a economia angolana que só recomeçou a recuperar finda a guerra e iniciada a fase de reconstrução nacional, nos anos posteriores a 2002. O aumento do preço do petróleo, a paz e os planos de reconstrução, muito apoiados pela China, deram a Angola índices de crescimento do PIB, entre 2002 e 2008, de cerca de 10%. Mas este crescimento não se traduziu num aumento no IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) constituído pelos indicadores de PIB *per capita*, acesso à educação e saúde. Os aumentos verificados neste índice em Angola, que ocupa a 149 posição entre 189 países, devem-se, sobretudo, ao aumento do PIB *per capita* – crescimento dos muito ricos e ricos - e não a investimentos em educação e saúde.

A guerra e a vitória do MPLA fizeram com que se instalasse em Angola, sobretudo em Luanda, uma nomenclatura com base nos membros poderosos daquele partido político e dos generais que ganharam a guerra (Oliveira, 2015). Os negócios associados ao petróleo e aos diamantes foram distribuídos pelos familiares e fiéis do Presidente Eduardo dos Santos, situação que parece estar a ser revertida pelo atual presidente João Lourenço, eleito em agosto de 2017.

A primeira fase da guerra civil, de 1975 a 1991, corresponde ao contexto do livro de contos “Os da minha Rua” (2007), do escritor angolano Ondjaki,

Ndalu de Almeida, nascido em 1977 em Luanda, filho do comandante e engenheiro Júlio de Almeida, do MPLA, e de uma professora. Outras obras do autor recorrem ao mesmo cenário (Luanda) e Rua (Fernão Mendes Pinto), ao ambiente familiar e aos laços de vizinhança. Em pano de fundo, mas presente nas evocações do quotidiano, está o período da guerra civil, não só neste conjunto de contos, como no romance “Avó Dezanove e o segredo do soviético” (2008). Este capítulo pretende analisar os vinte e dois contos que constituem a obra citada, tendo como foco a memória, a identidade e as referências à ficção e à indústria cultural globalizada.

Na perspectiva metodológica, este artigo apoia-se em princípios da sociologia literária tendo em conta os contextos históricos e psicológicos em que a obra e o autor se inserem. Em simultâneo, procura-se perceber os elementos narrativos utilizados em cada um dos contos, o seu modo de funcionamento como objeto interpretativo, bem como as estratégias utilizadas para dar sentido à experiência e ao mundo. Com este objetivo operacionalizam-se conceitos teóricos de análise como Tempo e Espaço, Memória, Identidade, Pós-colonialismo, Media e Ficção, que serão utilizados como elementos básicos da narração. A metodologia de análise compreende elementos da narração, tais como o ato de relatar, concretizado a partir de suportes expressivos verbais e icónicos, bem como a estrutura narrativa, tal como a estória, as ações, as personagens e os espaços (Reis & Lopes, 2002, p. 271).

Tempo e Espaço

Os ecos dos eventos que sucederam durante a primeira fase da guerra civil vão surgindo, sugeridos ou induzidos por pequenos apontamentos, nos 22 contos que constituem o livro, ambientado em Luanda, na década de 80. As histórias contadas pelo narrador, enquanto menino, puxam pelo tempo da memória na reconstrução de espaços públicos e domésticos; dão voz a familiares, amigos e vizinhos e constroem um mundo povoado por imagens, sons e personagens advindos de produtos da indústria cultural globalizada. Aqui, convém distinguir entre autor e narrador, na medida em que o *autor* corresponde a uma entidade real e empírica [...] e o *narrador* funciona como

entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso da comunicação narrativa (Reis & Lopes, 2002, p. 257). Assim, o autor é Ondjaki e o narrador é Ndalú, enquanto criança e jovem.

As cidades são grandes repositórios de história humana, espaços de atração e concentração; geradoras de diferença; portadoras de diversidade; integradoras de vicissitudes de crescimento, estagnação e morte. Luanda nasceu como entreposto comercial de escravos direcionado ao Atlântico (Gonçalves, 2010) e cresceu na relação que estabeleceu com fornecedores das “aristocracias pré-coloniais, com relevo para o Kongo, Matamba, Ndongo e Lunda” (Gonçalves, 2010, p.4 citando Tidiane Diakité, 2009). Esse comércio fixou uma burguesia mestiça local, no século XIX, (Mourão, 1996; Bittencourt, 2000; Nascimento, 2013) que envolvia comerciantes estabelecidos e os que comerciavam no mato - os pombeiros - que, após o final da escravatura, dedicaram-se principalmente à venda de vinho e de manufacturas portuguesas e europeias. Segundo Mourão (1996:58-60), as fases de isolamento, ou abandono, de Luanda pela coroa portuguesa, ao longo da ocupação colonial, promoveram o aumento e a autonomia da população mestiça - e a sua afirmação face à colónia -, a qual só decresceu nos anos trinta do século XX.

A urbanização de Luanda iniciou-se no final do século XVIII, início do século XIX. Foram construídos arruamentos e a ligação entre os edifícios públicos, bairros e casas de alvenaria, originando a distinção entre a cidade baixa e a cidade alta. Ambas ostentavam uma toponímia Kimbundo, mas também religiosa e da história portuguesa (Mourão, 1996). Como refere Mourão (1997), Luanda integra uma *cidade religiosa*, uma *cidade civil*, uma *cidade dos militares*, uma *cidade-acampamento*, uma *cidade feitoria* e uma *cidade colónia de povoamento*. Do século XIX ao século XX — com base em políticas administrativas, na diferenciação de ocupações e na chegada de novos habitantes vindos do mato e da metrópole colonial — a cidade organizou-se em torno do *asfalto* e dos *musseques*. Esta transformação, que se intensifica com o saneamento básico e a urbanização do pós-Segunda Guerra Mundial,

corresponde a uma hierarquização económica e racial, matizada pelos chamados bairros “populares”, onde mestiços, assimilados e brancos pobres construíram uma identidade luandense própria (Nascimento, 2013).

Os diferentes planos de fomento do ultramar, promovidos pelo governo ditatorial e colonial português, a partir dos anos 50 do século XX, originaram uma infraestrutura de comunicações viárias. No entanto, as estradas e caminhos-de-ferro ligaram as principais cidades, o que favoreceu o aumento populacional das capitais de distrito, mas principalmente Luanda, que à data da independência teria cerca de seiscentos mil habitantes. A guerra civil pós-independência canalizou os habitantes refugiados do interior rural para as cidades litorais angolanas. Luanda ganhou nesse período cerca de 4 milhões de habitantes, o que teve como consequência a expansão de uma “cidade espontânea”, caracterizada pelo desenvolvimento deficitário em áreas como o saneamento básico; energia; habitação; emprego e projectos urbanos fundamentais tais como escolas e hospitais (Ramos, Neto & Ferreira, 2004, p.212). A paz em Angola, assinada após a morte do líder da UNITA, em 2002, vai fazer com que o investimento na reconstrução das infraestruturas de Luanda constitua um grande objetivo administrativo e um grande negócio para a nomenclatura do MPLA, ainda longe de estar realizado.

A cidade do menino Ndalu, em meados da década de oitenta do século XX, está situada na Praia do Bispo onde mora a família e se encontram as casas dos amigos, dos vizinhos, dos tios e das avós de afinidade e sangue. É uma área da cidade baixa, perto do mar, onde as ruas são poeirentas e encharcam com as chuvas de verão; os quintais têm árvores de fruta - figueiras, nespereiras, pitangueiras, goiabeiras - que dão sombras amplas e permitem confraternizar em almoços e lanches; as casas, do tipo sobrados, são pequenas mas suficientes para albergarem famílias com muitos filhos. É também nesse espaço privilegiado da cidade herdada do colonialismo que se encontra em construção, pelos então aliados soviéticos, o Mausoléu a Agostinho Neto, indiciador de uma cidade em transformação. Em diferentes momentos, o autor, com olhos de infância, vai referir-se aos incómodos provocados aos moradores pela construção — poeiras, circulação de camiões

e de estranhos — mas também, aos segredos cochichados pelos adultos, e entre crianças, que rodeavam as obras, longe ainda de saber que seria o fim do bairro da Praia do Bispo, tal como a vivenciou.

Este espaço urbano articula-se com a cidade alta, onde se encontram os serviços públicos, por exemplo a maternidade e o hospital militar; a sede de governo e os locais de entretenimento, como o Cine Atlântico. É na transição para a cidade alta que se localiza o Largo 1º de Maio, praça que acolhe grandes festejos, mas também distribui trânsito e pessoas para outras geografias urbanas, como o bairro da Kinanga, Bairro Azul, Maianga e outros.

Ao longo dos 22 contos, o tempo desponta, igualmente, como uma categoria narrativa portadora de dimensão e medida, não só cronológica, mas de duração, pontuando os eventos e situações que acompanham a infância do narrador menino e as suas experiências quotidianas. Deste modo, assinala-se o tempo do calendário, que orienta as obrigações e festejos do ano, tais como o início do ano escolar, o carnaval ou as férias e, em simultâneo, o tempo medido pelo relógio que indica a hora do almoço, do lanche, da telenovela ou a duração da exibição de um filme no cinema. Mas indicia-se, também, um outro tempo, o afetivo e psicológico, que congela sentimentos, emoções e tristezas, no interior do tempo cronológico e horário, em momentos da despedida, saudade ou perplexidades.

O tempo de Ndalú em “Os da minha Rua” tem muitos tempos de relógio e muitos tempos psicológicos e emocionais. Por exemplo: *O almoço na minha casa era perto do e meio-dia* (“O voo do Jika”, p.13), estória que narra a imaginação de uma criança que se confronta com a escassez de alimentação em casa. No conto “O Kazukuta”, a meia hora de banho do cão Kazukuta, prolonga a comunicação da morte da tia Maria. O tempo cronometrado determina quotidianos, como a hora da telenovela em casa da família Tuarles (“Os óculos da Charlita”; “No galinheiro, no devagar do tempo”) e os dois minutos que as filhas têm direito a utilizar os óculos. Mas há um outro tempo para o narrador, como seja a hora difícil e terna da despedida dos camaradas professores cubanos Angel e Maria (“Um pingo de chuva”), ou ainda o

tempo do indizível desaparecimento da Tia Rosa e do Tio Chico (“O portão da casa da tia Rosa”).

O tempo e o espaço, na medida em que permitem a criação de laços sociais, a partilha de vivências e memórias, constituem quadros de referência fundamentais da análise da memória social e da construção da memória coletiva e individual, como se abordará em seguida.

Memória

A memória social corresponde a um conjunto de representações sociais, sobre o passado, que são construídas e partilhadas no seio de um determinado grupo social. Trata-se de um fenómeno individual que comporta muitos elementos coletivos e individuais, o que faz com que deva ser entendida como algo construído coletiva e socialmente, mas interpretado de forma individual (Halbwachs, 1990). Tanto a memória individual como a coletiva se consolida em torno de acontecimentos “marcos” que funcionam como âncoras na correnteza das vivências do quotidiano. Como refere Pollak (1992, p.200-212), a memória individual nutre-se essencialmente de *acontecimentos vividos pessoalmente*, mas também de *acontecimentos vividos por tabela*, isto é, *acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer*. A memória individual e coletiva é ainda povoada por pessoas e personagens, com quem se conviveu pessoalmente ou, embora não pertençam ao espaço-tempo desse indivíduo, estão presentes em lugares coletivos da memória, criando assim sentimentos de pertença pessoais. Este processo, designado *enquadramento da memória* (Pollak, 1992, p.200-212), é realizado, não só de forma sistematizada, por historiadores, sociólogos, comunicólogos e escritores, mas por cada pessoa, em função das suas experiências de vida.

O trabalho individual e coletivo sobre a memória envolve verdadeiras lutas pela preservação ou apagamento de lembranças que, na maior parte dos casos, relacionam-se com eventos ou acontecimentos traumáticos coletivos e individuais. A construção da memória, e as narrativas que a acompanham, suportam a definição das identidades nacionais e também as individuais.

Assim, o exercício de recordar a infância, a partir da narrativa literária, é, não só a construção da - auto-identidade do autor como a afirmação da individualidade do narrador. Simultaneamente, e tendo como cenário Angola, e mais especificamente Luanda dos anos oitenta, a narrativa surge como reconstrução de um período complexo da guerra civil pelo olhar de uma criança. Observa-se, ainda, que o exercício da memória não é neutro e, que o que se recorda ou se apaga, pode servir para legitimar ou negar uma dada ordem social. Neste processo, distantes ficam os acontecimentos relacionados com o designado movimento fracionista, de 1977, que pôs em confronto a cúpula do MPLA e jovens militantes, provocando mais de 30 mil mortos e desaparecidos, com consequências que se prolongaram por mais de trinta anos.

Ao longo dos 22 contos de Ondjaki, assistimos à reconstrução de uma memória coletiva, à maneira de Pierre Nora (1993), em que estão presentes os símbolos arquitectónicos e espaciais associados à comemoração de eventos e heróis — como o Carnaval da Vitória, o Dia do Trabalhador, a construção do Mausoléu a Agostinho Neto — as tradições culinárias e as práticas de convivência e interacção. As descrições do espaço estão associadas ao tempo lento da infância ritmada pelos quotidianos domésticos, a escola, o lazer e os eventos comemorativos, todos eles povoados por personagens infantis, parentes, adultos e pessoas com muita idade, as tias/tios e avós.

A narrativa apresenta uma energia positiva que perpassa as situações difíceis vividas numa cidade em contexto de guerra civil. Os progenitores e os adultos que rodeiam o autor procuram transmitir um clima de segurança e estabilidade, valorizando a escola com vista à construção de um futuro melhor, sem contudo poderem evitar os constrangimentos do entorno, assinalados pelas carências de alimentação e acesso a bens essenciais, como uns óculos.

Como o autor afirma, em diversas entrevistas, os contos são memórias ficcionadas e a memória é traiçoeira e moldável, sendo que um narrador

criança tem o poder de resolver pela fantasia, e pelo esquecimento, aquilo que os adultos não conseguem superar nas suas vidas. Cada personagem, amigo(a), tios(as), avós, camarada de infância na rua ou no banco da escola, traz, por meio da narrativa do autor, uma memória individual que, por sua vez, transporta memórias coletivas da década de oitenta, conturbada pela guerra civil, mas portadora da esperança e do ímpeto das crianças para a criação de um outro futuro. No conto “A piscina do tio Victor”, a imaginação corre solta na visita de um tio que vem de uma das províncias, Benguela, que mais sofreu durante a guerra civil, descrevendo-a como um oásis de guloseimas e bebidas:

[...] abria a mala onde tinha rebuçados, chocolates ou outras prendas de encantar crianças, mais o baralho de cartas para magias de aparecer e desaparecer o ás de ouro, também umas camisas posteradas [...] não lhe aguentávamos naquela imaginação de teatro falado [...] a nossa piscina lá é toda cheia de coca-cola! (“A piscina do tio Victor”, p. 62/63)

Também há lugar ao esquecimento, doloroso, de entes queridos que, fazendo parte do quotidiano infantil do autor, desaparecem, como a tia Rosa e o tio Chico, de um dia para o outro, sem explicação e deixando um vazio, tabu, no círculo familiar e de vizinhos. São lembranças guardadas, num quadro familiar, que se opõem à memória institucionalizada pelo poder, proibidas e não-verbalizadas, na decorrência das diversas perseguições políticas dos finais dos anos 70 e início dos 80, que apenas voltarão à memória coletiva após décadas de ocultação e recalçamento, num quadro geopolítico totalmente diferenciado.

Identities e Pós-colonialismo

As identidades, sejam singulares sejam plurais, são uma construção em progresso, o que quer dizer que não há identidades fixas e que o processo de construção nunca está acabado, dando constantemente origem a recontextualizações e reparticularizações, muitas vezes conflitantes e contraditórias. As identidades são sempre relacionais (Woodward, 1997), o que significa que decorrem da relação, individual ou colectiva, com o

Outro, traduzindo-se em indicadores de pertença muitas vezes associados à reivindicação de uma origem, território, cultura e língua comum. Estas reivindicações podem tomar características essencialistas ao atribuírem, a um acontecimento do passado histórico, a sua origem e as características determinantes da identidade, entendidas como imutáveis e integrantes de uma mesma origem biológica. Esta perspectiva essencialista tende a ser suportada por sistemas classificatórios e marcações simbólicas poderosos que acompanham, normalmente, a emergência de formas conservadoras e violentas de nacionalismo de que são exemplos as guerras nos Balcãs ou o surgimento dos movimentos dos *skinheads* nos países europeus, ou ainda em África, genocídios como os do Ruanda, de Tutsis sobre Hutus (1994).

A discussão em torno da identidade adquiriu visibilidade com as novas formas de globalização, e em cenários pós-coloniais, na medida em que objetiva equacionar as condições de existência, ou sobrevivência, dos indivíduos, dos grupos, dos Estados e das nações em contextos progressivamente complexos e híbridos. Nestes percursos, Apadurai (2004) identifica cinco *landscapes* (paisagens) designadas como *etnopaisagens*, *mediapaisagens*, *tecnopaisagens*, *financiopaisagens* e *ideopaisagens* onde as identidades adquiriram expressões renovadas, não só em decorrência das redes de interpenetração económica e simbólica, como no confronto entre heranças coloniais e reivindicações pós-coloniais. Todos estes fenómenos, potencializados pelos *media* e pelas tecnologias de informação e comunicação, impulsionaram desterritorializações, deslocações e diásporas no interior destas mesmas redes, gerando processos complexos quer de afirmação nacional, quer de reivindicação étnica.

A identidade encontra-se associada a três sentidos primordiais: a *identidade legitimadora*, introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar a sua dominação sobre os atores sociais; a *identidade de resistência* criada por atores e sujeitos que se encontram em posições estigmatizantes e desvalorizadas; a *identidade de projecto* produzida por indivíduos ou grupos no sentido de redefinir a sua posição na sociedade (Castells, 2003, p. 2-12). A *identidade legitimadora* assegurou a

construção do Estado no interior da nação e o desenvolvimento das instituições da sociedade civil, por meio da organização de órgãos de poder, decisão e controlo pelo Estado. A *identidade de resistência* originou as reivindicações comunitárias que estão na base do pós-colonialismo, nomeadamente em África, dos movimentos sociais, das afirmações étnicas e, na generalidade, das lutas contra as exclusões. Ela tende a valorizar as características distintivas do carácter de uma pessoa ou de um grupo, como o género, a orientação sexual ou a origem do grupo. Nesta terceira acepção, a identidade encontra-se intrinsecamente ligada ao sujeito, mesmo quando ele se integra numa coletividade, e fundamenta-se na capacidade desenvolvida pelos sujeitos de reflectirem sobre si próprios e de imaginarem de forma ativa a sua biografia. Neste último sentido, a imaginação ativa, alimentada pelos diversos e ininterruptos fluxos de comunicação de imagens e sentidos, experiências e movimentos humanos, adquire um papel central na constituição da identidade.

A obra “Os da minha Rua” insere-se numa longa tradição angolana de obras de literatura em que os autores regressam à infância, pré ou pós independência, preferencialmente passada na cidade de Luanda, para construir ou retomarem o fio da sua identidade. As estórias narradas nos 22 contos apresentam uma sociedade mestiça — onde as interrelações entre as elites *crioulas*, os *assimilados* (Nascimento, 2013) e os recém-chegados após o final da guerra de independência — estão construindo, numa Angola pós-colonial, a identidade de Luanda.

Para Boaventura de Sousa Santos (2003), o Pós-colonialismo consiste num conjunto de correntes teóricas que visam analisar e problematizar as relações políticas e económicas desiguais entre o Norte e o Sul, com vista à explicitação de fenómenos e situações do mundo contemporâneo. De uma forma literal, pós-colonialismo significa algo que surge e acontece após o colonialismo, no entanto, esta corrente de pensamento, que não é homogénea nem linear, adquiriu uma dimensão explicativa sobre os poderes em confronto, na globalização, que abrange geografias e espaços temporais muito diversificados.

A identidade mestiça ou crioula não é, em termos teóricos, nomeadamente para as diversas correntes de pensamento pós-colonial, uma afirmação aceite de forma pacífica. Contudo, os contos assinalam essa mestiçagem, na diversidade fenotípica da família e dos amigos do menino Ndalú, bem como da ementa culinária: “[...] a mesa enchia-se de copos de cerveja, aperitivos e sobras, quitetas, kitaba, camarões, chouriço, a televisão sempre ligada e pessoas de todas as cores que vinham beber dos barris de cerveja do tio Chico.” (“O homem mais magro de Luanda” p. 48).

No estudo que faz sobre a evolução de Luanda do século XVIII ao século XX, Fernando Mourão (1996: 57-73) assinala que os censos dão conta de uma população, predominantemente mestiça, que apenas deixa de ter preponderância nos anos trinta do século XX. Já Nascimento (2011) considera que a discussão em torno da identidade angolana e dos conceitos *crioulo*, *mestiço*, *assimilado* e *angolano* — na segunda metade do século XX e até à independência em 1975 — está estreitamente vinculada ao posicionamento político dos atores, bem como à sua relação com o poder e capacidade de percepção das diferenças e desigualdades. A sociedade crioula/mestiça luandense foi caracterizada como uma sociedade “[...] formada tanto por indivíduos próximos tanto da matriz cultural europeia...quanto da matriz cultural africana” (Nascimento, 2011, p.3 apud Bittencourt, 2002, p.30); ou ainda segundo Jill Dias (1984, p. 35 apud nascimento, 2011, p.3), “o mundo crioulo era composto por europeus, na sua maioria portugueses, seus descendentes nascidos de relacionamentos com africanas, descendentes de escravos de diversas origens [...]”. Para Venâncio (1987, p. 17 apud Nascimento, 2011, p. 4), a ideia de crioulição advém das “características do colonialismo português, tais como o fraco desenvolvimento da força produtiva e a falta de reservas demográficas para a manutenção de um tão vasto império”. Estes dois fatores, ao conjugarem-se, foram entendidos por Gilberto Freyre, e posteriormente apropriados pelo Lusotropicalismo, como plasticidade, miscibilidade e aclimatibilidade do homem português. Na verdade, a miscibilidade deve ser compreendida “como o ponto final de um processo iniciado numa colonização, cuja continuidade dependeu, em grande parte, da capacidade

de miscibilidade de seus agentes (Nascimento, 2011, p.4 apud Venâncio, 1987, p.25).

Nos contos “Os da minha rua”, o pós-colonialismo afirma-se na relação intersubjetiva do autor com a realidade vivida, em que se assiste ao diálogo/confronto entre práticas e heranças coloniais e as que vão emergindo no pós-independência. É neste contexto, onde perpassa um forte hibridismo cultural, no sentido que lhe dá Bhabha (2005, p.165) de representação e individuação colonial — onde os saberes e as sensibilidades marginais se vão infiltrando no discurso dominante — que surge uma produção textual mestiça reivindicativa de autonomia, recriadora de identidades e de alegorias nacionais.

Media e Ficção

Os contos comportam uma componente que representa e descreve narrativas mediáticas, entendidas como discursos, escritos, orais e visuais, incorporados em diversos formatos e suportes, por exemplo telenovelas, cinema, rádio e outros. Este tipo de narrativa adquire dinâmicas de construção inovadoras e híbridas ao recorrer a uma linguagem coloquial perpassada por vocábulos locais advindos, quer da adaptação do português, quer da introdução de palavras e expressões com origem nas línguas africanas de Angola. Trata-se, ainda, de um conjunto de contos que pretende transmitir uma narrativa infanto-juvenil, com expressões, cadências, sentimentos e visões do mundo próprios a essa faixa etária. As referências a filmes, atores, telenovelas, argumentos ficcionais ou músicas procuram conferir à personagem central, o menino Ndalú, espessura dramática e, em simultâneo ao leitor, pistas para uma melhor compreensão dos contextos e vivências do narrador.

Ondjaki pertence a um grupo de angolanos, maioritariamente nascidos em Luanda, que teve um contacto privilegiado com as literaturas de língua portuguesa e brasileira, bem como francesa e, posteriormente, latino-americana. A familiaridade com a literatura africana de expressão portuguesa faz-se em ambiente escolar, a partir do conto de Luís Bernardo Honwana

“Nos matámos o cão tihoso”. A origem familiar permitiu o acesso a bens culturais e, paralelamente, ao desfrute de uma cultura massificada que progressivamente se instalara em Luanda, a partir do final da década de cinquenta e, para a qual, muito contribuíram a rádio e o cinema. O contacto com familiares letrados e possuidores de livros de literatura clássica permitiu que o autor despertasse para a língua como instrumento de afirmação identitária. Este pendor exercitou-se quando rumou a Lisboa, aos 16 anos, para estudar. Nesta cidade fez teatro e artes dramáticas e, posteriormente, prosseguiu os seus estudos na Itália e Estados Unidos. Citando Rocha (2013, p. 25-26), com base em entrevistas concedidas, o contacto de Ondjaki com a cultura brasileira faz-se a partir da exibição em Luanda, nos anos oitenta do século passado, das telenovelas da Rede Globo, como *Roque Santeiro* e o *Bem-Amado*. No entanto, autores brasileiros como Jorge Amado, Guimarães Rosa e Erico Veríssimo, bem como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Manuel de Barros entraram muito cedo no seu quotidiano, a partir de leituras espontâneas (Rocha, 2013, p. 24-25). Os prémios conferidos à sua obra, e a sua estadia no Rio de Janeiro, consagraram a sua trajetória de aproximação ao Brasil.

Na segunda metade do século XX, Luanda abrigou movimentos literários e musicais contestatários à política colonial, que antecederam os movimentos de luta armada dos anos 60/70. Como refere Chaves (2005, p. 19-21), desde muito cedo, a literatura angolana, bem como outras literaturas africanas, nos países sob dominação colonial portuguesa, demonstraram grande pendor combativo sendo o exemplo mais citado o movimento da década de 40, “Vamos descobrir Angola”. Com a independência, em 1975, os escritores angolanos, a partir da sua produção literária e da sua intervenção cívica, tornaram-se um dos pilares da construção da identidade e esse esforço está presente na carta de princípios da União dos Escritores Angolanos (1975).

A literatura angolana revelou-se, no pós-colonialismo, um poderoso instrumento de construção de identidade na medida em que veio preencher os espaços em branco dos discursos históricos, demasiado centrados em acon-

tecimentos oficiais. A literatura traz, para a ribalta dos anos pós-coloniais, personagens anónimas, a desordem e as rotinas do quotidiano, as carências, expectativas e frustrações de atores invisíveis.

Não existindo televisão até finais dos anos setenta, foi a literatura, os cinemas e os locais de apresentação de músicos, cantores e conjuntos musicais que adquiriram grande proeminência na vida cultural luandense. Tanto o cinema, que exibia muitos êxitos norte-americanos de cowboys e de lutas marciais, como os movimentos musicais brasileiros, como a *Bossa Nova* e o *Tropicalismo*, foram igualmente uma fonte para a cultura juvenil desses anos.

Na pós-independência, e com a adoção de governos de partido único, de inspiração marxista, reforçaram-se características totalitárias coloniais, como a censura à imprensa e a informação e o policiamento dos espectáculos de entretenimento. Segue-se, ainda, a estatização dos poucos meios de comunicação de iniciativa privada. A década de oitenta, em que se encontram ambientados os contos “Os da minha rua” corresponde a este panorama mediático.

Mapeando os 22 contos, e as referências à indústria cultural, construiu-se um quadro (Anexo I) com a finalidade de representar, de forma mais clara, o processo de apropriação da memória e da identidade, pelo recurso às indústrias de conteúdo, seus dispositivos e conteúdos. Com este objetivo, registou-se o título do conto, acompanhado da referência que é feita à indústria de conteúdo, em cada um dos contos, nomeadamente ao meio e ao tipo de conteúdo veiculado (Indústria/Dispositivo/Conteúdos). Em seguida, transcreveu-se o texto em que o narrador descreve esse meio ou dispositivo (Descrição). Por fim, elencam-se as apropriações referentes à memória e à construção de identidade (Apropriações: Memória e Identidade).

Neste exercício de análise, observa-se que a televisão é o dispositivo mais nomeado e as telenovelas constituem o género mais referido, embora sejam referidos outros géneros como filmes, “Verão Azul”, por exemplo desporto, com ênfase no futebol; desenhos animados, tais como a “Pantera Cor de

Rosa” e “Mitch”; documentários; espectáculos de circo; como o circo chinês e, também, as reportagens em direto de comemorações nacionais. Dos 22 contos, sete não têm referências à indústria de conteúdos ou a dispositivos mediáticos. Obras de literatura clássica latino-americana e brasileira são enunciadas num contexto de despedida e começo de uma outra vida, no estrangeiro. O narrador, ao despedir-se da infância para prosseguir os estudos em Portugal, recorda: “[...] dos livros e das escritas tristes e secretas, da mala com os livros do Astérix, ou A Náusea, ou os Cem Anos de Solidão, ou os «gracilianos» como eu lhes chamava [...]” (“Palavras para o velho abateiro”, p.136). A rádio também está presente e constituía um dispositivo utilizado nos carros e presente nos grandes eventos nacionais, em Luanda, como a comemoração do dia 1º de Maio, como é evocada no conto “Os quedos vermelhos da Tchi”: “[...] eu sei, uma vez já tinha ido à Rádio Nacional e tinham me explicado aquilo tudo” (p.71).

Sublinha-se que a chegada da televisão a cores, na década de oitenta, à vida do narrador, é merecedora do conto “A televisão mais bonita do mundo”, no qual a descrição deslumbrada das imagens coloridas se faz por meio das emoções suscitadas e das expectativas criadas:

A imagem apareceu bem nítida e cheia de cores. Era lindo e eu nunca tinha reparado que um apresentador na televisão podia vestir uma roupa com tantas cores. Fiquei com inveja dos filhos do Lima que todos os dias iam ver cores naquela televisão a cores: a telenovela *Bem-Amado* com o Odorico e o Zeca Diabo, *O Verão Azul* com o Tito e o Piranha, os bonecos animados do Mitchi, o Gustavo com três fios de cabelo e até a *Pantera Cor de Rosa* com o cigarro bem comprido (“A televisão mais bonita do mundo”, p.21/22)

Não deixa de ser espantoso como, nas memórias do narrador, surge de forma avassaladora a indústria cultural, não só em língua portuguesa, por meio das telenovelas brasileiras, mas também os referentes internacionais. Estes estão presentes nas evocações de filmes, mas também de cenas imortalizadas pelo cinema, como o esvoaçar do vestido de Marilyn

Monroe: “Ela estava bem bonita com um vestido branco daqueles que o vento gosta de levantar nos filmes” (Jerri Quan e os beijinhos na boca”, p. 28). A música internacional, as trilhas sonoras de filmes, o jazz, a música brasileira e a fotografia permeiam, igualmente, o imaginário cotidiano do narrador, ilustrando emoções, como na dança, com uma menina bonita, no baile em casa de amigos: “Era a minha vez e eles ficaram cheios de inveja porque puseram aquela música do Eros Ramazzotti que durava onze minutos” (“As primas do Bruno Viola”, p.84). A música surge, ainda, como fundo de um grande segredo, no dia em que o menino Ndalú se depara com o desaparecimento do tio Chico e da tia Rosa, na casa que também foi sua na infância:

O meu pai sintonizou o rádio numa estação que tocava para mim, para as rolas, para a tia Rosa e para o tio Chico, uma música do Roberto Carlos: «por mais que eu faça, não adianta, você nem nota, minha existência; e os dias passam correndo, vou acabar te perdendo, e os dias passam correndo, vou acabar te perdendo [...] (“O portão da casa da tia Rosa”, p. 93).

O cinema, enquanto local físico de exibição de filmes e de encontro com um outro mundo, é descrito minuciosamente:

[...] e vi uma espécie de casa bem grande toda pintada duma cor tipo Pantera Cor de Rosa. Na entrada havia bué de gente a imitar uns pontapés de karaté e na parede um póster bem grande de um chinês bem pequenino a bater em bué de muadiês [...] Chamava-se Cine Atlântico e era a maior sala com a maior quantidade de cadeiras e uma tanta gente a fazer barulho que nunca mais o filme começava (“Jerri Quan e os beijinhos na boca”, p.28)

As referências cinematográficas e a fotografia surgem como instrumento de construção da memória e da identidade individual e familiar, por exemplo na descrição de uma viagem a uma província do interior de Angola, durante a infância: “Fiz um póster de joelhos no chão estilo filme de cobói e o meu pai tirou uma foto que eu tenho até hoje, também com chapéu que

me ficava grande mas que tinha assim aquele estilo do Trinitá” (“A ida ao Namibe”, p.45).

No entanto, são as telenovelas brasileiras as que suscitam maior proximidade e apropriação, estando presentes em todos os grandes momentos da vida do narrador, enquanto criança e jovem. São elas que, ao desenterrar estórias arquetípicas da experiência humana universal e ao criar ambientes e personagens, dão a ver as condições socioculturais, os conflitos e as aspirações de toda a humanidade.

Telenovelas: memória e identidade

A compreensão do papel e da presença das telenovelas brasileiras no quotidiano luandense, da década de oitenta do século passado, só é possível tendo em conta estas relações seculares entre Portugal, Brasil e Angola. Apesar de esta triangulação ter origem no comércio de escravos, a sua amplitude estendeu-se às trocas simbólicas atlânticas que, à falta de melhor designação, é conhecido por Espaço Lusófono. Este espaço, diga-se virtual ou mental, com base na partilha de uma língua, permitiu a circulação de ideias e produtos culturais no período colonial, mas também pós-colonial, alicerçada na imprensa, na literatura e, posteriormente, em conteúdos televisivos, principalmente nas telenovelas brasileiras. São as telenovelas brasileiras, em Angola, nos anos oitenta do século XX, que surgem como um referente de identidade alternativo à herança colonial, mantendo uma raiz, advinda da colonização portuguesa, mas apresentando opções diversificadas de imaginário. Como escrevem alguns autores (Toufte, 2004, p. 297 apud Burnay, 2006, p. 59), a telenovela tem a capacidade de proporcionar, aos espectadores, processos de identificação em que a imaginação e a realidade se sobrepõem e confluem, possibilitando outras narrativas que se adequam aos ritmos e aos estados emocionais dos receptores.

O contexto luandense de vivência, do menino Ndalú, estimula, a partir da apropriação da memória, a atribuição de novos sentidos aos conteúdos das telenovelas, mas também de outros produtos da indústria cultural globalizada. Recuperando a proposta de Lopes (2015), e o papel da telenovela nas

narrativas da lusofonia, observamos que, nos contos “Os da minha Rua”, a aderência aos conteúdos se faz em sintonia com os indicadores culturais e de ritualização presentes nas memórias geradoras das identidades individual e coletiva. Os conteúdos mediáticos, como narrativa melodramática e emocional que são, catalisam, quotidianamente, as atenções e expectativas dos espectadores luandenses, conferindo às visualizações, e às vivências do dia-a-dia, múltiplas interpretações e apropriações.

Assim, a grande excitação pela chegada da televisão a cores acontece pela expectativa de ver as telenovelas de forma mais nítida, nomeadamente os cenários, as roupas e os rostos dos personagens da série *O Bem-Amado* ou do *Roque Santeiro*. As rotinas pautam-se pelas telenovelas, como a hora do jantar ou de deitar: “Depois do jantar, as filhas do tio Chico já tinham ido dormir e a telenovela estava quase a acabar. Acordei com a voz do Sinhozinho Malta a dizer tou certo ou estou errado [...]”. (“O homem mais magro de Luanda”, p.50). As famílias e amigos reúnem-se em torno da televisão para assistir aos novos episódios, suscitando discussões e até situações inusitadas como a troca de óculos entre irmãs com problemas de visão:

Todas as filhas do senhor Tuarles viam muito mal. Mas a Charlita — que tinha os óculos grossos, amarelos e feios — ria de ser a única da casa que conseguia ver bem as telenovelas e os sorrisos nas bocas nítidas de todas as personagens. As filhas (do senhor Tuarles) ficavam sentadas perto, muito perto, da televisão. Quando digo perto, estou a falar de dois ou três palmos entre a cara delas e o ecrã. De vez em quando o senhor Tuarles gritava para se afastarem para os lados [...] As filhas passavam os óculos entre elas. Cada uma via dois minutos e os óculos mudavam de rosto. Era bonito de ver. (“Os óculos da Charlita”, p. 33).

Há também, nestes contos, um exercício de compreensão sobre a indústria das telenovelas, principalmente na descrição das estratégias de exibição, nomeadamente na seriação. Este processo encontra-se na reflexão sobre como contar uma história em episódios e fazer com que o receptor seja

agarrado por meio da estrutura narrativa, sua progressão, movimentos de desejo, forças do antagonismo e pontos de crise e clímax (Mckee, 2006).

[...] Mas essa acaba e depois começa outra... Outra novela? ...E essa novela por acaso dá a música do padre quando tá triste porque gosta da filha do Sinhôzinho Malta? Essa nova telenovela tem cenas da dona Lulu a se olhar no espelho com os olhos todos pintados porque ela gosta do marido da dona da boate, mas tem medo que o Zé das Medalhas chegue a casa e lhe bata? E os discursos do Professor Astromar Junqueira que afinal deve mesmo ser o lobisomem? E os beijos do Roque com a viúva Porcina da boca bem grande? E as prostitutas da Rua da Lama que vão à igreja? E nessa outra novela o Sinhôzinho Malta tem coleção de perucas que no Brasil chamam capachinho? Ahn? Tu sabias que esse ator o nome dele verdadeiro é Lima Duarte e que ele é que fazia de Zeca Diabo na telenovela Bem-Amado com o Odorico Paraguaçu, chefe de Sucupira com um cemitério bem difícil de inaugurar? (“No galinheiro no devagar do tempo”, p.107)

Esta compreensão da estratégia narrativa das telenovelas é explorada pelo narrador quando se solidariza e oferece o seu apoio emocional a Charlita. A amiga, de regresso a Portugal, não conseguiu ser consultada por um oftalmologista, por o pai ter gasto todo o dinheiro em bebida, durante a estada. Contar os episódios finais do *Roque Santeiro*, extrapolando a estória, criando metáforas e personagens num novo roteiro, foi a forma que o narrador encontrou de transferir a dramaticidade dos acontecimentos vividos pela amiga, aliviando o sofrimento e a sua vergonha: “— O meu pai, lá em Portugal — ela ia falar, mas eu atopelei as palavras dela e inventei um monte de coisas sobre a telenovela, misturei os personagens com os do Bem Amado, da Sinhá Moça, da Vereda Tropical [...] A Charlita riu [...]”. (“No galinheiro no devagar do tempo”, p.111).

Os processos de recepção dos conteúdos das novelas são utilizados, deste modo, ora para expandir a imaginação e escapar a um mundo doloroso, ora para sublinhar expectativas e prazeres estéticos e sensuais, ora ainda como

forma de cotejar a realidade vivida pelo menino narrador com as realidades visualizadas. Este último aspecto da recepção observa-se no conhecimento das técnicas e estratégias de narração, em que a simbiose entre cultura cinematográfica e televisiva está presente e se assiste à incorporação de várias linguagens, facto atribuível à tradição oral africana permeada de conteúdos imagéticos e efabulados (Santana, 2010, p. 94): “Como num filme, sempre me acontecia isso: eu olhava as coisas e imaginava uma música triste; depois quase conseguia ver os espaços vazios encherem-se [...] um jogo de futebol [...] a bola e tudo em câmara lenta [...]”. (“Um pingo de chuva”, p. 120).

Algumas conclusões

Os contos “Os da minha Rua” constituem uma narrativa ficcional que permite não só a consolidação da identidade individual do menino Ndalú, como reflete o nascimento da identidade da nação angolana. A recriação da infância, a partir da memória e do esquecimento, e da articulação dos espaços casa, rua e escola, permeados pelas referências à ficção, mostram como é complexa a construção da identidade individual e como está vinculada, definitivamente, ao tempo e ao espaço (Coutinho & Nascimento, 2015). O recurso aos *media*, como instigadores funcionais da memória, permite desenhar rotinas, sensações, sentimentos e rupturas vivenciados no passado e recuperados no presente pela reconstrução selectiva da memória da infância. O papel atribuído aos *media*, na obra de Ondjaki, parece dever-se à sua formação em Estudos Artísticos, o que repercute de forma directa na estruturação do passado, bem como na sua narração imagética.

Como refere Lopes (2015, p.59-62), e se constata pela obra analisada, a telenovela surge como género que ultrapassou a mera função de lazer e passa a adquirir uma função de sociabilidade e de recurso comunicativo. Como estratégia de comunicabilidade, e num cenário específico, como a infância do narrador Ndalú na década de oitenta em Luanda, a telenovela é recriada nas suas linhas melodramáticas como forma de escape e ressemantização do quotidiano. As tramas e as personagens das telenovelas estão inscritas

na memória social e afetiva do autor, embora recriadas a partir do tema de cada um dos vinte e dois contos.

Salienta-se o papel que a visualização e a apropriação dos conteúdos e das tramas das telenovelas brasileiras tiveram em Angola, sobretudo na cidade de Luanda, no pós-independência. As novelas permitiram a afirmação da identidade individual e coletiva tendo como referência, por um lado, as interrelações históricas atlânticas e por outro, a emergência de identidades africanas. Em simultâneo reforçaram o sentimento de pertença a um espaço linguístico, cultural e social mais alargado, a que por falta de outra designação chamamos de espaço Lusófono (Cunha, Castilho & Guedes, 2017).

Referências

- Apadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.
- Bhabha, H. (2005). *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Bittencourt, M. (2000). *A História Contemporânea de Angola: seus achados e as suas armadilhas*. (pp. 161-185). Luanda: Comemoração Nacional para os Descobrimentos Portugueses.
- Burnay, C. (2006). Identidade e identidades na ficção televisiva nacional: 2000-2006. *Revista Comunicação & Cultura*, 1, 57-71.
- Castells, M. (2003). *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Chaves, R. (2005). *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios coloniais*. São Paulo: Atelier Editorial.
- Coutinho, F. & Nascimento, M. (2015). Paisagens da Infância em Os da Minha Rua. Fortaleza. *Revista de Letras*, 34(1), 89-99.
- Cunha, I., Castilho, F. & Guedes, A. (Orgs.). (2017). *Ficção Seriada Televisiva no Espaço Lusófono*. Covilhã: LabCom. Recuperada em junho de 2018, de <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/book/293>.
- Gonçalves, J. (2010). *Questões sobre a história económica de Angola da fundação de Luanda ao começo do ultracolonialismo*. Centro de Estudos Internacionais para el Desarrollo.

- Lopes, M. (2004). Televisões, nações e narrações. Para uma revisão das identidades culturais em tempos de globalização. *Revista USP*, 61, 30-39.
- Lopes, M. (2015). Narrativas da Lusofonia: memória e identidade na telenovela brasileira. In M. Martins (coord.), *Lusofonia e Interculturalidade: Promessa e Travessia* (pp. 57-74). Braga: Humus/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Recuperada em junho de 2018, de www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2194.
- Mckee, R. (2006). *Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra.
- Mourão, F. (1996). A evolução de Luanda: aspectos sócio-demográficos em relação à independência do Brasil e ao fim do Tráfico. *Revista II RIHA*, 57-73. Recuperada em junho de 2018, de https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/358911/mod_resource/content/1/A%20evolu%C3%A7%C3%A3o%20de%20Luanda%20-%20Fernando%20Mour%C3%A3o.pdf.
- Mourão, F. (1997). Configuração dos núcleos humanos de Luanda, do século XVI ao século XX. *Actas do seminário do arquivo histórico ultramarino: Encontro de povos e culturas em Angola*.
- Nascimento, W. (2011, julho). Contornos das identidades angolanas: o “crioulo” o “assimilado” e o “angolano” na segunda metade do século XX (1945-1975). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, SP: Brasil.
- Nascimento, W. (2013). *Gentes do Mato: Os novos “Assimilados” em Luanda (1926-1961)*. Tese de Doutorado, Departamento de História, Universidade de São Paulo.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. (Y. Khoury, trad). *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, 10, 7-28.
- Oliveira, R. (2015). *Magnífica e Miserável. Angola desde a Guerra Civil*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Revista de Estudos Históricos*, 5(10), 200-212.

- Ramos, N., Neto, A. & Ferreira, M. (2004). Desafios e oportunidades na gestão das cidades – o caso de Angola. *GEOINOVA*, 10.
- Reis, C. & Lopes, A. (2002). *Dicionário de Narratologia*. (7ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Rocha, J. (2013). *As margens da experiência: os miúdos e os mais-velhos na narrativa de Ondjaki*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.
- Santana, P. (2010). *Um ar de cinema em Ondjaki: interferências e interlocuções em prol de uma modernidade Angolana*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco.
- Santos, B. de Sousa. (2003). Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. *Revista Novos Estudos Cebrap*, 66.
- Vieira, M. (2011). *Construção da identidade na ficção de Luandino, Pepetela e Agualusa*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. Recuperada em junho de 2018, de http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6336/1/ulsd062771_td_tese.pdf
- Woodward, K. (1997). Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. Silva (Org.), *Identidade e diferença a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes.

ANEXO I

Título do Conto	Indústria/ Dispositivo/ Conteúdo	Descrição	Apropriações: Memória e Identidade
------------------------	---	------------------	---

<p>“A televisão mais bonita do mundo”</p>	<p>Televisão a cores / Telenovela <i>Bem-Amado</i> Filme <i>Verão Azul</i> Desenhos animados: <i>Mitchi</i>; <i>Pantera Cor de Rosa</i></p>	<p>“A imagem apareceu bem nítida e cheia de cores. Era lindo e eu nunca tinha reparado que um apresentador na televisão podia vestir uma roupa com tantas cores“ (p.21)</p>	<p>“Fiquei com inveja dos filhos do Lima que todos os dias iam ver cores naquela televisão a cores: a telenovela <i>Bem-Amado</i> com o Odorico e o Zeca Diabo, <i>O Verão Azul</i> com o Tito e o Piranha, os bonecos animados do <i>Mitchi</i>, o Gustavo com três fios de cabelo e até a <i>Pantera Cor de Rosa</i> com o cigarro bem comprido” (p.22)</p>
<p>“Jerri Quan e os beijinhos na boca”</p>	<p>Cinema “...e vi uma espécie de casa bem grande toda pintada duma cor tipo <i>Pantera Cor de Rosa</i>. Na entrada havia bué de gente a imitar uns pontapés de karaté e na parede um póster bem grande de um chinês bem pequenino a bater em bué de muadiês” (p.28) “<i>A Grande Desforra...</i> Afinal Jerri Quan era o nome do artista e ele batia male!...” (p.29)</p>	<p>“Chamava-se <i>Cine Atlântico</i> e era a maior sala com a maior quantidade de cadeiras e uma tanta gente a fazer barulho que nunca mais o filme começava” (p.29)</p>	<p>“Eu olhava aquele mundo todo novo: o cinema sem paredes de lado, as árvores e as andorinhas, umas poucas nuvens no céu bem escuro de quase-noite, e a tela toda branca se acendeu de luz brilhante antes mesmo de as luzes se apagarem...” (p. 29)</p>

<p>“Os óculos da Charlita”</p>	<p>Filmes (karaté e cowboys) Televisão/ Telenovela</p>	<p>“O Paulinho contava filmes do <i>Bruce Lee</i>, do <i>Trititá</i> e dos ninjas...” (p.32) “Todas as filhas do senhor Tuarles viam muito mal. Mas a Charlita — que tinha os óculos grossos, amarelos e feios — ria de ser a única da casa que conseguia ver bem as telenovelas e os sorrisos nas bocas nítidas de todas as personagens” (p.33)</p>	<p>“As filhas (do senhor Tuarles) ficavam sentadas perto, muito perto, da televisão. Quando digo perto, estou a falar de dois ou três palmos entre a cara delas e o ecrã. De vez em quando o senhor Tuarles gritava para se afastarem para os lados....As filhas passavam os óculos entre elas. Cada uma via dois minutos e os óculos mudavam de ver.” (p. 33)</p>
<p>“A professora Genoveva esteve cá”</p>	<p>Televisão / Circo Chinês</p>	<p>“Ficámos ali a ver mais televisão.” (p. 39)</p>	<p>Estava a dar aquelas cenas do circo chinês que já tínhamos visto umas quinhentas vezes” (p. 39)</p>
<p>“A ida ao Namibe”</p>	<p>Fotografia Filmes de cowboys</p>	<p>“No último dia de manhã é que o meu pai se lembrou de tirar fotografias a todos”(p.45)</p>	<p>“Fiz um póster de joelhos no chão estilo filme de cobói e o meu pai tirou uma foto que eu tenho até hoje, também com chapéu que me ficava grande mas que tinha assim aquele estilo do <i>Trititá</i>” (p.45)</p>
<p>“O homem mais magro de Luanda”</p>	<p>Televisão/Telenovelas</p>	<p>“...A mesa enchia-se de copos de cerveja, aperitivos e sobras...e televisão sempre ligada e pessoas de todas as cores ...” (p.48)</p>	<p>“Depois do jantar, as filhas do tio Chico já tinham ido dormir e a telenovela estava quase a acabar. Acordei com a voz do Sinhozinho Malta a dizer <i>tou certo ou estou errado...</i>” (p.50)</p>

<p>“O último Carnaval da Vitória”</p>	<p>Televisão/Desfile Carnaval da Vitória Filmes de cowboys</p>	<p>“Quando entrámos para lanchar, na televisão estava a dar, em direto, o desfile do Carnaval da Vitória.” (p.57) “Levantaram o som da televisão. O camarada locutor estava a conversar com alguém e ouvimos comentários de aquele ser mesmo o último Carnaval da Vitória.” (p. 58)</p>	<p>“O Amilcar adorava que lhe chamasse o senhor Polícia, ficou vaidosos com a camisa azul e o lenço no pescoço, tinha até uma pistola de madeira que parecia dos filmes do <i>Trinitá</i>” (p.57) “O locutor deu alguma informação errada sobre o Carnaval, e um dos primos disse que não era assim...” (p.57)</p>
<p>“Os quedes vermelhos da Tchi”</p>	<p>Televisão/ Documentário sobre akás soviéticas Rádio/Reportagem da Rádio Nacional sobre 1º de Maio</p>		<p>“...um cantil verde-escuro... fazia lembrar as akás que eu vi num documentário na televisão...” (p.70) “...a falarem num microfone que eles punham assim no ombro ...estavam a gravar uma reportagem, eu sei, uma vez já tinha ido à Rádio Nacional e tinham me explicado aquilo tudo” (p.71)</p>
<p>“Manga verde e sal também”</p>	<p>Televisão Desenhos animados: <i>Pantera Cor de Rosa;</i> <i>D. Quixote e Sancho Pança</i></p>		<p>“Na televisão estava a dar desenhos animados da <i>Pantera Cor de Rosa</i> e de repente sem avisarem começaram a dar <i>D. Quixote e Sancho Pança</i> que todo o mundo adorava...”(p.76)</p>

<p>“As primas do Bruno Viola”</p>	<p>Música: <i>Eros Ramazzotti, Kassav</i></p>		<p>“...puseram aquela música de Eros Ramazzotti que durava onze minutos” (p.84) “Puseram música de novo, uma música bem animada, que nós chamávamos de «alice stein» mas que era na verdade uma música dos Kassav.” (p.87)</p>
<p>“O portão da casa da tia Rosa”</p>	<p>Rádio Discos Músicas de Roberto Carlos</p>		<p>“O meu pai sintonizou o rádio numa estação que tocava para mim, para as rolas, para a tia Rosa e para o tio Chico, uma música do Roberto Carlos: «por mais que eu faça, não adianta, você nem nota, minha existência...” (p.93)</p>

Tabela 1 – Exercício de análise: Ondjaki (2012). *Os da minha Rua*. 11. edição. Lisboa: Editorial Caminho.

IDENTIDADE, LINGUAGEM E NARRATIVA NO CONTO “O ADIADO AVÔ”, DE MIA COUTO

Lourdes Ana Pereira Silva

Maria Auxiliadora Fontana Baseio

Este capítulo objetiva analisar o conceito de identidade no conto “O adiado avô”, de Mia Couto (2009), publicado na obra *O Fio das Missangas*. A questão que se coloca é como compreender o conceito de identidade no contexto de produção moçambicano e como ele pode ser trazido e lido em outros contextos. No conto em análise, é possível verificar diversos demarcadores identitários, tanto simbólicos, quanto sociais, a exemplo dos ditados populares, classe, raça, geração, gênero e linguagem, corroborando, desse modo, com a ideia de que a identidade é uma das temáticas importantes abordadas pela literatura de Mia Couto e capaz de ser compreendida e fruída em outros lugares de interlocução cultural. Do ponto de vista metodológico, este trabalho é de natureza bibliográfica, assim, busca-se evidenciar, pela revisão de literatura, o conceito de identidade e suas ressonâncias na produção estética moçambicana.

A constituição da identidade inseparavelmente está relacionada ao reconhecimento, ou ainda, à ausência dele. Nas últimas décadas do século XX, a compreensão desse conceito foi profundamente afetada pelas tendências multiculturalistas, que se intensificaram a partir da década de 80. As questões de identidades supunham um sujeito fixo, com raízes, costumes, territórios, tempo longo e de memória simbolicamente densa. Nos dias atuais, identidade implica, também, transformações perceptivas e expressivas do presente, migrações e

mobilidades, redes de fluxos, instantaneidades, fluidez, raízes móveis ou raízes em movimento. A identidade é caracterizada, atualmente, a partir de palavras como complexa, mutável, impalpável. No entanto, apesar dessas caracterizações acerca da identidade e do sujeito, em um mundo que se transforma rapidamente, algumas identidades ainda permanecem.

[...] as identidades são uma espécie de garantia de que o mundo não se desfaz tão velozmente como às vezes parece. São uma espécie de ponto fixo do pensamento e do ser, um fundamento da ação, um ponto ainda existente no mundo em mudança. (Hall, 2010, p. 343, tradução nossa).

A identidade transforma-se não somente nos contextos sociais onde ela se dá, mas também a partir dos sistemas simbólicos que oferecem e dão sentido à nossa existência. Assim, o conceito de Ortiz nos parece esclarecedor ao definir identidade como uma construção simbólica, o que elimina, portanto, possíveis dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido (Ortiz, 1994), ou ainda, do que é narrado.

O conceito de identidades coletivas é bastante elucidativo. Hall (2010) afirma que estamos sempre inscritos e implicados nas práticas e nas estruturas da vida dos demais. É desse modo que as identidades vão se constituindo paulatinamente e vão produzindo sentidos (o que é sempre parcial, dado seu caráter relacional) de continuidade aos indivíduos, que, por sua vez, adotam posicionamentos para os demais membros da família.

Para Hall (2010), a relação com o passado se constrói a partir da memória, da fantasia e do mito; ou seja, as histórias têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos. É necessário ressaltar que essas narrativas estão em contexto, ou seja, o discurso está situado desde um lugar e um momento determinado, desde uma história e uma cultura específica.

Assim, a identidade é vivenciada como construção individual e a família é um modo de identidade coletiva. Entretanto, a lógica da identidade é a da profundidade interior em que o sujeito pode se reconhecer e isso é um elemento de continuidade. Do mesmo modo, a constituição das identidades

individuais configura-se na complexidade da vida social, suscitando necessidade de agrupamentos de modo coletivo, isto é, supõe vários discursos que se cruzam (Hall, 2010). De tal modo, a aptidão de um indivíduo de pensar como indivíduo e de poder qualificar suas individualidades é determinada por suas interações, experiências sociais e modos de compreender o mundo. O *eu* se constrói e é construído por meio de negociações consigo mesmo e também em suas interações com o outro.

O estudo sobre identidade implica múltiplos níveis de análise. Geralmente, uma das primeiras classificações a que os estudiosos do assunto recorrem para distinguir o fenômeno é a identidade pessoal e a social (Castells, 1999). É nessa ótica que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (Ortiz, 1994, p.8).

Identidades e narrativas

Diversos autores abordam a questão da identidade relacionando-a à narrativa, destacando-a como construção discursiva. Stuart Hall alerta para o fato de que, como discurso, a cultura produz sentidos que influenciam “tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2006, p. 51). A noção do conceito de identidade em Hall encontra-se intrinsecamente relacionada à linguagem e às práticas discursivas

Utilizo o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os **discursos** e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de **discursos** particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as **práticas discursivas** constroem para nós [...]. Elas são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou fixação do sujeito ao fluxo do **discurso** [...]. (Hall, 2000, p. 111-112, grifos nossos)

Como é possível observar, a dimensão discursiva para Hall é central para compreensão da noção de identidade, uma vez que as narrativas identitárias são socialmente construídas e negociadas cotidianamente. Enquanto Hall (2000) relaciona a identidade às práticas discursivas, Woodward (2000) propõe que a subjetividade se articula socialmente à linguagem e à cultura:

[...] nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a **linguagem** e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos **discursos**, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao **discurso** e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios (Woodward, 2000, p. 55).

Para Roland Barthes, “a narrativa está presente em todos os tempos, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade” (Barthes, 2001, p.103), o que demonstra que a capacidade de narrar é inerente ao ser humano e ele necessita dessa forma de organização da experiência para se constituir, à medida da reelaboração como possibilidade de reviver e recriar o vivido. Deste modo, não podemos ignorar a importância das narrativas na construção da sociedade e das identidades. A identidade se constitui por meio de processos sociais que são transmitidos e corroborados por intermédio da linguagem. É possível afirmar que, por meio das relações sociais mediadas pela linguagem, atualizamos o mundo social e modificamos nossas identidades.

É desse modo que a noção de narrativa se mostra fundamental para entender o conceito de identidade. Segundo Paul Ricoeur, uma narrativa é

[...] uma história [que] descreve uma sequência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos da situação e das personagens e engendram uma nova

prova (predicament), que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à sua conclusão (Ricoeur, 1994, p. 214).

Para o autor, a identidade pessoal não está determinada previamente, como se fosse possível a objetivação definitiva, mas é continuamente reconstruída a partir da referência ao outro.

Martín-Barbero resgata J.M. Marinás e Homi Bhabha para enfatizar que “a relação da narração com a identidade é constitutiva: não há identidade cultural que não seja contada” (Martín-Barbero, 2006, p.63). García Canclini afirma que “a identidade é uma construção que narra” (2005, p.129). “Ao se tornar um relato que reconstruímos incessantemente, que reconstruímos com os outros, a identidade torna-se também uma co-produção” (García Canclini, 2005, p. 136). Silva (2006) também concebe a identidade como resultado de atos da criação linguística, isto significa dizer que a identidade é criada por meio de atos de linguagens, necessitando, portanto, ser nomeada. Os sentidos de identidade se dão também por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representados (Woodward, 2000).

A produção de narrativas sobre o eu e sobre o mundo é cada vez mais parte constitutiva dos modernos processos de construção de identidades. Ao fazer a narrativa do quem sou eu, os indivíduos e grupos fazem memória do seu passado, sistematizam, dão sentido a suas experiências e vivências e dão forma à sua vida social. Disso decorre a necessidade da representação para ajudar a classificar/compreender o mundo e suas complexas relações. A noção de linguagem implica tanto as palavras, como os modos de expressão com os quais o indivíduo e os grupos se definem por meio da interação com os outros.

Sendo a literatura uma construção cultural permeada pelo imaginário, em que histórias, memórias e sonhos se imbricam e manifestam percepções sobre si, sobre o outro, sobre o lugar e tempo em que se vive, torna-se possível, por meio dela, compreender não só a cultura, como também as identidades que desfilam nesse espaço de encenação que compõe o jogo textual. Como

fenômeno de linguagem e prática simbólica, a literatura constitui-se como um sistema semiótico que faz dialogar o estético e o histórico. Cada escritor opera com aquilo que se projeta como eleição de sua sensibilidade para compor seu projeto artístico, capturando e organizando ficcional e intencionalmente a realidade à sua maneira, constituindo-se uma espécie de palco a pressupor, em seus bastidores, três instâncias: a produtiva, a receptiva e a comunicativa. No dizer de Iser (2011, p.107), “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo”.

A partir de sua inserção em um lugar e tempo, o escritor prefigura e configura seu “mundo encenado”, selecionando e articulando elementos que o constituirão e, de acordo com o referido autor (Iser, 2013), ele nem sempre tem controle do que ocorrerá na recepção, no processo de transfiguração realizado pelo leitor. Esses elementos se combinam no jogo textual e abrem espaço para a recriação por parte do interlocutor. Pela qualidade polissêmica do texto literário, a interpretação demanda uma multiplicidade de significados que ultrapassam o horizonte de expectativas de sua origem. Exatamente por essa qualidade de interação apresentada pelo objeto ficcional, podem-se tecer reflexões que engendram as análises aqui operacionalizadas.

Noções de identidade no conto “O adiado avô”, de Mia Couto

No conto do autor moçambicano Mia Couto, a identidade do avô aparece na voz do narrador, o filho, que apresenta o descontentamento de seu pai ao se tornar avô e da tentativa de sua mãe Amadlena em mediar o conflito existencial do marido, conforme se verifica no trecho abaixo:

Nossa irmã Glória pariu e foi motivo de contentamentos familiares. Todos festejaram, excepto o nosso velho, Zedmundo Constantino Constante, que recusou ir ao hospital ver a criança. No isolamento de seu quarto hospitalar, Glória chorou barbas e aranhas. Todos os dias seus olhos patrulharam a porta do quarto. A presença do nosso pai seria a bênção, tão esperada quanto o seu próprio recém-nascido. (Couto, 2009, p. 33).

Quando Glória dá à luz”, Zedmundo sente-se perdido em sua identidade. Nesse sentido, a identidade depende da diferença encontrada nas relações sociais que resultam um processo simbólico e discursivo. O nascimento do neto desloca a identidade de Zedmundo e surgem novas construções simbólicas e sociais que se misturam, impregnadas por um novo contexto.

Zedmundo não foi ao hospital visitar o neto e nem deu importância ao pequeno quando este chegou a casa. O neto cumpriu o primeiro aniversário sob rejeições do avô.

A avó ameaçou, estava farta, cansada. Desta vez, dada a quentura do assunto, Amadalena preferiu escrever num papel. Em letra gorda, ela decretou: ou o marido se abrandava ou tudo terminava entre eles. Ele que saísse, procurasse outro lugar. Ou era ela mesma que se retirava. (Couto, 2009, p.35).

O sentimento do personagem Zedmundo, a negação em ser avô, permite pensar, conforme Hall (2010), em uma “crise de identidade” ocasionada pelo nascimento do neto. Essa identidade conflituosa carrega, no seu bojo, as mudanças familiares, que interferem diretamente no *Ser* Zedmundo. As identidades construídas pelo viés familiar são contestadas, marcadas pela perda das certezas. Além da identidade individual, surgem os deslocamentos do sujeito, dos quais novas identidades emergem: além de ser marido e pai, também é avô, mesmo e contra sua vontade, ou seja, não existe mais um centro, mas vários centros.

Ser avô para Zedmundo sugere produzir novas formas de representação de acordo com o meio social em que atua, exercendo diferentes papéis. Nesse contexto, as diferentes identidades entram em movimento de acordo com a situação ou restrição apresentadas.

Não saiu ele, nem ela. Quem se mudou foi Glória. Ela e o marido emigrados na cidade. E com eles o menino que era o consolo de nossa mãe. Ela mais emudeceu, em seu já silencioso canto. Não passaram semanas, nos chegou a notícia - o genro falecera na

capital. Nossa irmã, nossa Glorinha perdera o juízo com a viuvez. Internaram-na, desvalida como mulher, desqualificada como mãe. E o menino, mais neto agora, chegava no primeiro machimbombo. O menino entrou e meu pai saiu. Enquanto se retirava, já meio oculto no escuro ainda disse: - Tudo o que você não falou, está certo, Amadalena, mas eu não aguento. O nosso pai saiu para onde? Ainda nos oferecemos para o procurar. Mas a mãe negou que fôssemos [...]. Voltou dias depois, dizendo-se agredido por bicho feio, quem sabe hiena, quem sabe um bicho subnatural? Surgiu na porta, ficou especado [...]. Meu velho emagrecera abaixo do tutano, e em seus olhos rebrilhavam as mais gordas lágrimas. (Couto, 2009, p.36).

Hall define as identidades como pontos de apego temporário às posições-de-sujeitos que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 2000). As identidades para o autor são o “resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso”. (Hall, 2000, p. 111).

Como as identidades são móveis e “fluídas”, pode-se verificar que algumas personagens do conto também modificam seu comportamento individual na perspectiva familiar. A personagem da avó, em meio à crise familiar, assume a paternidade do neto e do marido e se configura como a grande heroína do conto.

A avó Amadalena, mesmo com a limitação da linguagem, transgride o seu comportamento e representa a força do matriarcado:

Amadalena se assustou: Zedmundo estreava-se em choro. Seu marido perdera realmente o fio do aprumo, sua alma se havia assim tanto desossado? Depois, toda ela se adoçou, maternalmente. E se aproximou do marido, acatando-o no peito. E sentiu que já não era apenas o espreitar da lágrima. O seu homem se desatava num pranto. Vendo-o assim, babado, e minguido, minha mãe entendia que o velho, seu velho homem, queria, afinal, ser sua única atenção (COUTO, 2009, p. 36).

O retorno de Zedmundo a casa é marcado por um perfil psicológico que evidencia o ciúme pelo neto, uma vez que imaginou que perderia seu lugar, que perderia o reconhecimento da sua esposa. A representação da personagem feminina na construção do conto assinala que as diferenças entre a avó e o avô não ocorrem apenas no aspecto de gênero ou da linguagem, em que o avô é representado como aquele que fala e a avó como muda, “com a voz adormecida”, mas também no campo afetivo, nas atitudes, uma vez que a avó é quem conduz a todos, oferecendo abrigo e proteção em meio à crise familiar. Nesse contexto, a avó representa a conciliadora diante das dificuldades e busca garantir o bem-estar dos seus.

Ainda que o nome da personagem Zedmundo Constantino Constante faça alusão ao que não muda, ao inalterável, invariável e fixo, a narrativa da sua identidade é marcada por contradições (característica peculiar no recente conceito de identidade) daquilo que cultural e socialmente é esperado de um avô. Há uma espécie de ruptura entre: quem é e quem devia ter sido, conforme evidencia o avô ao reivindicar sua identidade: “[...] primeiro, não fomos nós porque éramos filhos. Depois, adiámos o ser porque fomos pais. Agora querem-no substituir pelo sermos avós” (Couto, 2009, p.35).

Goffman (1985), ao referir-se às representações e às crenças no papel que o indivíduo está representando, afirma que:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as conseqüências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser (Goffman, 1985, p.25).

No conto, as relações estabelecidas no contexto familiar em suas diferentes gerações é um espaço de multiplicidades, onde diferentes valores, concepções, experiências, crenças e relações sociais se compõem e fazem do cotidiano familiar uma rica e complexa estrutura de sujeitos. Embora

o cotidiano de Zedmundo esteja organizado em função de um “aqui”, sua realidade não se esgota nessas presenças imediatas, uma vez que engloba fenômenos que não se encontram presentes no “aqui e agora” (Berger & Luckmann, 1985). Isso evidencia quão múltipla é a realidade, mesmo a do universo literário. Essas relações se confrontam com uma estrutura social que está fundamentada num padrão de família e de sociedade. Assim, é imprescindível considerar o sujeito contextualizado no tempo e no espaço – pais e filhos, avós e netos – atuantes no cenário familiar. É desse modo que a pluralidade da família tem também relação com as dinâmicas de cada indivíduo, de cada membro que dela faz parte, ou seja, tanto o comportamento individual, quanto o social são considerados na constituição familiar.

Nesse jogo textual em que se fazem presentes as reflexões sobre as várias identidades, Mía Couto deixa refletir sua cosmovisão, seu estilo, bem como os diálogos que estabelece com a história de seu país. Amadou Hampâté Ba (apud Matos, 2005, p.79) costumava dizer que “na África é contando histórias que se constrói a aldeia”. O escritor assume a voz do contador transcrita em letra na página do livro para se solidarizar com as diversas vozes que compuseram a história moçambicana. É legível no texto a denúncia das marcas deixadas pela colonização. A emergência das identidades tanto do colonizador, quanto do colonizado é histórica, pois estão situadas em um ponto específico no tempo. “Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos”. (Silva, 2000, p.11).

Cabe-nos analisar os processos de significação que se interpõem entre a fala e o silêncio das personagens nesse impulso de trazer à memória a história da colonização. A narrativa “O adiado avô” se tece pelo contraponto entre a possibilidade da fala e sua recusa, assim como entre a impotência do silêncio e sua eloquência.

E repetia a infinita e inacabada lembrança, esse episódio que já conhecíamos de salteado. Mas escutamos, em nosso respeitoso dever. Que uma certa vez, o patrão português, perante os restantes operários, lhe intimou:

- Você, fulano, o que é que pensa?

Ainda lhe veio à cabeça responder: preto não pensa, patrão. Mas preferiu ficar calado.

- Não fala? Tem que falar, meu cabrão.

Curioso: um regime inteiro para não deixar nunca o povo falar e a ele o ameaçavam para que não ficasse calado. E aquilo lhe dava um tal sabor de poder que ele se amarrou no silêncio. E foram insultos. Foram pancadas. E foi prisão. Ele entre os muitos cativos por falarem de mais: o único que pagava por não abrir a boca (Couto, 2004, p. 36)

O silêncio se manifesta como exercício de resistência por parte de uma voz social que construiu sua identidade a partir da dominação colonial, de maneira que a comunicação entre as personagens se reforça pelo silêncio. Mia Couto dá voz ao homem comum, entretanto este recusa a fala. Nesse sentido, o autor é eloquente, empresta sua voz e fala pelo personagem, fazendo do conto um exercício de linguagem em favor daqueles destituídos desse poder.

O autor declara, em entrevista à *Revista Via Atlântica*, não ser “tanto um construtor de narrativas”, mas um “construtor de personagens”: “depois eu vou inventando histórias para que essa personagem tenha sentido” [...] o que se acende, aquilo que se ilumina, são personagens, são pessoas. [...] Acho que o prazer da escrita está aí, é tu saberes que estás a inventar histórias para pessoas que não têm história” (Couto, 2005, p. 216). Ou mesmo para aquelas cujas narrativas de vida não referendam as aspirações hegemônicas.

Na construção dessas personagens se faz possível refletir sobre a problemática da identidade. A negação do direito à palavra implica a negação do

direito de ser, a rejeição da identidade. O conto é permeado por essa recusa, uma vez que negar a palavra é negar a existência. O próprio espaço doméstico é caracterizado pelo silêncio. O avô, quando desconsidera o balbuciar do neto, conseqüentemente faz referência ao patrão português que lhe concede a voz em uma espécie de armadilha. Zedmundo cala-se por saber que, caso se pronunciasse, não seria levado a sério pelo patrão. Se o homem moçambicano já sofria ao se sentir impotente, a mulher certamente sofria mais. Assim, a comunicação de Amadalena com os demais personagens ocorre principalmente por meio da linguagem não-verbal (gestos, suspiros, abraços, resmungos, etc.) e, somente ao final do conto, ela se expressa com a linguagem verbal, ao escrever o bilhete ao marido. “Dona Amadalena sempre falara suspiros. Porém, em tons tão precisos que aquilo se convertera em língua. Amadalena suspirava direito por silêncios tortos”. (Couto, 2009, 34-35).

Em geral, o velho, nas narrativas de cultura oral, representa a voz da experiência, é o portador da sabedoria, o guardião da memória a ser compartilhada com o mais novo, a fim de assegurar valores e a unidade do grupo. Para ter assegurada a identidade, nas culturas colonizadas é necessário, ter voz para contar histórias. E o velho Zedmundo adia essa tarefa. A única memória que compartilha é a do silenciamento.

O adiado avô, na tentativa de postergar esse encontro com a criança que nasce – metáfora da esperança – resiste ao contato físico e afetivo assegurador da transmissão da experiência, qualidade de conhecimento que pode ser partilhado na reinvenção de um novo modo de ser-estar moçambicano. Como afirma Laura Cavalcanti Padilha:

[...] não se pode esquecer que o novo caminhava com o velho, mostrando-se que só pelo ou com o passado o futuro se pode construir (Padilha, 1995, p.44)

O futuro implica uma nova identidade: “Seja meu filho, Zedmundo, me deixe ser sua mãe. E vai ver que esse nosso neto nos vai fazer sermos nós, menos nós, mais avós”. (Couto, 2009, p. 37). O título “O adiado avô” sugere

o adiamento da construção da moçambicanidade. A construção da identidade é acompanhada pela designação da diferença, visto que são processos entrelaçados. Portanto, quando pensamos no discurso geracional proposto por Amadalenha, ser filho é não ser pai, ser avô é não ser neto. Polarizações como essas são fundamentais para entendermos o processo de identificação vivenciado pelo personagem Zedmundo, visto que, no processo identitário, muitas vezes ocorre o binarismo. O discurso de pluralidade na construção de identidades pode ocasionar tensões e contradições tanto na ação social, quanto na autorrepresentação, o que pode gerar comportamentos ambivalentes (Castells, 1996; Hall, 2001). A problemática, como bem alerta Hall (2001, p.109), diz respeito a “quem nós podemos nos tornar”, ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’, o que significa dizer que as identidades são construídas dentro de um discurso e que não são unificadas, mas fragmentadas e fraturadas.

Para Mia Couto, o escritor tem compromisso com a transformação da sociedade, por isso sua literatura posiciona o leitor entre o velho e o novo, a memória e as possibilidades do vir-a-ser. Declara o autor em *Pensatempos*:

Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar outro Moçambique.[...] esperamos pelo reacender do amor entre a escrita e a nação enquanto casa feita para sonhar.(Couto, 2005, p.63)

Ao escolher a narração como forma de organização textual e o conto como gênero, o autor retextualiza a magia da palavra do contador, valorizando uma sociedade para a qual o gesto vocal é portador de uma força capaz de enlaçar os homens, na medida em que recompõe a memória. Essa escolha apresenta-se como uma espécie de libertação afetiva. Para ele, o conto assim se define:

O conto é feito com pinceladas. É um quadro sem moldura, o início inacabado de uma história que nunca termina. O conto não segue vidas inteiras. É uma iluminação súbita sobre essas vidas. Um instante, um relâmpago. O mais importante não é o que revela, mas o que sugere,

fazendo nascer a curiosidade cúmplice de quem lê. No conto o que vale não é tanto o enredo mas o surpreender em flagrante a alma humana. No conto (como em qualquer gênero literário) o mais importante não é o seu conteúdo literário, mas a forma como ele nos comove e nos ensina a entender não através do raciocínio, mas do sentimento. (Couto, 2005, p.46)

Contar implica interação presencial e afetiva entre narrador e leitor por meio da *performance*, tal como propõe Paul Zumthor (1993). Por meio de um narrador que se reveste de contador, o escritor resgata as formas artesanais da narração reveladoras de uma experiência que se projeta pela escuta. Sabemos que a fala implica a condição do que em nós se direciona para o outro. A escuta pressupõe acolher e abrir-se ao diferente. Os dois necessários movimentos, falar e escutar, compõem-se como duas maneiras de se aproximar afetivamente do outro. Essa troca que as personagens principais não conseguem realizar por força de sua trágica história é o que realiza o narrador-contador. O conto revela-se como um texto de linguagem sobre a recusa da linguagem. E nesse sentido, o silenciamento é eloquente.

Antes, eu jurara contar esta história à minha irmã. Mas agora, lembro as palavras de meu pai sobre o aprender a calar. E decido que nunca, mas nunca, contarei isso a ninguém. Minha mãe que é muda que conte. (p.40)

Assim, vale analisar o modo como o autor africano opera com os recursos de linguagem de maneira a denotar a singularidade de seu projeto estético. Várias são as marcas de oralidade e dessa tradição a compor ludicamente o corpo do texto. É recorrente a intertextualização dos provérbios e ditos populares, como “chorou babas e aranhas”; “já não restava sombra de glória”; “Amadalena suspirava direito por silêncios tortos”, entre outras com as quais dá vida a seu plano de retecer o tradicional no moderno, resgatando, nas marcas da letra, o gesto vocal tradutor da experiência.

Como “ideogramas de uma narrativa”, ou “ruínas de antigas narrativas”, no entender de Walter Benjamin (1994), os provérbios, formas sintéticas

de sabedoria popular, resgatam tradição e, reticidos às avessas, servem de recurso para questionar, verdades estabelecidas pela repetição. Rita Chaves (1999, p.160) elucida: “se num mundo movido pelo dinamismo das mudanças sociais, o provérbio pode ser encarado como uma expressão de conformismo, num universo calcado na imobilidade e na exclusão, a fala popular ganha tons de subversão”. É inegável a preocupação do escritor moçambicano em operar com esses ditados não apenas para fixar, na memória, a experiência vivida, mas também para subvertê-la, dando voz a essa cultura silenciada e desvalorizada ao olhar hegemônico. Mia Couto opta por colocar em contiguidade, no seu projeto estético, tessituras que se reconhecem como ‘falescrita’ ou ‘oralitura’. Desse modo, o autor “afirma uma estética da moçambicanidade, caracterizada pela convergência dos modelos da tradição oral com os da escrita”, orientando-se fundamentalmente “por um espírito de afirmação da identidade cultural e da identidade de uma literatura que, sendo jovem, percorre ainda os caminhos de sua definição, ou seja, por uma necessidade de construir uma imagem de moçambicanidade e conferi-la às suas obras.” (Matusse, 1998, p.158-159)

A língua portuguesa, seu instrumento de comunicação, é tratada como um sistema aberto e afetivo ao criar interessantes diálogos entre a tradição oral e a tradição literária. Dessa maneira, evidenciam-se as trocas linguísticas, “os encontros e desencontros entre valores culturais”. Mia Couto (2005, p.208-209), em entrevista à *Revista Via Atlântica* afirma: “O que me fascina são as margens onde essas coisas se convertem em uma só coisa, onde essas identidades se misturam, convergem”. Com essa mistura de registros e projeção de identidades, o autor amplia a possibilidade de encantamento do leitor, que ali se reencontra, fazendo de sua recepção criativa uma oportunidade de leitura de si mesmo.

Considerações Finais

Compreender o conceito de identidade no contexto de produção moçambicano torna-se tarefa desafiadora e de extrema importância a partir da constatação de que a temática é das mais recorrentes na ficção do escritor,

tendo em vista a necessidade histórica de afirmação da identidade cultural daquela nação pós-independência, bem como da definição da identidade de uma literatura que ainda se apresenta iniciante, embora passível de ser compreendida e fruída não apenas em Moçambique, mas em outros espaços culturais.

Mia Couto extrai do contexto social, histórico e cultural moçambicano o substrato para sua produção artística e o faz com consciência de linguagem, inserindo, em seu texto, recursos estéticos que dão forma à sua cosmovisão, tanto no plano do conteúdo, quanto no plano da expressão. Nesse sentido, o autor gestualiza ou griotiza o texto, de forma a criar possibilidades de convivência entre identidades diversas. O velho e o novo se abraçam; 'griot' e escritor se enredam costurando tradição na modernidade. O que se projeta no fingir estético de Mia Couto é uma forma de traduzir a realidade moçambicana em letra.

Reitera em *Estórias Abensonhadas* (1998, p.51):

Toda estória se quer fingir verdade. [...]. Toda verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória.

É inegável que a verdade se tece para cada pessoa, cada cultura, em cada tempo e lugar da história humana. Assim, o que se apresenta como verdade para o escritor pode ser recebido de forma diversa pelo leitor.

Sabemos que ficcionalizar é uma atividade eminentemente humana e também partilhamos da ideia de que a matéria narrável é sempre a vida humana e seus complexos enigmas. Nesse sentido, é preciso tomar em conta as possíveis interações entre o texto, o autor e o leitor. Conforme Ernst Fischer (2002, p.17):

[...] toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento.

Não cabe exclusivamente ao escritor o poder de guiar a leitura, mas ao leitor a habilidade em completar os vazios do texto, recriando-o em diferentes locais e tempo, porque a matéria prima de que se faz a arte literária é de alta plasticidade, ultrapassando atemporalmente seu contexto de produção. A experiência estética não se reconhece apenas no polo de sua produtividade, mas se entrevê, também, no âmbito de sua receptividade, em uma espécie de “aceitação em liberdade” (Jauss, 1979, p.83)

Entendemos que a experiência estética se compõe como uma práxis que envolve a compreensão fruidora, bem como a fruição compreensiva, reafirmando a literatura como um fenômeno interativo e, como toda arte, atemporal. A busca da identidade sempre foi um exercício tão antigo e atemporal quanto a própria narração engendrada na aventura humana.

À guisa de conclusão, cumpre ponderar sobre o caráter interpretativo singular e jamais único que se estende no âmbito da recepção desse texto, bem como ressaltar que a polissemia dessa análise engendra uma dinâmica interdisciplinar, visto se desdobrar e fazer comunicar diferentes áreas do conhecimento - Estudos Culturais e a Literatura -, em cujas bordas torna-se possível elaborar reflexões sobre a condição do homem contemporâneo considerando toda sua complexidade.

Referências

- Barthes, R. (2001). *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Baseio, M. (2007). *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.

- Bauman, Z. (2005). *Identidade*. (Carlos Alberto Medeiros, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (7ª ed.). (Sérgio Paulo Rouanet, trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1985). *A construção social da realidade*. (26ª ed.). Vozes: São Paulo.
- Canclini, N. García. (1999). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. (4ª. ed.) Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ.
- Candido, A. (2000). *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. (8ª.ed.) São Paulo: T.A.Queiroz.
- Candido, A. (1997). *Formação da literatura brasileira*. (8ª. ed.). Belo Horizonte: Itatiaia, v.1.
- Castells, M. (1999). *A sociedade em Rede*. (8ª. ed.). São Paulo: Paz e Terra.
- Castells, M. (1996). *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- Chaves, R. (2005). *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Couto, M. (1998). *Estórias Abensonhadas* (2ª.ed.). Lisboa: Editorial Caminho.
- Couto, M. (2009). *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Couto, M. (2005). *Pensatempos: textos de opinião*. (2ª. ed.). Lisboa: Editorial Caminho.
- Fischer, E. (2002). *A necessidade da arte*. (9ª. ed.). (Leandro Konder, trad.). Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- Hall, S. (2000). *A identidade cultural na pós-modernidade* (4ª. ed.). Rio de Janeiro: DP&A.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Envió Editores.
- Iser, W. (1996). *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. (Johannes Kreschmer, trad.). São Paulo: Ed. 34.
- Iser, W. (2013). *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. (2ª.ed.). Rio de Janeiro, UERJ.
- Jauss, H. R. (1979). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. (Sérgio Tellaroli, trad.). São Paulo: Ática.

- Jouve, V. (2002). *A Leitura*. (Brigitte Hervor, trad.). São Paulo: Edunesp.
- Leite, A. (2004). *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais* (2ª. ed.). Maputo, Imprensa Universitária: Universidade Eduardo Mondlane.
- Lima, L. (org). (2011). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (2ª ed.). São Paulo: Paz e Terra.
- Martín-Barbero, J. (2006). Tecnicidades, Identidades, Alteridades: Mudanças e Opacidades da Comunicação no Novo Século. In D. Moraes (org), *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Matos, G. (2005). *A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Matusse, G. (1998). *A construção da imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Moçambique: Livraria Universitária Universidade Eduardo Mondlane.
- Ortiz, R. (1994). *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Padilha, L. (1995). *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF.
- Revista Via atlântica. (1999). n. 3. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Revista Via Atlântica. (2005). n. 8. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.
- Ricoeur, P. (1994). *Tempo e Narrativa*. (Constança M. Cesar, trad.). Campinas: Papyrus, Tomo I, p. 214.
- Silva, T. (Org.). (2000). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.
- Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. Silva (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 7-72). Petrópolis: Vozes.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz: a "literatura" medieval* (Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira, trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

IDENTIDADE, LINGUAGEM E LÍNGUA NO CONTO “MEU TIO, O IAUARETÊ”, DE GUIMARÃES ROSA

Manoel Guaranha

Este capítulo tem como objetivo compreender a estreita relação entre linguagem e identidade, relação esta que se evidencia por meio das estruturas formais da língua, tanto aquela de uso cotidiano quanto a de uso literário. Nesse sentido, é exemplar o caso da narrativa de João Guimarães Rosa (1908-1967), escritor que se notabilizou pela criação de uma linguagem *sui generis* que promove a representação do sertanejo centrada na oralidade. Esse homem é visto não mais como um ser exótico, como costumava fazer o regionalismo tradicional em grande medida, mas como um sujeito original que, simultaneamente, reflete as circunstâncias do meio entranhadas em sua trajetória existencial e refrata, dialeticamente, certos valores da civilização. Nesse processo, são postas em conflito, justamente, as identidades desse ser que são cunhadas, de um lado, pela rudeza do meio e, de outro, pelo isolamento a que, muitas vezes, o homem civilizado o relega. Para tanto, foi eleito como *corpus* o conto “Meu Tio o Iauaretê”, de *Estas Estórias*, obra publicada em 1969. O conto foi escolhido porque destaca, justamente, a trajetória de um sujeito que se narra cindido entre duas identidades, a humana e a animal às quais ora se apega, ora nega. Esse fenômeno evidencia-se nos três dos principais termos que aparecem, de modo recorrente, no repertório lexical da narrativa: “eu”, “não” e “onça”.

Para tanto, o trabalho será dividido em três seções. Na primeira “Identidade, linguagem e língua”, serão dis-

cutidas as conexões entre os conceitos de identidade, linguagem e língua articulando-se as ideias de Sutart Hall e Émile Benveniste.

Na segunda seção, “O regionalismo exótico *versus* o regionalismo identitário de Guimarães Rosa” será apresentado, à luz dos estudos de Antonio Candido, o regionalismo *sui generis* de João Guimarães Rosa em que se destaca a narrativa em primeira pessoa como um modo de identificação que tende a aproximar mais a instância narrativa do objeto da escrita, o sertanejo, do que os procedimentos do regionalismo tradicional anterior, centrado em um narrador em terceira pessoa.

Finalmente, na terceira seção, “As escolhas lexicais em ‘Meu Tio, o Iauaretê’”, serão analisadas as principais ocorrências lexicais detectadas na nuvem de palavras gerada pelo processamento do texto, bem como será estabelecida a conexão entre essas escolhas lexicais empreendidas pelo autor e a temática da narrativa, centrada na busca de identidade do sujeito, no conflito entre as origens materna e paterna, índia e branca, respectivamente, bem como nas circunstâncias que o levaram o sujeito a isolar-se no sertão para desonçar o mundo. Este estudo será feito a partir de um levantamento estatístico do léxico do conto em questão por meio da ferramenta *WordSmith*, um sistema de computador desenvolvido no campo da linguística de *corpus* com a finalidade de encontrar padrões em um texto,

Identidade, linguagem e língua

Identidade ou identificação pode ser compreendida com um processo ou como uma série de processos que se desenvolvem ao longo da existência os quais são paradoxais, desarmônicos e, muitas vezes, incoerentes uma vez que envolvem “a busca do que se perdeu” (Hall, 2000, p. 107) ou a “tentativa de eliminação do igual” (Hall, 2000, p.107). São processos que “têm perturbado o caráter relativamente ‘estabelecido’ de muitas populações e culturas” (Hall, 2000,108) e estão ligados ao fenômeno da globalização na modernidade, bem como com aos “processos de migração forçada (ou ‘livre’) que têm se tornado um fenômeno global do assim chamado mundo pós-colonial” (Hall, 2000, 108).

Na base da identidade está a linguagem, compreendida como atividade exercida entre aqueles que utilizam a língua, falada ou escrita, atividade restrita ao homem e a nenhuma outra criatura que conhecemos. Além disso, trata-se de uma atividade produtora de sentido, “antes de qualquer coisa, a linguagem significa” (Benveniste, 2006, p. 222). Tamanha é a importância da linguagem que Benveniste afirma, ao tentar resumir as funções da linguagem a uma palavra: “bem antes de servir para comunicar, a linguagem serve para viver” (p. 222, grifo do autor).

A atividade linguageira humana compreende “todas as atividades de fala, de pensamento, de ação, todas as realizações do discurso [...] à falta de linguagem não haveria nem possibilidade de sociedade, nem possibilidade de humanidade” (p.222). Compreender a linguagem desse modo equivale a admitir com Benveniste que “a linguagem significa [...] que a significação não é qualquer coisa que lhe seja dada por acréscimo ou, numa medida mais ampla, por uma outra atividade; é de sua própria natureza” (p. 223).

Esses pressupostos permitem considerarmos a questão da identidade como um fenômeno que emana da própria linguagem, da tradição discursiva e, em certo sentido, de uma tradição inventada, narrativizada que, no caso da literatura, apesar de ficcional, imaginária e simbólica, não diminui sua eficácia discursiva, material ou política.

Decorre disso que as identidades produzidas dentro do discurso precisam ser compreendidas a partir dos “locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas” (p. 109). Além disso, as identidades decorrem de um jogo de poder marcado, muitas vezes, mais pela diferença e pela exclusão do que propriamente pela tradicional ideia de afinidade.

Além disso, para compreender o jogo das identidades, temos de compreender que elas são construídas pelas diferenças; em relação ao outro ou àquilo que falta; como uma forma de fechamento; como ato de poder, que se reafirma por meio da repressão àquilo que as ameaçam; e como ato de exclusão. Esse jogo manifesta-se na vida cotidiana, nas relações políticas, nos pro-

cessos históricos e importantes aspectos dele podem ser surpreendidos e analisados nas narrativas literárias e, mais especificamente, nas estruturas da língua cotidiana, nas formas pronominais, dêiticas e nos advérbios entre outros elementos, como veremos a seguir. Numa visão interdisciplinar, é possível articular os estudos culturais, linguísticos e literários no sentido de destacar como as identidades configuram-se como “pontos de apanço temporários às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (Hall, 2000, p. 112).

É a partir dessa perspectiva que se deu a escolha do *corpus* deste estudo, que procura integrar, à moda roseana, as perspectivas do indivíduo, numa visão particular; do regional, numa visão social; e do universal, numa visão atemporal e mitopoética já que se compreende o processo identitário como um processo, no mínimo, tridimensional e fragmentado cujo ponto de intersecção é a linguagem como será discutido a seguir.

Segundo Émile Benveniste, “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (Benveniste, 2005, p. 286. Grifo do autor). Sendo assim, a capacidade do homem de se constituir como sujeito, “como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência” é a “emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem” (p. 286). Se somos produtos da linguagem, nossa identidade não se constitui senão na e pela mesma linguagem.

Estas afirmações do linguista dão conta de que a linguagem não é um instrumento fabricado pelo homem para se comunicar, mas é algo que “está na natureza do homem” (2005, p. 285) uma vez que não concebemos o homem separado da linguagem: “É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem” (2005, p. 285).

Benveniste aponta, ainda, que as formas linguísticas pronominais que indicam pessoa, que não faltam em nenhuma língua, “não remetem nem a

um conceito nem a um indivíduo” (2005, p. 288). Diferente do conceito de “árvore”, por exemplo, que remete a um objeto da realidade, o conceito de “eu” remete a uma realidade apenas identificável na instância do discurso: “A linguagem está de tal forma organizada que permite a cada locutor *apropriar-se* da língua toda designando-se como *eu*” (2005, p. 288, grifos do autor). A partir desse fenômeno linguístico, o sujeito define um parceiro como “tu” e instaura outras coordenadas como as que regulam as relações espaciais, “aqui”, “lá”; ou temporais, “hoje”, “ontem”, “amanhã”.

A força das categorias fundamentais do discurso que são as categorias de pessoa e de tempo constroem e reconstroem as identidades a todo momento, como nos mostra Benveniste: “Todo homem se coloca em sua individualidade enquanto *eu* por oposição a *tu* e *ele*. Este comportamento [...] parece refletir uma realidade uma estrutura de oposições linguísticas inerente ao discurso. Aquele que fala se refere sempre pelo mesmo indicador *eu* a ele-mesmo que fala. Ora, este ato de discurso que enuncia *eu* aparecerá, cada vez que ele é reproduzido, como o mesmo ato para aquele que o entende, mas para aquele que o enuncia, é cada vez um ato novo, ainda que repetido mil vezes, porque ele realiza a cada vez a inserção do locutor num momento novo do tempo e numa textura diferente de circunstâncias e de discursos.” (Benveniste, 2006, p. 68, grifos do autor)

O pronome é um dado lexical da língua apresentado, primordialmente, como uma forma vazia, não ligado a qualquer objeto ou conceito, mas que recebe no discurso, no ato de enunciação, sua realidade e substância, porque aquele que dele apropria-se identifica-se perante o outro e instaura o aqui e o agora criando parâmetros para o estabelecimento dos dêiticos, “ali”, “lá”, e de outros tempos, ontem, amanhã, antes, depois entre outros. Nesse sentido, o jogo das identidades, individuais e sociais, é mediado pelo jogo da linguagem sustentado, por sua vez, pelas formas da língua:

Assim, em toda a língua e a todo momento, aquele que fala se apropria desse *eu*, este *eu* que, no inventário das formas da língua, não é senão um dado lexical semelhante a qualquer outro, mas que, posto em ação no discurso, aí introduz a presença da pessoa sem a qual nenhuma linguagem é possível. (Benveniste, 2006, p. 68-69).

Esse fenômeno revela que não é possível estudar a sociedade sem estudar a linguagem a ponto de que “A história do mundo moderno tem sido também a história de teorias e pesquisas sobre a linguagem” (Ianni, 2003, p. 209).

O regionalismo exótico versus o regionalismo identitário de Guimarães Rosa

No conto “Meu Tio o Iauaretê”, Guimarães Rosa constrói um narrador-personagem, habitante solitário de um rancho isolado no Sertão, que afirma habitar “toda a parte”. Este sujeito desvenda-se ao longo da fabulação ao responder a perguntas de um visitante, perguntas lacunares no texto, talvez para sugerir que emanam da própria consciência do leitor e, portanto, para instaurar o leitor como interlocutor, como parte ativa da narrativa que se desenvolve em tom de história contada em torno da fogueira. Esse desvendar-se do sertanejo, por meio desse monólogo-diálogo em que prevalece a primeira pessoa, delinea a imagem de um homem feroz, que se revela pela identidade animal que reencontrou no isolamento a que foi submetido por uma sociedade da qual se isolou e pela qual foi segregado.

Guimarães Rosa, já na sua obra de estreia, *Sagarana* (1946) promove uma ruptura na tradição literária uma vez que

O que inicialmente parecia a continuidade de uma temática regionalista [a narrativa roseana], de forte tradição no País (no caso presente, o conto de fundo rural e folclórico), constituiu na verdade o marco de uma revolução literária, a elaboração de novo discurso poético, baseado na criação verbal em torno da mitologia interiorana” (Lucas, 1989, p. 128)

Ainda para Lucas (1989), no século XX, “o conto regional trilhava um caminho do exótico ou do grotesco, pelo contraste com a realidade ‘civilizada’ infundida na ficção urbana” enquanto a obra de Guimarães traria “o selo da

novidade pela modernidade de seu lado experimental, pela ruptura com o tom de ingenuidade com que se gravava o conto sertanejo” (p. 128).

Sob uma perspectiva um tanto diferente, mas complementar, essa narrativa roseana, de que o conto em questão é amostra significativa, pode ser compreendida como parte do “realismo feroz”, conceito que Antonio Candido cunhou em seu estudo “A Nova narrativa” (2003, p. 199-215), na década de 1980, a fim de compreender o problema da emergência de uma narrativa latino-americana ao longo do século XX que se diferenciava das demais correntes Ocidentais.

Candido destacou à época que não se tratava, essa nova narrativa, de um realismo documental, mas da expressão de uma “literatura do contra”: “Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do país; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural”. Tratava-se da “negação implícita sem afirmação explícita da ideologia”, técnica talvez forjada pelo efeito das vanguardas artísticas num duplo movimento de “negação e superação” e pela repressão da censura durante a ditadura militar (p. 212). Ainda que Guimarães Rosa tenha produzido suas primeiras obras anteriormente à ditadura que se iniciou em 1964, *Estas estórias*, de 1969, insere-se nesse período, além do que o autor também viveu outra ditadura, a do Estado Novo (1937-1946).

Para Candido, “talvez esse tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa [...] pela provável influência de Guimarães Rosa” (p. 212). Nesse tipo de técnica literária, “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada.” (p. 212-213). É justamente por meio dessa estratégia narrativa que o personagem apropria-se da primeira pessoa e instaura o mundo narrado presentificando-se como centro do processo discursivo a partir do qual delineiam-se todas as outras identidades e referências espaço-temporais, conforme testemunhará a presença do “eu” como elemento de destaque no repertório lexical do texto.

Nessa perspectiva, podemos compreender o jogo ficcional dos modos de narrar apontado por Candido como espelhamento do jogo das identidades em crise, que é tematizado por essa nova narrativa produzida por Guimarães. Os escritores naturalistas tradicionais, notadamente os estrangeiros, usavam como estratégia de identificação com os personagens o recurso do discurso indireto livre, técnica pouco utilizada no Brasil, pois aqui “por motivos sociais [...] o escritor não queria arriscar a identificação do seu *status*, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo” (Candido, 2003, p. 213, grifo do autor). Nesse sentido, apropriar-se da linguagem culta e utilizar o discurso indireto permitia que o escritor nacional assumisse um posicionamento distante em relação ao outro, o personagem regional retratado, que aparecia segregado, por assim dizer, na linguagem popular entre aspas no discurso direto.

O resultado desse procedimento produziu certo caráter exótico do realismo tradicional cunhado pelo desejo de preservação da distância social entre o escritor e a matéria de sua escrita mantendo-se, o ficcionista, em “sua posição superior” ainda que simpático à matéria narrada, “tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo” (p. 213) encastelado na terceira pessoa do realismo tradicional.

Conclui Candido que o escritor da nova narrativa, entre os quais podemos incluir Guimarães Rosa, “deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular”. Nesse sentido, a primeira pessoa é um recurso usado “para confundir autor e personagem, [...] uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior [entre o narrador e a matéria narrada] do que a do indireto livre” (p. 213).

Estas considerações de Antonio Candido complementam e sistematizam, no plano das técnicas narrativas, as observações de Fábio Lucas também aplicáveis a observações sobre a linguagem roseana:

Guimarães Rosa promove a difícil aliança do relato popular com a mais refinada tradição literária, num jogo permanente de criação, de variedade linguística e semântica, de rebarbarização da linguagem e de exploração de resíduos ancestrais da mente humana no seu relacionamento com as entidades naturais (Lucas, 1989, p. 128)

Na esteira das observações anteriores sobre identidade, linguagem e narrativa, podemos dizer que o conto de Guimarães Rosa, sob a perspectiva estratégica da narração em primeira pessoa, é um modo de marcar a assumpção da identidade que se manifesta, como caracterizou Benveniste(2006, p. 68-69), pelo ato enunciativo do sujeito de apropriar-se da forma pronominal da língua, o “eu”, e colocá-lo em movimento no ato do discurso. Desse modo, o ato de narrar-se, como estratégia proposta pelo uso da primeira pessoa, torna-se um modo político de opor-se às tradicionais formas de estruturação da sociedade que, muitas vezes, isolou de suas estruturas a figura do sertanejo tratando-o não como base da identidade nacional, mas como objeto peculiar, marginal.

Nesse sentido, pode-se dizer que toda a trajetória do tigreiro, personagem que se constrói exclusivamente pela linguagem, centra-se, justamente, no problema da identidade, a começar pelos nomes que carrega:

Ah, eu tenho todo nome” (Rosa, 2015, p. 174). Essa afirmação significa, na prática, que tem muitos nomes, certa identidade ubíqua, que varia de acordo com os espaços sociais que ocupa ou que ocupou. Assim, da mãe, uma bugra Tacanapéua, Maria’lara Maria, ganhou o nome de Bacuriquirepa ou Breó, Beró, “Mãe boa, bonita, me dava de-comer muito bom, muito, montão...” (2015, p. 174).

Do pai, com quem não simpatiza, um homem branco vaqueiro, Chico Pedro, “Pai de todo o mundo. Homem burro” (2015, p. 170), ganhou nome cristão de Antonho de Eiesús, Tónico. Esse sobrenome cristão “de Jesus”, aliás, é marca dos que não têm pai.

Saído do núcleo familiar, Tônico, ao longo da vida, passou a ser chamado de Macuncôzo, nome de um sítio em que morava, espécie de designação metonímica que confunde a terra com a criação que nela vive, incluindo nessa categoria de criação os trabalhadores, como se fazia na Idade Média feudal. Depois, ganhou do patrão Nhô Nhuão Guedes, por quem foi contratado para “desonçar” o sertão, o apelido de Tonho Tigreiro, relativo à função que fora contratado para desempenhar. Por fim, declara ao interlocutor: “Agora tenho nome mais não...” (Rosa, 2015, p. 174). O fato de se despir dos nomes que teve constitui parte de seu processo de reintegração ao mundo das onças: “Eu sou onça... Eu – onça” (Rosa, 2015, p. 165). Esse processo, como se percebe pelas expressões linguísticas que o concretizam, culmina com a construção em que o verbo de ligação “sou” é substituído no estabelecimento da conexão entre sujeito e predicativo pelo simples travessão, signo que materializa discursivamente a osmose entre os elementos humano e natural. Não é por acaso que, no levantamento das ocorrências lexicais do conto, as duas palavras, “eu” e “onça”, serão os léxicos significativos de maior ocorrência depois da palavra “não”.

Esse processo de desconstrução e reconstrução de identidade será experimentado, simultaneamente, pelo leitor que, por sua vez, será convidado a assumir o papel do visitante e pelo personagem teve como experiência o isolamento: “Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. Me deixaram pra trabalhar de matar, de tigreiro” (2015, p. 163). Tonho não quer identificar-se ou não se identifica mais completamente com os humanos: “Quando tou de barriga cheia não gosto de ver gente, não, gosto de lembra de ninguém: fico com raiva. Parece que eu tenho de falar com a lembrança deles” (2015, p. 163).

Ainda que preserve certos ritos sociais, como revelam a recepção hospitaleira que dá ao visitante e o hábito de guardar “roupa boa” para ocasiões especiais, o sujeito reafirma sua liberdade de vários modos, entre eles, negando a noção de propriedade,

Rancho não é meu não; rancho não tem dono” (p. 157); e negando certos protocolos do cotidiano civilizado: “...gosto de ficar nu, só de calça velha, faixa na cintura [...] mas tenho roupa guardada, roupa boa, camisa, chapéu bonito. Boto, um dia, quero ir em festa, muita. (Rosa, 2015, p. 173).

Esse jogo de identidades situa o personagem entre dois mundos: o do homem civilizado - aquele que se apropria das formas da língua, diz “eu” e por isso instaura-se como homem, no dizer de Benveniste - e aquele da natureza selvagem metonimizado pelo universo das onças. Consequentemente, esse jogo temático do conflito identitário materializa-se nas escolhas lexicais do conto espelhando-se na nuvem de palavras escolhidas pelo autor para contar a “estória”.

As escolhas lexicais em “Meu Tio, o lauretê”

Um levantamento estatístico do léxico, feito por meio do programa *WordSmith Tools 6.0*, aponta que das 14434 palavras processadas no texto, incluindo-se o título do conto e o nome do autor, as dez mais utilizadas são as seguintes: “não”, que aparece 541 vezes; “de”, 507; “eu”, 372; “que”, 311; “é”, 260; “a”, 223; e “onça”, 196 vezes.

animalização, mas como forma de tentativa de reintegração do sujeito às origens maternas que foram, por assim dizer, apagadas pela trajetória social a que foi condicionado. A circunstância desencadeadora desse processo de volta às origens foi a missão dada a ele, Tonho Tigreiro, por Nho Nhuão Guede, “pior homem que tem” segundo o próprio Tonho, de internar-se no sertão com a finalidade de matar as onças ou “desonçar” o mundo.

O sujeito traz em sua fala a marca do arrependimento por ter aceitado o serviço de eliminar aqueles que considera parentes, as onças: “Eh, parente meu é a onça, jagualetê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jagualetê é meu tio, tio meu.” (Rosa, 2015, p. 179). Essa missão da qual se arrepende, porém, só lhe foi imposta porque não fora capaz de eliminar outros homens: “no Socó-Boi, aquele Pedro Pampolino queria, encomendou: pra eu matar o outro homem, por ajuste. Quis não. [...] Aí u larguei o serviço que tinha, fui m’embora, fui esbarrar na Chapada Nova...” (ROSA, 2015, p. 179). No fim das contas, não querer aniquilar outros humanos, parentes homens, levou-o a ter de aniquilar os parentes animais, as onças, a autoaniquiliar-se em certo sentido.

Desse modo, uma análise das ocorrências dos três termos predominantes, “não”, “eu” e “onça”, bem como da interrelação que estabelecem entre si e com termos do mesmo campo semântico, evidenciará esse processo de (des) identificação na e pela e linguagem que permeia a narrativa.

A negação da identidade de homem atribuída pelo pai vaqueiro, “Antonho de Eiesús”, e a reapropriação da identidade original que ganhara da mãe bugra da tribo Tacanapéua, “Bacuriquirepa ou Breó, Beró”, como ele mesmo a qualifica, culmina na identificação com as onças, desencadeada pelo encontro amoroso com a onça Maria-Maria, nome que espelha, edipianamente, o nome sincrético da mãe, Mar’Iara Maria, nome em cujas origens fundem-se o arquétipo feminino cristão da mãe de Jesus e imagem mitológica, corrente no universo do nativo brasileiro, da sereia dos rios e dos lagos ou mãe-d’água.

Essa negação está marcada linguisticamente na seleção lexical da narrativa e fica ainda mais intensa se acrescentarmos às ocorrências do advérbio “não” os sinônimos ou termos que integram o mesmo campo semântico. São eles os léxicos: “nem”, que aparece 34 vezes; “nada”, 32 vezes; “nenhum”, 18 vezes; “nenhuma”, 15 vezes; “ninguém”, 18 vezes; “nunca”, 15 vezes. O total dessas expressões que mais evidentemente expressam a recusa ou não aceitação do outro ou pelo outro; de certas ações do outro ou para com o outro; de certos valores do outro ou pelo outro eleva as ocorrências lexicais de inadmissibilidade para 673.

Analisando mais detidamente o advérbio de negação “não” e o contexto em que ele aparece, vamos encontrá-lo associado diretamente ao sujeito 39 vezes assim categorizadas: pela forma reta do pronome “eu” 25 vezes; pela forma oblíqua do pronome “mim” 4 vezes; pela forma oblíqua do pronome “mim” precedida pela preposição “com”, que se transforma em “comigo”, 4 vezes; e pela forma do possessivo “meu” 6 vezes.

O termo “onça”, por sua vez, está ligado diretamente ao sujeito 21 vezes ao longo do conto da forma descrita a seguir: em sete ocasiões, por meio das expressões “Eu onça”, “Eu sou onça”, “Vontade doida de virar onça eu”, “eu, onça grande”; “Mas eu sou onça”; “eh, sou onça”; e “eu oncei”. Em quatro momentos em conexão com o verbo “virar” no sentido de transformar-se: “vontade doida de virar onça”, uma ocorrência; e “viro onça”, três ocorrências. Seis vezes por meio do pronome possessivo “meu” em: “Onça é povo meu, meus parentes”; “onça é meu tio”; “onça meu parente”, três ocorrências; e “minhas onças”. E, finalmente, se ampliarmos a busca por jaguetê e iauaretê, cujo sentido é “onça, jaguar, do tupi *yaware'te*, ‘onça verdadeira’” (Martins, 2001, p. 282-283), encontraremos mais quatro ocorrências: no próprio título do conto, “Meu tio, O Iauaretê”; e ao longo do texto: “jaguetê tio meu, irmão de minha mãe”; “jaguetê é tio meu, meu tio”; “jaguetê meu povo”.

Considerações finais

Muitas outras considerações e cruzamentos poderiam ser feitos por meio do levantamento das escolhas lexicais do conto em questão, mas atenderiam a outros propósitos que vão além dos objetivos deste capítulo que buscou compreender por meio das escolhas lexicais empreendidas por Guimarães as relações temáticas da obra que, por sua vez, apresentam-se intimamente ligadas à questão da identidade, não só do sertanejo, mas do próprio homem.

Ao eleger a negação como termo central da narrativa – fato que se constata pelo levantamento lexical, Guimarães apresenta algumas negações que sugerem aspectos de nossa sociedade e de como nessas negações estão em conflito as identidades. Em primeiro lugar, a negação de um sujeito, como vimos, proveniente de dois universos, o da mãe nativa e o do pai branco; e, simultaneamente, excluído desses dois universos, o civilizado e o natural. Em segundo lugar, a negação de uma imagem do sertanejo como um homem exótico, visto pelo filtro de um regionalismo importado que elegeu a cidade como espaço do humano e o sertão como espaço marginal do animal. Esse seria um modo de ver o homem como produto artificial dos desenvolvimentos científico e tecnológico e de negar a sua origem natural. Em terceiro lugar, como sugere Candido, trata-se da negação promovida pela “literatura do contra” que ao mesmo tempo nega e supera a repressão e a censura, seja do governo, seja da ideologia identitária pasteurizada do Ocidente colonizador que se impôs no sertão americano.

Esta análise da construção ficcional particular de João Guimarães Rosa centrada, mais especificamente, no aspecto lexical cumpriu, portanto, a proposta inicial deste capítulo de compreender as relações entre a linguagem e a identidade ou a crise das identidades apontada por Hall, bem como a materialização ficcional dessa crise registrada por meio da apropriação das estruturas formais da língua pelos sujeitos, tanto pelo sujeito autor como pelos sujeitos personagem e interlocutor, este último apresentando-se como um espelho do leitor.

Referências

- Benveniste, É. (2005). *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes.
- Benveniste, É. (2006). *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes.
- Candido, A. (2003). A Nova narrativa. In *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- Hall, S. (2000). Quem precisa da identidade? In T. Silva (Org), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 103-133). Petrópolis: Vozes.
- Lucas, F. (1989). *Do Barroco ao Moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática.
- Martins, N. (2001). *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, Editora da Universidade de São Paulo:
- Rosa, J. (2015). *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

EFEITOS DE SENTIDO E CONSTRUÇÃO DE EXISTÊNCIAS: A FRAGILIZAÇÃO DAS IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS NA TELENÓVELA BRASILEIRA

Pablo de Oliveira Lopes

Paulo Fernando de Souza Campos

O presente capítulo objetiva analisar identidades atribuídas a homossexuais na telenovela brasileira. A proposta considera que a comunicação audiovisual possibilita des/construir estereótipos, bem como formar sistemas simbólicos que produzem efeitos de sentido, os quais atingem as relações sociais do mesmo modo que por elas são construídas. Partindo dessas premissas, problematizam-se representatividades homossexuais na teledramaturgia brasileira, em especial, as produzidas pela Rede Globo de Televisão. Com base na comparação não probabilística entre novelas exibidas nas últimas cinco décadas, nas quais personagens homossexuais são retratados, evidencia-se a permanência de identidades distorcidas e subjugadas à dominância heteronormativa, que os localizam na marginalidade da vida social, vale dizer, retratando-os como sujeitos de caráter duvidoso, caricatos, imbecilizados, subser-vientes, doentios. Apesar das alterações significativas ocorridas na última década, os indícios apontam para uma permanência de que fragiliza as identidades LGBT, que negligencia e subverte a complexidade e diversidade das existências homossexuais.

A retórica do preconceito é uma das diversas maneiras de expressão do discurso social. Como ferramenta de construção da identidade, influencia diretamente a

percepção que cada ser humano tem de si mesmo e gera sentimentos nem sempre desejáveis do ponto de vista das subjetivações. Assim, ao causar impacto na vida social e gerar intolerância, preconceitos e estereótipos, a retórica do preconceito atravessa o discurso midiático e exerce fundamental papel na formação de consciências e comportamentos sociais, além de imprimir uma realidade ficcional excludente e discriminatória, quase sempre desfocada e castradora de prticas e memórias.

A reflexão desenvolvida pretende contribuir para o fortalecimento de grupos e linhas de pesquisa que analisam produções midiáticas em interface com a experiência histórica de lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais - LGBT no Brasil, local representado como paraíso homossexual, bem como o seu contrário. Considerada não somente como fonte de pesquisa, a mídia é um dos *locus* capazes de transmitir mensagens, fabricar opniões, fortalecer representações ou não. Como meio de comunicação facilitador da (re)produção de sentidos e sentimentos, extrapola a produção técnica, atinge a formação histórica e contribui para fabricar o social. Neste processo de circularidade, desvela a construção de subjetivações e como estas impactam nas relações humanas. No caso brasileiro, as relações remontam a resquícios da vigi-lância e controle autoritário da ditadura civil-militar (1964-1985) que, entre tantos desenganos, moveu sentimentos de recusa e repulsa ao universo homossexual projetado como vergonhoso, abjeto, nocivo, inclusive entre os resistentes ou partidos de esquerda (Quinalha, 2018; Green, 2018).

Todavia, a homossexualidade é também uma construção social e um dos caminhos para entendê-la implica recorrer às transformações sofridas pelo conceito de identidade ao longo do tempo. Não é incorreto dizer que a noção de identidade encontra-se na pauta das discussões entre intelectuais, políticos e movimentos organizados, no epicentro de um debate interdisciplinar, pois “Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” (Hall, 1992, p. 7).

A complexidade do assunto e as diversas áreas do conhecimento envolvidas implicam supor que a interdisciplinaridade, que caracteriza a presente reflexão, reitera a necessidade permanente do debate. Tais constatações justificam a permanente reflexão como possibilidade de alcance da cidadania e dos direitos humanos. Deste modo, tendo em vista a proposta deste trabalho, importa reconhecer que homossexuais ganharam mais espaço nas telenovelas, porém, mediados por estereótipos construídos por uma sociedade binária, cisgênero, pois representar *gays*, lésbicas, transexuais, bissexuais, travestis e outras performatividades a partir de padrões heteronormativos não anula justamente o que confere identidade às existências homossexuais?

As questões relativas à identidade sexual, à identidade de gênero e ao desejo têm sido apontadas como forma de contestação às rigorosas regras de convivência socioculturais existentes. Encaradas como uma construção social são repetidas nas relações e nos discursos sociais como experiências complexas ou diametralmente opostas, como algo que não importa, não merece ser tratado, assim, permite considerar que o debate em torno da problemática exige o estabelecimento de uma agenda, que minimize os desgastes, isto é:

[...] a emergência de um debate público sobre a homossexualidade reflete tanto a defesa quanto o combate da mesma. Historicamente, os argumentos propostos, sobretudo contra a prática e a difusão da homossexualidade, têm uma origem mais remota, enquanto os a favor mais recente. Contudo, a visibilidade da homossexualidade afirmativa, através de qualquer linguagem, ainda constitui-se em algo perturbador na sociedade gerando rigidez de ambas as partes, devido à dificuldade de negociação. (Sacrdua & Souza Filho, 2006, p. 483).

Conforme destaca Maria Luiza Tucci Carneiro (1996), o discurso da intolerância caracteriza-se por diferentes formas de expressão: por intermédio da escrita, visualidade e oralidade. Entre as diferentes linguagens, encontram-se os filmes, as telenovelas, os programas humorísticos, as gravuras, as caricaturas, as fotografias, cujas materialidades permitem identificar palavras, frases, gestos, comportamentos e outros indícios caracterizados como

históricos e sociais na medida em que contribuem significativamente para mensurar a perpetuação da intolerância, analisar a retórica do preconceito e de estereótipos forjados por uma dada sociedade.

O estereótipo, nestes termos, pode ser avaliado como um dispositivo cognitivo que facilita o acesso a novas situações ou decifrações do mundo social. O estereótipo minimiza as variações presentes nos comportamentos individuais explicitados em interações e contextos sociais específicos, historicamente datados. Segundo Chartier (1991), ao possibilitar a geração de intolerância, o estereótipo permite que discursos não neutros estabeleçam e forjem o poder, as instituições e as ideologias mantenedoras do *status quo*.

A formação de estereótipos remete a determinismos produtores de visões polarizadas do mundo e consideram um grupo étnico, social ou generificado superior aos demais. Ambos os conceitos relacionam-se com o julgamento de práticas e padrões culturais, atribuem valores e caracterizam indivíduos e coletivos na redução de suas qualidades e necessidades ao classificá-los rigidamente a partir de critérios de inferioridade e superioridade, cuja origem remonta à Eugenia, conceito criado em 1883 por Francis Galton (1822-1911) para definir o estudo do melhoramento das qualidades raciais de uma espécie e suas gerações (Del Cont, 2008). Sua influência poderosa como discurso no campo da saúde pública, da medicina e do direito disseminou verdades incontestes e fabricou diferenças consideradas nocivas, desintegradoras de valores definidos como ideais para a formação do caráter nacional, da organização social brasileira durante e pós-ditadura civil-militar. Neste processo, homossexuais representavam um dos piores desvios.

A ampliação analítica das construções e permanências existentes sobre a homossexualidade remonta a aspectos interdisciplinares que dialogam com os campos da saúde e das ciências sociais aplicadas. Um desses encontros remonta a práticas que impactam poderosamente na vida de homossexuais. O exemplo clássico é a consideração da orientação sexual homossexual como doença pela comunidade médica desde o século XIX. Estudos revelam que, em 1952, a Associação Americana de Psiquiatria - AAP publicou em seu

primeiro Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais o termo ‘homossexualismo’ como desordem e levou diversos cientistas a tentarem comprovar que havia um distúrbio mental que o definia como doença, desvio, incapacidade, anomalia.

Nos primórdios do Séc. XX a homossexualidade foi incluída no ramo das doenças mentais e foram criadas clínicas para tratar os doentes homossexuais. A junção da visão médica às ideias emergentes da pureza racial e eugenia nos anos 1930 tiveram consequências desastrosas: cerca de 20.000 homossexuais masculinos, identificados por um triângulo cor-de-rosa, foram mortos em campos de concentração pelos nazistas. (Poeschl *et al.*, 2012, p. 2).

Segundo Vidale (2017), em 1973, a AAP retirou a orientação sexual da lista de transtornos mentais e, em 1975, a Associação Americana de Psicologia seguiu o mesmo caminho e orientou seus profissionais a não adotarem tal postura. Entretanto, a Organização Mundial da Saúde - OMS - inclui a homossexualidade na Classificação Internacional de Doenças - CID de 1977 como enfermidade mental, retirando-a do texto na edição de 1990. O período recente em que ocupou posição de transtorno mental confere aos homossexuais estigmas de doença e contribui para o surgimento de representações indevidas, com impactos sociais desastrosos como durante o surgimento da enfermidade considerada o mal dos anos 1980, a AIDS. De acordo com Vidal (2016) a geração dos anos 80, sobretudo *gays*, enfrenta a doença como uma sentença de morte chamada ‘peste *gay*’.

Expressões presentes no dia a dia reafirmam a intolerância gerada pela disseminação de estereótipos e preconceitos. ‘Ele é *gay*, mas ninguém diz’, ‘Não tenho preconceito, tenho até amigos que são *gays*’, ‘Tudo bem ser *gay*, mas não precisa ficar desmunhecando’, ‘Pode ser lésbica, mas não precisa se vestir como homem’. Os dizeres denotam a permanente rejeição aos homossexuais e evidenciam o sentimento explícito ou velado derivado destes enunciados que, por sua vez, impactam na produção de sentidos e atingem o discurso midiático. Para Gregolin, “A análise do discurso pode

delinear algumas relações que a mídia estabelece, interdiscursivamente, com outros dispositivos textuais que circulam na sociedade” (2007, p. 3).

Diante destas prerrogativas, a presente reflexão considera que dispositivos históricos e sociais que perpassam o tema incidem na permanência de estereótipos, intolerâncias e preconceitos contra homossexuais em um país que consome e exporta telenovelas. Assim, a partir de uma análise não linear e tampouco probabilística do que a TV Globo produziu nesses 50 anos de teledramaturgia, os resultados apontam para a permanência de identidades fixas, estereotipadas e avaliadas de modo pejorativo, as quais fragilizam homossexuais, fabricam suas existências na contramão de realidades diametralmente opostas e impedem que múltiplas e diferentes identidades que permeiam o universo homossexual desmontem tais estereótipos, que insistem em fragilizar identidades LGBT na telenovela brasileira.

Homossexuais e telenovela brasileira: entre o real e o ficcional

Existem diversos documentos que revelam a homoafetividade ou a existência da transexualidade no tempo histórico. Entretanto, a compreensão da homossexualidade emerge influenciada por valores desprovidos de senso crítico, baseados em dogmas que incentivam a cultura do ódio, pois a pessoa homossexual perde sua humanidade, deixa de ser respeitada e sua dignidade é retirada de seu corpo e alma. Contudo, mesmo que o comportamento homossexual nem sempre seja observado como anormal, a homossexualidade, desde a Idade Média, é encarada como pecado, desvio, perversão, doença ao contrário do que se concebia em períodos anteriores:

Na antiguidade a relação homossexual era aceita. Inclusive, na Grécia antiga, a relação heterossexual era meramente para procriação. E o afeto, em sua maioria, era encontrado na relação homossexual. Portanto a homossexualidade é uma realidade que sempre existiu, é tão antiga quanto a heterossexualidade. Nas sociedades primitivas, os relacionamentos sexuais entre homens era prática constante e amplamente aceita, institucionalizada na cultura. Essa relação geralmente era realizada entre um homem mais velho e um adolescente (até atingir a fase

adulta), pois via-se nesse tipo de relacionamento a forma pela qual o adolescente alcançaria a masculinidade, por meio da exclusão do contato dele com a mãe e das mulheres em geral. Algumas dessas práticas eram também baseadas na crença que o jovem só alcançaria fertilidade necessária a uma futura procriação através da sua realização. (Mesquita, 2017, p. 11).

Os estudos sobre o tema permitem considerar que não existe uma verdade absoluta na história da humanidade, mas efeitos de verdade, pois o processo histórico altera-se no tempo e no espaço de acordo com contextos culturais específicos, produzidos e reproduzidos por meio da linguagem e das performatividades. Segundo Poeschl (2012), o termo ‘homofobia’ foi cunhado pelo psicólogo George Weinberg, em 1972, para referir-se ao desprezo por homossexuais e rechaço de homossexuais por si próprios, o que produz a vergonha de si, a vergonha alheia e outras formas de subjetividade negativa. Entretanto, a homoafetividade acompanha a história da humanidade tornando-se difícil determinar com exatidão a primeira referência histórica ou literária sobre o fenômeno. Todavia, sabe-se que em praticamente todas as civilizações as relações homossexuais sempre existiram como evidencia Michel Foucault (1987).

Não é incorreto afirmar que *gays* podem assumir perfis afeminados e que se comportem de maneira semelhante às mulheres ou que lésbicas assumam comportamentos masculinos caracterizados como performatividades. Entretanto, ainda que essas dimensões existam, deve-se considerar que homossexuais são diferentes em suas identidades e apresentam personalidades singulares, trajetórias distintas, manifestações corporais, comportamentais, sentimentais, performativas próprias, distantes de padrões que os fabricam em uma via de mão única, encerrados em estereótipos que os fragilizam. Ou seja, não existe um único perfil homossexual, ao contrário, o que prevalece é uma diversidade de subjetivações, que amplia ou implode a noção de gênero por não se limitar a um tipo específico, havendo, inclusive, homossexuais intolerantes a determinadas performatividades (Butler, 2017; Despontes, 2017).

A noção de identidade fixa, estática, imutável, que impunha ao indivíduo a manutenção das mesmas opiniões e visões acerca do mundo e da vida, encontra-se em processo de redimensionamento. Segundo Stuart Hall, o sujeito do Iluminismo, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior e que permanecia o mesmo ao longo de toda a existência, já não vive mais. Tendo como base o sujeito sociológico, diz-se que cada pessoa ainda possui um núcleo central, o ‘eu real’, mas esse ‘eu’ é formado e transformado por meio do contato com o mundo exterior e as identidades que tal mundo impõe a cada um. “A identidade então costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura” (1992, p. 12). Com a pós-modernidade, pessoas e coletivos que tinham uma identidade única dão lugar a sujeitos com identidades múltiplas: “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”. (1992, p. 12). Neste sentido, reconhecer LGBT como cidadãos contribui para o processo político de orientação sobre as múltiplas e diferentes identidades, pois como afirma Regina Facchini (2018), essas estruturas incidem diretamente sobre a vida das pessoas.

A Rede Globo de Televisão é a emissora de maior audiência no país e destaca-se na produção de programas do gênero telenovela. A emissora dedica pelo menos três faixas horárias à exibição de obras inéditas, quais sejam, 18, 19 e 21 horas, horários considerados nobres e de maior audiência⁹. No que se relaciona ao tratamento dispensado aos homossexuais, o discurso midiático pode ser responsabilizado pela visão estereotipada permanentemente atribuída. Sem pretender estancar o debate, bem como as perspectivas de negociação que se anunciam entre o universo LGBT e a Rede Globo, as análises reiteram os alcances de estudos empreendidos que qualificam esse veículo de informação como o meio de comunicação mais acessado no Brasil, portanto, capaz de intervir na fabricação de opiniões, na (des)construção de

9. Cabe ressaltar que a emissora mantém uma novela-serial no horário da tarde, voltado para o público adolescente identificada como *Malhação*. Trata-se de uma série no estilo *soap opera* atualmente em sua 26 temporada e em cujas edições o tema é retratado em relação à especificidade da produção. Contudo, o levantamento realizado considera somente novelas propriamente ditas transmitidas no chamado horário nobre da televisão brasileira pela TV Globo.

estereótipos ou reiterá-los. A Pesquisa Brasileira de Mídia (2016) ratifica a importância da televisão e aponta que 90% dos brasileiros informam-se pelo veículo e 63% têm a TV como principal meio de informação.

Em novelas exibidas na TV Globo, não raro, *gays* são retratados como afeminados, engraçados e subalternos. Mesmo que haja personagens financeiramente estáveis, cujas famílias não os desprezam, estes, invariavelmente, apresentam desvios de caráter e são narrados como afetados, sedutores, corruptores, quando não homofóbicos, isto é, negam sua sexualidade ou vivem uma autocomiseração. Nos casos masculinos, as personagens evocam diálogos fundados em bordões que, embora pareçam divertidos, reduzem potencialidades e valores ao instituírem representações limítrofes, pautadas em estereótipos. Entretanto, sem pretender uma interpretação unilateral, evidencia-se uma notória mudança em curso, pois a mídia televisiva tem retratado relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo a partir de histórias que não constituem lugar comum, mesmo que este ainda prevaleça. Segundo Iara Beleli,

A visibilidade de gays e lésbicas na mídia esteve marcada por estereótipos que mostravam gays afeminados e lésbicas masculinizadas. O escancarado escárnio ao qual esses sujeitos eram submetidos, particularmente em programas humorísticos, já não provoca o riso fácil e sem contestação, seja do movimento social, seja do público que frequenta os sites direcionados aos variados produtos midiáticos. Nos últimos anos, algumas mudanças significativas começam a aparecer na televisão aberta, especialmente nas novelas, que têm veiculado imagens diferentes das ‘caricaturas’ antes predominantes, impulsionada pela visibilidade desses sujeitos – ativistas ou não – em outros setores. (2009, p.115).

O interesse por temas relacionados à homossexualidade e suas abordagens em telenovelas tem aumentado desde a década de 1980, momento de reabertura política no Brasil em face à ditadura civil-militar, que atravessou as duas décadas anteriores vilipendiando identidades contrárias aos rígidos padrões estabelecidos moralmente por uma sociedade acuada e perseguida.

Movimentos sociais organizados em torno das demandas LGBT nesses 40 anos de existência tiveram e ainda têm papel ímpar nas questões que envolvem as representações construídas para os homossexuais, assim como em elevar a homossexualidade à posição de destaque no debate sobre as estruturas sociais. Nesse sentido, alguns estudiosos, ao tratarem a questão da homossexualidade nas telenovelas consideram que:

Até meados dos anos 1980, os *gays* eram praticamente proibidos nas novelas e a homossexualidade era tratada como um tema tabu. Desde o início da década de 2000, se percebe um maior interesse dos romancistas em abordar a problemática homossexual – muito além da tarimbada figura alegórica do ‘gay caricato de programa de humor’ [...] O horário das sete, de maior leveza nas abordagens, foi o que mais registrou a presença do gay: do ano 2000 para cá, quase todas as novelas apresentaram, ao menos, um gay, ainda que fosse caricato. Mas é o horário das nove o que consegue aprofundar-se mais na temática e o que apresentou as melhores abordagens. (Xavier, 2014, p. 2).

Como destacam as pesquisas, homossexuais eram figuras clandestinas nas telenovelas e a presença deles não contribuía significativamente para a discussão dos mais diversos temas que envolvem homo/sexualidade como orientação sexual, diversidade de gênero e inclusão social. Na virada do século, no bojo das lutas e dos movimentos sociais, *gays* e lésbicas lograram mais espaço na televisão brasileira e a desconstrução das narrativas a que eram submetidos. Ao pesquisar personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo no período de 1974 a 2007, Leandro Colling considera:

Detectamos que a emissora, em um primeiro momento, associou a homossexualidade com a criminalidade, depois preferiu os personagens estereotipados da ‘bicha louca’ e/ou afetados e afeminados. Nos últimos anos, passou a também representar os personagens homossexuais dentro de um modelo que consideramos heteronormativo. Dialogando com

alguns estudos gays, também demonstraremos que a chamada “narrativa da revelação”, a partir da década de 90, passou a fazer parte das novelas que continham personagens homossexuais. (2007, p.208).

A expressão ‘narrativa da revelação’ foi cunhada por Dennis Allen em sua análise sobre como as relações homoeróticas foram representadas na década de 1990 no seriado norteamericano *Melrose Place* (Colling, 2007), vale dizer, a presença de homossexuais nas tramas apenas envolvia a suspeita de suas orientações e o fato de serem *gays* ou lésbicas só se revela no fim das tramas. A abordagem em relação aos *gays* na teledramaturgia brasileira produzida pela TV Globo, objeto de estudo de Fernanda Nascimento (2015), que mapeou personagens LGBTs nos folhetins da emissora até 2013, caracteriza que do total de 126 personagens 76 são *gays*, 24 lésbicas, 16 bissexuais, sendo 13 homens, 1 travesti, 8 transexuais e 1 sem definição de identidade de gênero e orientação sexual.

Na esteira das produções, acrescenta-se à lista 5 *gays*, dois personagens da novela *Império*, exibida em 2014, 2 em *Liberdade, Liberdade*, que foi ao ar em 2016, e 4 na telenovela *Do Outro Lado do Paraíso*; 4 lésbicas, duas personagens da novela *Em Família*, exibida em 2015, e outras 2 na trama *Babilônia*, que foi ao ar no mesmo ano. Além dessas atuações, após 2013, a emissora produziu a novela *A Força do Querer*, com 1 personagem transexual e 1 travesti, em 2017. Ou seja, personagens *gays* em telenovelas brasileiras não constituem uma exceção e índices apresentados pela autora revelam o crescimento exponencial, o que consubstancia a percepção de que as novelas no Brasil contribuem para a disseminação de valores, no caso, de personagens *gays*, afeminados, corruptíveis, sem caráter definido, vulnerabilizados.

Recentemente, a Rede Globo evocou personagens homossexuais na trama *O Outro Lado do Paraíso*, veiculada de outubro de 2017 a maio de 2018, os quais transitavam por universos distintos: um personagem homem, branco, médico, psiquiatra, bem sucedido, que mantinha relacionamento estável com um homem, negro, de condição social oposta, elemento que reitera estereó-

tipos e atinge a identidade de homens e mulheres negros. Na trama, dois cabeleireiros, homens, *gays*, compunham o núcleo cômico da novela.

Ainda que a trama permita novos desdobramentos em relação ao lugar dos LGBT na telenovela, a narrativa esbarrava em limites que, ao invés de reduzir estereótipos, ampliam imagens depreciativas. No caso, o médico *gay* enganava mulheres - mãe, esposa, colegas de trabalho como as enfermeiras - e se relacionava com um personagem caracterizado como socialmente inferior: um motorista particular, negro, com tipo físico atlético e que recebia favores em dinheiro após encontros amorosos. Nesses encontros, o médico é retratado como aquele que rouba peças íntimas da esposa para usá-las com o amante, situação retratada como pejorativa e cômica, todavia, o que pode manchar a imagem de um personagem ou de um indivíduo da vida real que realize tais práticas em seus jogos amorosos.

O Grupo Gay da Bahia - GGB diversas vezes ameaçou processar autores e a própria TV Globo por conta da existência de personagens homossexuais afeminados ou caricatos. Em outras ocasiões, o mesmo grupo enalteceu personagens ditos normais. Ainda que seja compreensível a estratégia adotada pelo GGB, é pertinente destacar que existem *gays* afeminados; logo, quais são os impedimentos para que suas identidades possam transitar nas telenovelas? Ou seja, personagens *gays* não precisam anular suas práticas e se comportarem como exige o modelo heteronormativo, tampouco, que suas performatividades sejam avaliadas como caricatas. Do mesmo modo, telenovelas não precisam maquiar o real, pois mães são 'enganadas' por filhos *gays* que escondem sua verdadeira orientação sexual, fingem uma suposta atração por mulheres, inclusive, como proteção.

[...] quando a narrativa da revelação não existe é porque não há nada para revelar. É quando a caricatura e o estilo efeminado falam por si só. Em Suave veneno (de 18 de janeiro a 18 de setembro de 1999), de Agui-naldo Silva, Uálber (Diogo Vilela) e seu empregado Edilberto (Luiz Carlos

Tourinho) provocaram polêmica. O último, principalmente, era bastante afetado e, por ser também motivo de chacota dos outros personagens, foi muito criticado pelo Grupo Gay da Bahia. (2007, p. 217).

Em uma importante produção de 1970, o personagem Rodolfo Augusto, interpretado por Ary Fontoura em *Assim na Terra como no Céu*, era um costureiro afeminado e caricato, como permitia a época a associação entre moda/costura e homens homossexuais. Apesar da data citada, para Peret (2005) a primeira telenovela da emissora a lidar com a homossexualidade foi *O Rebu*, de Bráulio Pedroso, exibida de 4 de novembro de 1974 a 11 de maio de 1975. No folhetim, Conrad Mahler, papel de Ziembinski, relaciona-se com o michê Cauê, vivido por Buza Ferraz, e mata a mulher por quem o namorado se apaixona. Vale dizer, a representação associa homossexualidade e criminalidade, algo retomado em outra telenovela:

Na segunda novela da década de 70 a tratar da temática, o cabeleireiro gay Henri (José Luis Rodi) também foi relacionado com a criminalidade. Ele colaborou com o assassinato de Salomão Hayalla, cometido pelo amigo para com o qual nutria interesses sexuais que o telespectador não soube se eram correspondidos. A representação ocorreu em *O astro* (de 6 de dezembro de 1977 a 8 de julho de 1978), de Janete Clair. (2007, p. 214).

Entre essas obras, duas novelas da década de 1970 apresentaram personagens homossexuais afeminados. *Dancing Days*, de Gilberto Braga, evidencia o personagem Everaldo, vivido por Renato Pedrosa, um mordomo. Em *Marrom-glacé*, de Cassiano Gabus Mendes, o garçom Waldomiro, interpretado por Laerte Morrone, e o chefe de cozinha Pierre Lafond, personagem de Nestor de Montemar, afetados e caricatos, exploravam trejeitos associados à orientação sexual homossexual, popularizados de modo hostil, violento e segregador. Nos dois casos, a afetação produz efeitos de real, imagens não correspondentes com o cotidiano gay, mas que forja identidades LGBT como fixas, imóveis, permanentemente reproduzidas.

No final da década de 1970, mais precisamente de 20 de agosto de 1979 a 22 de fevereiro de 1980, a telenovela *Os gigantes*, de Lauro César Muniz, deixa subentendida uma possível relação lésbica entre a protagonista Paloma, interpretada por Dina Sfat, e Renata, personagem de Lídia Brondi. Nesse contexto, estudiosos do tema reiteram que “a partir da década de [19]80 os gays e lésbicas começam a aparecer com mais intensidade nas telenovelas da Globo e provocam, sempre, muita polêmica e pontos no Ibope. Ao todo, foram nove telenovelas com personagens homossexuais na década de [19]80”. (Colling, 2007, p. 214).

Em 1985, Ney Latorraca interpreta Volpone na novela *Um Sonho a Mais* na qual se travestia de Anabela, uma secretária pela qual se apaixona Pedro Ernesto, personagem de Carlos Kroeber. Latorraca incorporava uma mulher, vestia-se como tal, maquiava-se, o que evoca identidades *cross-dressing*, isto é, ato de alguém se vestir com roupas ou usar objetos associados ao sexo oposto. Em 1988, a telenovela *Vale Tudo* apresentava ao público Cecília e Laís, interpretadas por Lala Dehelnzelin e Cristina Prochaska, casal de lésbicas que contribui para o início de uma discussão sobre herança e união civil entre pessoas do mesmo sexo, já que, na trama, Cecília falece em um acidente automobilístico.

Os personagens das novelas da década de 1980 eram criados e chegavam ao público numa época de descoberta e disseminação da AIDS entre homossexuais, o que ganhava notoriedade, pois a doença era associada aos *gays*. Na década de 1990, os estudos consultados indicam que nove telenovelas da Rede Globo continham personagens *gays* ou lésbicas. É neste período que a emissora começa a utilizar a chamada ‘narrativa da revelação’ em suas tramas. Segundo Colling (2007), em *A Próxima Vítima*, de Sílvio de Abreu, transmitida no ano de 1995, exibida na faixa das 20 horas, os atores André Gonçalves e Lui Mendes vivem Sandrinho e Jefferson. A cena em que Sandrinho revela a sua orientação para a mãe, Ana Carvalho, vivida por Susana Vieira, foi uma das mais aguardadas pelo público. Assim, via “narrativa da revelação” os personagens homossexuais só assumem a orientação sexual próximo ao fim da novela. Todavia, por sua atuação, André

Gonçalves foi agredido no Rio de Janeiro como manifestação de ódio, que evidencia a homofobia frequentemente acompanhada por enredos *gays*.

Em nova trama, *Torre de Babel*, entre 1998 a 1999, Sílvio de Abreu retrata a relação entre mulheres. Entretanto, devido à rejeição do público, algo de notória importância na construção de uma obra de ficção aberta, o autor mata as personagens na explosão de um *shopping center*. Nesse sentido, é possível constatar como o preconceito sobrepõe-se à realidade das ruas. A opinião popular pode ser capaz de influenciar veículos de comunicação de massa, que se sujeitam à pressão de setores conservadores da sociedade. Não seria o caso de manter vivas as personagens e contribuir para uma discussão sobre o tema? A pesquisa na área indica que, a partir dos anos 2000, a Rede Globo passou a adotar a estratégia de alternar personagens *gays* caricatos com a “narrativa da revelação” para aqueles sobre os quais pairam dúvidas a respeito da orientação sexual.

Ao mesmo tempo, aumenta a intensidade e amplia espaço destes personagens nas tramas. De 2000 até meados de 2007, já contabilizávamos pelo menos onze telenovelas com personagens homossexuais. Ao que parece, também é nesta década que se intensifica uma tentativa de apresentar um maior número de casais *gays* inscritos dentro de um modelo que consideramos heteronormativo. Pelo menos nestas personagens, desaparecem por completo as afetações e vigora o desejo de casar e de adotar crianças, ou seja, os casais *gays* pouco ou nada diferem dos casais heterossexuais considerados ideais em nossa sociedade. (Colling, 2007, p. 217)

No ano de 2002, José Wilker interpreta Ariel em *Desejos de Mulher*. Mais uma vez, apresenta-se a associação entre moda e homossexualidade masculina, em que o personagem, diretor de uma revista de moda feminina, é projetado como *gay*, inclusive, como *marketing*, como estratégia de mercado, uma farsa para vender vestidos. A análise de Colling (2007) sobre outra novela, *Mulheres Apaixonadas*, exibida de 17 de fevereiro a 11 de outubro de 2003, afirma que Manoel Carlos cria um casal lésbico, Clara e Rafaela,

vividas por Aline Moraes e Paula Picarelli, cuja narrativa é considerada sem estereótipos. No entanto, a narrativa da revelação dominou boa parte da trama. Depois da revelação, as duas formaram um casal inscrito dentro do modelo heteronormativo de constituir um lar e ter filhos.

Em 2011, Marcelo Serrado viveu Crô, mordomo da novela *Fina estampa*, de Aguinaldo Silva. Engraçado e afeminado, fez sucesso e tornou-se um dos mais famosos *gays* da teledramaturgia nacional. Entretanto, ainda que o personagem tenha atingido visibilidade, do mesmo modo, assume padrões que transitam entre o cômico e o dramático, próprios de tipos que oscilam em caráter e virtude. Ainda assim, a trama fabrica um imaginário social permanentemente fragmentado, que vulnerabiliza *gays* no mundo social ao reiterar estereótipos limítrofes: o personagem mantém relações com pessoas "invisíveis", usa roupas que acentuam a cor rosa, explicita trejeitos malemolentes e desvios de conduta.

Em 2014, na novela *Em Família*, também de Manoel Carlos, Giovanna Antonelli e Tainá Muller viveram Clara e Marina, casal que não carregava estereótipos. Trocavam carícias, beijaram-se e compartilharam alianças. Não eram personagens masculinizadas, algo que por vezes aparece como "exigência" em sociedades machistas, em que mesmo nas relações homossexuais há a necessidade de prevalência da masculinização que represente o homem e outra sensível, a "figura feminina". Isso ocorre com *gays* em cujas relações há uma reprodução do mundo binário, em que um homem represente a mulher do relacionamento e outro o "macho", viril, sexualmente ativo. Mesmo que tais subjetivações existam, não são únicas. Neste sentido, a telenovela *Em Família* desconstrói esse imaginário.

O relacionamento homoafetivo masculino foi retratado na novela *Liberdade*, *Liberdade* exibida pela TV Globo em 2016. "Protagonizada por Ricardo Pereira e Caio Blat, a cena é considerada a primeira envolvendo sexo entre dois homens na teledramaturgia brasileira", afirma Maranhã (2016, p. 2). A telenovela retrata o Brasil do século XVIII e mostra hábitos, costumes e percepções daquele período histórico. Nesse contexto, observa-se

que a obra televisiva atua na desconstrução de estereótipos ao abordar um relacionamento homossexual masculino em um contexto singular, em que a homossexualidade era considerada crime, que marca uma sociedade conservadora, influenciada por valores religiosos, escravagista. Os personagens encontram-se às escondidas para não serem flagrados, o que acaba por acontecer com prejuízos para ambos, já que um deles é morto na forca. A narrativa considera que relações homoafetivas existiam, mas as rígidas convenções sociais e morais impunham aos *gays* enormes barreiras.

Uma trama de época que também aborda uma relação homossexual é a novela *Orgulho e Paixão*, exibida na faixa das 18 horas, desde março de 2018. Luccino, um camponês da década de 1910, personagem de Juliano Laham, apaixona-se por Otávio, um militar interpretado por Pedro Henrique Muller. Pode-se destacar a ousadia da emissora ao dar espaço para o tema da homossexualidade em um folhetim que ocupa uma faixa horária com público formado, em sua maioria, por donas de casa e crianças:

O horário das 18h de novelas é o mais tradicional da TV, haja vista seu público alvo, na maioria donas de casa, crianças e adolescentes. Com bom gosto e cuidado, tateando para não ferir os mais sensíveis ao tema, a novela explica, sem ser didática, por meio de uma trama bem conduzida, romântica e atraente. Com “Orgulho e Paixão”, a Globo quebra mais um tabu de sua programação e avança na discussão. (Xavier, 2018, p. 4).

A novela *A Força do Querer* (2017), de Glória Perez, aborda a sexualidade por intermédio de dois personagens. Em primeiro plano, os dilemas vividos por Ivana, personagem da atriz Carol Duarte, que passa por transição de gênero ao longo da trama. Além dela, Nonato, vivido por Silvero Pereira, é uma travesti, que durante a noite atende pelo nome de Elis Miranda, uma cantora de boate. Rejeitado pela família, natural do Ceará, busca no Rio de Janeiro a vida de artista que sonha para si. Todavia, para sobreviver, trabalha como motorista de um empresário com tendências homofóbicas, pai de Ivana. A personagem Ivana amplia o debate sobre a transexualidade, pois não reconhece o próprio corpo como seu, rejeita os seios e prefere roupas

masculinas. Perturbada, busca apoio psicológico para responder aos seus questionamentos e vive em permanente conflito com a mãe, que deseja vê-la como mulher. Por meio das diferentes sexualidades, a autora desconstrói temas e ressignifica personagens *gays* na telenovela brasileira.

A novela que atualmente ocupa a faixa das 21 horas, *Segundo Sol*, destaca a relação entre Maura e Selma, personagens interpretadas, respectivamente, pelas atrizes Nanda Costa e Carol Fazu. Maura é policial e enfrenta dificuldades por desempenhar uma função vista como “coisa de homem”. Além disso, é assediada por seu superior, o delegado, que age movido por uma postura machista e discriminatória. Em atitude vingativa, o delegado revela ao pai de Maura a orientação sexual dela, algo até então mantido em segredo. A policial é expulsa de casa e humilhada. O casal formado por Maura e Selma quer ter um filho, outro tema polêmico que envolve a formação de famílias em um modelo fora daquele considerado tradicional, “normal”. O folhetim aborda, portanto, questões como machismo, homossexualidade, feminismo, bem como o lugar ocupado pelos LGBT no âmbito familiar.

No que tange à relação entre Maura e Selma, há outro ponto importante: o autor da telenovela, João Emanuel Carneiro, evoca um terceiro personagem entre elas, Ionan, vivido por Armando Babaioff. Ele é colega de trabalho de Maura e torna-se doador de sêmen quando as duas decidem realizar inseminação artificial para ter o filho que desejam. Ionan aproxima-se cada vez mais de Maura e são criadas expectativas por conta da gravidez. Selma passa a ser apresentada como uma companheira desagradável e ciumentata, características também presentes na esposa de Ionan, Doralice, que é interpretada por Roberta Rodrigues. Isto é, há uma tendência de o roteiro da novela induzir os espectadores a torcerem por Ionan e Maura, que se desvela bissexual. Entretanto, a personagem foi apresentada como lésbica e isso trouxe à tona algumas questões sensíveis à causa LGBT como esclarece Nilson Xavier:

Não há problema em Maura ser bissexual – não tivesse a personagem desde o início sido apresentada como lésbica. Porém, não há problema em uma lésbica se descobrir atraída (sexualmente ou romanticamente) por um homem – não tivesse a trama de Maura se enveredado por questões delicadas para gays e lésbicas, como se assumir perante a família e enfrentar o preconceito – tendo sido Maura, inclusive, expulsa de casa pelo pai homofóbico com o asqueroso discurso machista do ‘falta um homem para te mostrar o que é bom’. (2018, p. 3)

O autor de novelas tem liberdade para criar as histórias e conduzir a trama segundo suas convicções as expectativas do público, entretanto, a influência que uma obra televisiva pode exercer sobre a sociedade é questão premente em uma sociedade consumidora de novelas. A reprodução de estereótipos, a estigmatização e a difusão de preconceitos reforçam “o ideal de família “homem + mulher” ou a ideia de “cura gay” (Xavier, 2018, p. 3). No caso, não é a primeira vez que o autor João Emanuel Carneiro promove a desconstrução de gêneros. Em *A Favorita*, exibida entre 2008 e 2009, Orlandinho, personagem de Iran Malfitano, era apaixonado por Halley, vivido por Cauã Reymond, momento em que Céu, personagem de Deborah Secco, o seduz.

A presença de gays e lésbicas nas telenovelas, especialmente quando não representados de forma caricata, estereotipada ou ligados à criminalidade, contribui para uma maior visibilidade e aceitação da homossexualidade. Entretanto, entre os ganhos e avanços, não se pode lograr a violência exercida. Como destaca Maria Lourdes Motter (2001), a telenovela é um documento histórico e lugar de produção da memória, nesse sentido, participa do conhecimento sobre o mundo e traduz ficcionalmente o cotidiano vivido a partir da fabricação de discursos ou mesmo a reprodução deles. Lugar simbólico da memória coletiva, a telenovela permanece como um dos modos de reconstruir o universo social, bem como de problematizá-lo.

Considerações Finais

A análise de personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo demonstra que a emissora aborda com alternância personagens LGBT: ora

tomados por estereótipos, ora como personagens ditos normais, que não apresentam nenhum trejeito, indício ou atitude que possa indicar sua orientação sexual. Mesmo que autores apostem na “narrativa da revelação” ou que a homocultura seja constantemente desfocada nos folhetins da emissora, é fato que há um aumento da temática homossexual nas novelas, inclusive, como estratégia no espetacular e rentável mundo da indústria cultural.

A visibilidade alcançada deve-se à luta dos movimentos LGBT espalhados pelo mundo, os quais ganharam as ruas e a mídia para exigirem respeito e cidadania. Nesse sentido, é possível ponderar que o discurso televisivo, em específico a telenovela, contribui para a des/construção da representatividade homossexual na sociedade brasileira, pois a participação crescente pode ser avaliada de maneira positiva, ainda que permanências e estereótipos construídos no tempo histórico insistam em desqualificar os homossexuais, projetando-os como desajustados, marginais e transgressores. Na dependência dos contextos em que aparecem, palavras e imagens podem enaltecer e valorizar traços culturais e comportamentais, mas também podem banalizar e fragilizar existências ao fabricar o real – e isso não é mera coincidência.

Referências

- Beleli, I. (2009). *Eles (as) parecem normais: visibilidade de gays e lésbicas na mídia*. *Revista Bagoas*, 04, 113-130. Recuperada em 27 janeiro 2018, Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2299/1732>.
- Carneiro, M. (1996). O discurso da intolerância: fontes para o estudo do racismo. In *Fontes históricas: abordagens e métodos* (p. 21-32). São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras-Unesp. Campus de Assis. Programa de Pós-Graduação em História.
- Colling, L. (2007). Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. *Revista Gênero*, 8(1), 207- 222. Recuperada em 27 de janeiro de 2018, de <http://www.cult.ufba.br/arquivos/textoGenero.pdf>.

- Del Cont, V. (2008 junho). Francis Galton: eugenia e hereditariedade. *ci. stud.*, , 6 (2), 201-218. Recuperada em 29 janeiro de 2018 de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662008000200004&lng=en&nrm=iso.
- Despentes, V. (2016). *Teoria King Kong*. São Paulo: N-1 Edições.
- Gregolin, M. (2007 novembro). Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. *Comunicação, mídia e consumo*, 4(11), 11-25. Recuperada em 10 junho de 2017, de <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comunicacaomidiaconsumo/article/view/6865/6201>.
- Green, J. (2018). *Revolucionário e Gay. A vida extraordinária de Herbert Daniel. Pioneiro na Luta pela Democracia, Diversidade e Inclusão*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Hall, S. (1992). A identidade em questão. A identidade cultural na pós-modernidade. In S. Hall (org.), *A identidade cultural na pós-modernidade* (p. 7-22) (10ª ed.). Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Maranha, F. (2016). Beijo gay em novelas: veja 8 cenas que marcaram a teledramaturgia. Home iG-iGay. [Site]. Recuperada em 10 abril de 2017, de <http://igay.ig.com.br/2016-07-12/beijo-gay-novelas.html>.
- Mesquita, T. (2017). O reconhecimento das relações homoafetivas e a possibilidade do casamento. Jusbrasil. [Site]. Recuperada em 10 de junho de 2017, de <https://thaynamesquita.jusbrasil.com.br/artigos/149934011/o-reconhecimento-das-relacoes-homoafetivas-e-a-possibilidade-do-casamento>.
- Mott, L. (1988). *Escravidão, homossexualidade e demonologia*. São Paulo: Ícone.
- Motter, M. Lourdes. (2001). A telenovela: documento histórico e lugar da memória. *Revista USP*, 48, 74-87.
- Nascimento, F. (2015). *Bicha (nem tão) má: LGBTs em telenovelas*. Luminária Academia.

- Peret, L. (2005). *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. Mestrado em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Recuperada em 05 de setembro 2018, de <http://www.arco-iris.org.br/wp-content/uploads/2010/07/PERET-Dissertacao-Armario-Tela-Global.pdf>.
- Pesquisa Brasileira De Mídia. (2016). Secom. [Site]. Recuperada em 29 de janeiro de 2018, de <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2016-1.pdf/view>.
- Poeschl, G., Venâncio, J. & Costa, D. (2012). Consequências da (não) revelação da homossexualidade e preconceito sexual: o ponto de vista das pessoas homossexuais. *Psicologia*, 26(1), Recuperada em 10 junho de 2017, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-20492012000100003.
- Salih, S. (2017). *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Scardua, A. & Souza Filho, E. (2006). O Debate sobre a homossexualidade mediado por representações sociais: Perspectivas homossexuais e heterossexuais. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 19(3). Recuperada em 25 março de 2018, de http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-79722006000300017&script=sci_abstract&lng=pt.
- Vainfas, R. (1989). *Trópicos do pecado: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus.
- Vidal, C. (2016). A peste gay e o castigo divino: uma análise das apropriações da cultura popular e as representações sociais sobre gays. 14º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, Palhoça, RS, Brasil. Recuperada em 27 julho de 2018, de <file:///Users/pablodeoliveiralopes/Downloads/275-1093-1-PB.pdf>
- Vidale, G. (2018). Por que considerar a homossexualidade um distúrbio é errado. *Revista Veja* [Site]. Recuperada em 27 de julho de 2018, de <https://veja.abril.com.br/saude/por-que-considerar-a-homossexualidade-um-disturbio-e-errado/>.

Xavier, N. (2018). Bissexualidade ou novela reforça cura gay e ideal de família tradicional? *Blog do Nilson Xavier*. [Site]. Recuperada em 27 agosto de 2018, de <https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2018/08/26/bissexualidade-ou-novela-reforca-cura-gay-e-ideal-de-familia-tradicional/>.

Xavier, N. (2018). Como explicar os gays da novela das 6 para os filhos? A novela explica! *Blog do Nilson Xavier*. [Site]. Recuperada em 01 de setembro de 2018, de <https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2018/08/30/como-explicar-os-gays-da-novela-das-6-para-os-filhos-a-novela-explica/>.

Xavier, N. (2014). 2014 foi o ano dos gays nas novelas. *Blog do Nilson Xavier*. [Site]. Recuperada em 10 outubro de 2017, de <https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2014/12/21/2014-foi-o-ano-dos-gays-nas-novelas/>.

CONSUMO DE TELENVELA POR MULHERES DA “RALÉ”: AS IDENTIDADES DE GÊNERO E DE CLASSE EM FOCO

Lírian Sifuentes

A discussão apresentada aqui toma como ponto de partida uma pesquisa empírica que investigou o consumo de telenovela por mulheres da “ralé”. Nosso objetivo é compreender o papel do pertencimento de classe e da identidade de gênero nas leituras efetuadas sobre as telenovelas. Quatro informantes sustentam a análise aqui apresentada. Elas têm entre 27 e 37 anos e residem em Porto Alegre ou região metropolitana. Elas são¹⁰, em dois casos, diarista, em um, auxiliar de serviços gerais e, em outro, desempregada.

A ralé é uma classe de indivíduos “não só sem capital cultural nem econômico em qualquer medida significativa, mas desprovida, esse é o aspecto fundamental, das condições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação” (Souza, 2009, p. 21). A denominação “ralé”, salienta o autor, não é usada “para ‘ofender’ essas pessoas já tão sofridas e humilhadas”, mas, sim, para “chamar a atenção, provocativamente, para o nosso maior conflito social e político: o abandono social e político, ‘consentido por toda a sociedade’, de toda uma classe de indivíduos ‘precarizados’ que se reproduz há gerações enquanto tal” (Ibid.).

10. Embora não haja consenso sobre a classificação das classes sociais, é preciso estabelecer um critério. Assim, decidimos tomar como ponto de partida para identificação das classes a estratificação por ocupações, pois essas carregam consigo aspectos econômicos, educacionais e de reconhecimento social. Assim como Costa (2013, p. 52), pensamos que o “trabalho condiciona a posição social ao agregar não apenas a renda, mas as condições de vida e segurança dos trabalhadores”.

A história de vida dos indivíduos dessa classe demonstra que, para além da carência econômica, há uma ausência de disciplina, autocontrole e cálculo prospectivo – as pré-condições sociais citadas por Souza –, elementos fundamentais para qualquer plano de futuro. A mesma situação pode ser encontrada em outros países. Referindo-se a personagens de classes populares de um *reality* show britânico, Murdock (2009, p. 29) avalia que “esses personagens não articulam pontos de vista políticos explícitos e têm como objetivo principal simplesmente conseguir viver mais um dia, de preferência, dando risada pelo caminho”. Essa é uma imagem comum do brasileiro, que, pelo senso comum, preocupa-se apenas com o dia de hoje (o que costuma ser relacionado com a falta de “espírito” empreendedor, e não com imposições da realidade social ou com aspectos culturais), não projeta o futuro e se interessa apenas em “curtir” a vida, ou, nas palavras de Murdock, em dar risada pelo caminho. “Não existe futuro para quem é escravo de suas necessidades e inclinações naturais imediatas.” (Souza, 2009, p. 415). Assim, mais do que uma característica de nação, esse modo de vida estaria ligado a um *habitus* de classe.

Mattos (2009), que realizou uma densa pesquisa com prostitutas no Rio de Janeiro, narra que todo o dinheiro ganho por elas é imediatamente empregado em aquisições que as contentam por satisfazer seus desejos de consumo. A esse grupo – que representa, segundo a autora, uma metáfora perfeita para entender essa classe social, explorada como corpo –, a carência das pré-disposições sociais referidas impedem o poupar e o amparo para o futuro. Nesse sentido, o futuro é privilégio das classes dominantes, e não está acessível a todos. A ralé estaria, assim, “condenada a ser ‘corpo’ sem alma ou mente” (Souza, 2009, p. 122).

Na língua inglesa, o termo *underclass* (“subclasse”) tem definição semelhante. Embora em contexto social distinto, consideramos que as características são bastante próximas daquelas destacadas por Souza à ralé.

A ‘subclasse’ não é um grau de pobreza; não se refere ao mais pobre dos pobres. É um tipo de pobreza: inclui aqueles que não compartilham mais as normas e aspirações do resto da sociedade, que nunca conheceu a tradicional composição familiar com pai e mãe, que está inclinado a abusar de drogas e álcool na primeira oportunidade, que vai mal na escola e que são rápidos para recorrer a um comportamento desordeiro e ao crime. (Sunday Times, 23 May 1995, p. 3) (Haylett, 2000, p. 71).

Entre as entrevistadas desta pesquisa, classificadas como pertencentes a esse estrato, não se verifica um comportamento desordeiro ou mesmo o uso de drogas ou o abuso de álcool. No entanto, todas têm em suas famílias exemplos próximos desse tipo de comportamento, que as afetam diretamente.

Wright (1997) ajuíza que à “subclasse” é negado o acesso a tipos diversos de recursos produtivos e, especialmente, dos meios necessários para desenvolver as habilidades que permitem adquirir esses recursos que tornariam sua força de trabalho rentável. Por esse motivo, apesar de a “subclasse” ser uma categoria de agentes sociais oprimidos economicamente, eles não são consistentemente explorados. Isso porque esse grupo não se destaca por sua produtividade, sendo assim uma classe menos importante para os capitalistas. Essa é uma grande diferença em relação aos batalhadores (grupo que ficou conhecido como “nova classe média”), que se mostram uma classe bastante útil ao capitalismo, dado que uma de suas principais características são as longas jornadas de trabalho, o esforço para produzir e ganhar mais, bem como sua capacidade de consumo. A ralé desenvolve trabalhos mal remunerados e, embora interesse ao sistema pagar pouco a esses indivíduos, eles são pouco rentáveis. Também é comum estarem incluídos nesse estrato beneficiários de programas do governo, que não são produtivos para a sociedade. “Entendido dessa forma, a *underclass* [grifo nosso] consiste em seres humanos que são largamente prescindíveis do *ponto de vista da lógica do capitalismo* [grifo do autor].” (Wright, 1997, p. 8).

Esse entendimento é compartilhado por Souza (2009, p. 23), para quem a ralé é “incapaz de atender às demandas de um mercado cada vez mais com-

petitivo baseado no uso do conhecimento útil para ele”. É nesse sentido que a ralé se diferenciaria do lumpemproletariado marxista. Considerado um “exército de reserva” pela sua potencial participação como força de trabalho no mercado produtivo, o lumpemproletariado tinha espaço em um capitalismo em estágio inicial, em que os conhecimentos necessários por parte do trabalhador eram mínimos. Na atualidade, o nível de habilidades exigido dos “trabalhadores úteis” exclui uma larga parcela da população que não está capacitada para exercer serviços mais complexos do que os exigidos no tempo de Marx. Assim, ainda que a força de trabalho da ralé tenha espaço para ser empregada, ela não serve para substituir as capacidades dos trabalhadores produtivos do mercado moderno, não se configurando, assim, como um “exército de reserva”, e estando aquém do lugar ocupado pelo lumpemproletariado de um capitalismo inicial (Souza, 2009).

Vale destacar, ainda, que, nem mesmo na esfera que costuma ser pensada como disponível a todos da mesma forma a ralé consegue se realizar plenamente. Diferentemente do que reconhece o senso comum, a vivência do amor romântico acaba por ser improvável devido a determinadas condições objetivas de existência que conformam meninos e meninas desde a infância. O que mostram os autores de trabalho sobre “a miséria do amor dos pobres”, como diz seu título,

[...] atinge em cheio a mais cara de nossas ilusões sobre a vida: a crença de que, apesar de toda a miséria e de toda a vulnerabilidade, as chances de se encontrar o amor não se fecham para o destino dos que vivem em um universo de privação [...] o que há de mal na pobreza se ela não nos impede de amar? Se os pobres podem amar como todo mundo, a desigualdade em nada constitui empecilho para uma vida realizada. (Silva, Torres & Berg, 2009, p. 168).

O trabalho mostra que a realização em outras esferas, como o reconhecimento na escola e no trabalho e o afeto dos pais, é condição para o desenvolvimento das habilidades para o amor romântico. Silva, Torres e Berg (2009, p. 169) enfatizam que “não cabe definitivamente à sociologia

dizer se as pessoas se amam ou não! Mas cabe a ela sem dúvida determinar as condições de possibilidade de qualquer experiência socialmente construída”. Assim, revelam que a desigualdade constitui um empecilho para as mais diversas formas de realização, inclusive para o amor.

Identidade(s) feminina(s)

Na perspectiva à qual nos filiamos, as identidades se constroem em nosso cotidiano, a partir de todas as relações sociais nas quais estamos inseridos, variando significativamente conforme a posição que ocupamos nessas relações, se de subordinação ou de dominação. Para Hall, “nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente” (Hall, 1997, p. 26) e “não são relacionadas tanto com o ‘retorno às raízes’, mas sim com uma negociação com nossas ‘rotas.’” (Hall, 2000, p. 109). Portanto, ele não nega que a identidade tenha uma “origem”, mas pensa que é a forma como nos relacionamos com esta que constrói quem somos. Desse modo, deve-se pensar a identidade por meio de sua construção no interior da representação, da cultura.

Para Castells (2000, p. 23), identidade é a fonte de significado de um povo, com base em atributos culturais relacionados que prevalecem sobre outras fontes. A identidade é entendida, pelo autor, como um processo construtivo na vida das pessoas e “vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e pelos aparatos de poder”.

Pensar a identidade como distante de uma fixidez também se adéqua à reflexão sobre o masculino e o feminino. Refletindo sobre a conformação das identidades de gênero, Scott ressalta a instabilidade das mesmas, que, para serem como as conhecemos, exigem uma separação nítida e determinada entre homens e mulheres, o que é ilusório.

A identificação, embora pareça sempre fixa e coerente, é, na verdade, bastante instável. Como as próprias palavras, as identidades subjetivas são processos de diferenciação e distinção, exigindo a supressão de ambiguidades e elementos opostos para assegurar (e criar a ilusão

de) coerência e entendimento comum. [...] Além disso, as idéias de masculino e feminino não são fixas, pois variam de acordo com o contexto de uso. [...] Esse tipo de interpretação faz das categorias ‘homem’ e ‘mulher’ problemáticas, sugerindo que masculino e feminino não são características inerentes, mas subjetivamente (ou ficcionalmente) construídas. Essa interpretação também significa que o subjetivo está em um constante processo de construção. (Scott, 1986, p. 1063-1064).

A clara distinção de papéis de homens e mulheres na cultura é um elemento essencial na conformação identitária dos gêneros. Para a antropóloga Mary Douglas (apud Woodward, 2000), a marcação da diferença é base na cultura porque a realidade ganha sentido por meio da atribuição de diferentes posições em um sistema classificatório. Woodward enfatiza que essa classificação é aplicada por meio de um princípio de diferença que permite discriminar ao menos dois grupos opostos: nós e eles. Essa oposição traz à tona o desmerecimento de uma das partes, visto que não há um equilíbrio de poder entre os elementos em contraste. Assim, os sistemas classificatórios relacionam-se, de uma forma muito direta, com a cultura e ganham destaque quando se versa sobre questões de gênero, uma vez que a mulher é claramente o lado “fraco” dessa divisão.

Para Bourdieu (2007), a identidade de uma mulher é constituída desde muito cedo, de modo que possa aprender a agir e pensar como uma mulher. A aprendizagem ganha eficiência por ser tácita e incessante. Por serem as identidades, feminina e masculina, definidas como antagônicas, aquilo que para eles é incentivado, para elas é continuamente reprimido: uma moça deve sentar de pernas fechadas, não pode expor determinadas partes do corpo, deve ser delicada, vaidosa e servir às outras pessoas, pois, desse modo, todos aprovarão seu comportamento.

Conforme Franchetto, Cavalcanti e Heilborn (1981, p. 16), identidade de gênero refere-se “à construção social do sexo, ou seja, aos papéis e valores que o constituem em dado momento histórico, em uma sociedade particular, englobando o sexo biológico.” A questão “o que é ser mulher?” carece de res-

postas definitivas, uma vez que esse significado não é dado universalmente, e sim por meio de contextos concretos, particulares a cada cultura de que se faz parte. “A mulher, como sujeito social que se afirma, não é uma realidade homogênea e monolítica, mas vive, existe na concretude das diferenças sociais e culturais que a constituem.” (Ibid., p. 43).

Aspectos metodológicos

Gaskell (2002, p. 71) defende que em uma pesquisa qualitativa em profundidade “é essencial quase que viver e sonhar as entrevistas – ser capaz de relembrar cada ambiente”. Para isso, o autor salienta, o número de pesquisados não pode se estender. Lindlof e Taylor (2011) destacam que, em uma pesquisa qualitativa, o pesquisador geralmente inicia sua investigação com algumas pessoas que se encaixam aos interesses do estudo. Depois, se preciso, outros membros vão sendo incluídos para complementar e aprofundar os dados, até que os novos informantes não acrescentem novas informações.

Tomando ambas as orientações, sabíamos que o número de pesquisadas seria pequeno, para que fosse possível aprofundar o estudo. Assim, o grupo de entrevistadas é formado por Adriele¹¹, Fátima, Mirela e Xaiane, com idades entre 28 e 37 anos. Adriele é auxiliar de serviços gerais, Fátima e Mirela são diaristas e Xaiane está desempregada¹².

Acerca dos instrumentos de coleta de dados, enfatizamos que os métodos não são simples ferramentas que podem ser escolhidas aleatoriamente ou, ainda, burocraticamente. As técnicas usadas e os modos de empregá-las devem responder aos objetivos de cada pesquisa, e precisam ser acompanhadas de reflexão permanente. Assim, no decorrer desta investigação diversas escolhas foram feitas, entre elas, a dos instrumentos de coleta de dados, conjunto fundamental para que se chegue aos pesquisados e se produza conteúdo para análise posterior. A seguir, apresentamos essas técnicas usadas: entrevista, formulário e observação.

11. Não são usados aqui os nomes verdadeiros das pesquisadas.

12. Trabalhou como garçonete até poucos meses antes de ser entrevistada.

A entrevista semiestruturada, neste estudo, é o instrumento principal de acesso às ideias e aos modos de ser e viver das mulheres pesquisadas. Para Morley (1996, p. 261), a entrevista, além de permitir “que o investigador tenha acesso às opiniões e declarações conscientes das pessoas entrevistadas”, também propicia o “acesso a termos e a categorias linguísticas [...] em virtude dos quais as pessoas entrevistadas constroem seus mundos e a própria compreensão de suas atividades”.

Do mesmo modo, Sierra (1998, p. 227) acredita que a entrevista “proporciona um excelente instrumento heurístico para combinar os enfoques práticos, analíticos e interpretativos implícitos em todo processo de comunicar”. Ele aponta três barreiras como as principais na comunicação pessoal e, por consequência, em uma entrevista: diferenças semânticas, clima psicológico e contexto.

Acerca do aspecto semântico, destaca que é definido pelo âmbito sociocultural de entrevistado e entrevistador. Dependendo desses âmbitos, pode haver códigos distintos, que dificultarão a comunicação, sendo necessário que o entrevistador, o principal interessado nessa troca, realize uma “resseman-tização”. O que percebi, algumas vezes, era uma insegurança por parte das raladoras, que ficavam em dúvida sobre o que responder, momentos em que costumavam pedir esclarecimentos: “L: Tu te considera bem sucedida? A: “Tem como me dar um exemplo?” (Adriele)¹³. Outros problemas de linguagem também foram percebidos, como no caso de Xaiane, em que o sentido da pergunta foi desviado.

L: Tu nota diferença entre as novelas de acordo com os autores?

X: Autor de novela?

L: É, o escritor.

X: Escritor eu nem sei quem são. Mas autor de novela... eu acho legal aquele, o *Petruchio* [Eduardo Moscovis, *O cravo e a rosa*], não tô ligada no nome dele. Aquela mulher que é, como é que é o nome dela? Que é ex-mulher desse *Cesar* [Amor à vida]. Aquela...

13. Foram mantidas as marcas da oralidade das entrevistadas e da entrevistadora.

L: Susana Vieira.

X: Aquela Susana, ela é legal, acho tri, as novela que ela faz. (Xaiane)

Contudo, não se pode dizer que a comunicação foi afetada, pois, de forma geral, todas compreendiam as questões e mostravam desenvoltura para falar. Em nenhum caso obtive respostas monossilábicas ou lacônicas. Isso, de certo modo, surpreendeu-me, pois imaginava que as mulheres da ralé teriam alguma dificuldade para responder a entrevista. Pensava assim porque, em minha pesquisa de mestrado, as mulheres – basicamente dessa mesma classe e um pouco mais novas, com idade entre 18 e 24 anos – tinham, frequentemente, dificuldades e vergonha. Por exemplo:

Li: Qual é a causa da pobreza no Brasil?

Le: Eu não sei.

Li: Mas por que tu acha que tem tanto pobre?

Le: Não sei. Sou meio ruim de pergunta. (Letícia) (Sifuentes, 2010)

Por sua vez, entendemos que o formulário permite ter acesso a dados mais objetivos sobre aspectos da vida do grupo estudado. O formulário construído para a investigação aqui apresentada era composto por questões sobre elementos educacionais, econômicos e midiáticos. Foi um instrumento complementar que permitiu coletar informações de forma sistemática e econômica. O conteúdo dos formulários colaborou de forma efetiva para a construção dos perfis e do mapeamento de consumo de mídia. Entendemos que informações tão específicas seriam mais difíceis de serem recolhidas com uma técnica como a entrevista, em que facilmente algum aspecto ficaria de fora da resposta. Além disso, o caráter “objetivo” do formulário permitiu, por exemplo, verificar um dado como a renda familiar e pessoal de forma menos constrangedora para ambas as partes, uma vez que se sabe que muitas pessoas não gostam de revelar seus salários.

Já a técnica da observação, segundo Gil (2008), serve para observar sujeitos, cenários e comportamentos. O foco da observação realizada na pesquisa foi basicamente as reações das informantes – “o que as faz rirem, chorarem

e se enfurecerem” (Lindlof & Taylor, 2011, p. 135) –, a relação delas com os demais (pesquisadora e/ou familiares) e o ambiente doméstico.

O aspecto mais rico da observação (da assistência de televisão) foi a possibilidade de conversar sobre diversos assuntos de forma mais aberta do que na entrevista. A observação propriamente das reações à mídia foi aspecto secundário. Tanto que, em muitos casos, o programa que havíamos marcado de assistir já havia acabado e ficávamos conversando ainda meia hora ou mais. Assim, diria que a técnica serviu como uma boa “desculpa” para esse contato mais íntimo.

As raladoras

Adrielle, 33 anos, branca, tem um filho e já foi casada duas vezes, a segunda delas legalmente. Permaneceu casada com o primeiro marido, pai de seu filho, por oito anos. Depois de estarem separados e ela casada com o segundo marido, o pai de seu filho foi assassinado, mas ela afirma não saber sobre as circunstâncias. Evangélica, conta sobre sua entrada na igreja: “Aí eu resolvi mesmo aceitar Jesus já faz um ano [...]. Eu achava que eu era feliz quando eu tava no mundo, mas o mundo é muita ilusão pra gente. Deus, ele é maravilhoso.” Mora em Porto Alegre, no bairro Rubem Berta, com o filho de 12 anos. Seus pais são analfabetos e ambos, hoje aposentados, trabalhavam como auxiliar de serviços gerais. Tem cinco irmãos, nenhum completou o ensino fundamental. Possui o ensino fundamental. Mora em casa própria. Não tem carro. Recebe um salário mínimo, com o qual sustenta ela e o filho. Apresenta-se como “uma pessoa feliz, realizada, não tenho... claro, problema a gente sempre tem, eu tento resolver eles com sabedoria, sem tá com muito drama.”

Fátima, 37 anos, branca, tem dois filhos e se separou há dois anos, após 20 anos casada, “por enquanto eu não pretendo mais me casar e nem arrumar ninguém”. É católica e afirma que às vezes vai à missa no domingo. Mora em Porto Alegre, no bairro Restinga, com o filho de sete anos. A filha de 19 anos saiu de casa no final de 2013 ao casar. É diarista. Possui ensino fundamental incompleto. Nasceu em Caçapava do Sul, no sul do estado. Mudou-se com 12

anos para Porto Alegre após seus pais se separarem – “eu fugi” – indo morar com uma tia, e, aos 16 anos, casou-se. Sua mãe nunca estudou, mas sabe ler e escrever. Seu pai era açougueiro enquanto ela morava em casa, depois, voltou a estudar e se tornou técnico em enfermagem. Dos cinco irmãos, um fez ensino superior e os demais possuem ensino fundamental incompleto. Em 2012, mudou-se para um apartamento financiado por meio do projeto do governo Minha casa, minha vida, pelo qual paga R\$ 50 mensais. Não tem carro. Seu salário é de cerca de R\$ 2 mil, todavia varia de acordo com o número de faxinas que faz no mês. Ao se apresentar, afirma: “Meu nome é Fátima, tenho 37 anos, nascida em Caçapava do Sul, atualmente separada, tenho dois filho, trabalho de doméstica e essa é minha vida. Não saio, saio só com os filho, não tem nada de namorado, não quero ter... por enquanto.”

Mirela, 33 anos, negra, tem quatro filhos, dois de cada um dos seus dois casamentos. Casou-se pela primeira vez aos 14 anos e, aos 18, quando esperava o segundo filho, o marido foi assassinado. Está casada com o segundo marido há 13 anos. É evangélica e considera que “a melhor coisa da minha vida foi encontrar, saber, conhecer Deus, saber que Deus existe”. Mora em Viamão, com o marido e os três filhos mais novos. A filha de 17 anos saiu de casa no final de 2013 ao casar. É diarista. Possui ensino fundamental incompleto. “A escola, eu estudei só até a quarta série só. Nem fechei a quarta. [...] Quando eu fechei 13 anos, eu rodei, rodei, rodei, aí tinha 13 anos, daí essa idade a gente não quer mais.” Seus pais se separam quando ela tinha seis anos. O pai tem ensino fundamental incompleto e é motorista de ônibus aposentado. Sua mãe é analfabeta: “A mãe nunca conseguiu trabalhar porque ela sempre foi analfabeta, ela nunca conseguiu aprender a ler e escrever, ela deve ter algum problema de... assim, porque ela não consegue aprender, ela já tentou várias vezes.” Mirela tem dois irmãos por parte de pai e mãe e seis por parte apenas de mãe. Uma irmã tem ensino médio completo, dois irmãos são analfabetos e os demais têm ensino fundamental incompleto. Mora em casa própria. Tem carro. A renda familiar é de cerca de dois salários mínimos, um recebido por ela com suas faxinas e o outro do marido, que é zelador em um edifício residencial. Apresenta-se da seguinte

forma: “Olha, eu sou uma pessoa nova, eu digo que eu sou uma pessoa assim, nasci de novo, depois que eu comecei na igreja, que eu comecei a ver, a ver as coisas, enxergar as coisas com clareza [...], faz 13 anos que eu nasci de novo. [...] Eu sou uma pessoa tranquila. Uma mãe de família. Normal.”

Xaiane, 28 anos, negra, tem dois filhos e está separada do segundo marido. Afirma que no momento não segue nenhuma religião, mas está pensando em passar a participar da igreja Umbanda. Mora com os filhos de dois e sete anos, no bairro Jardim Carvalho, em Porto Alegre. Está desempregada. Conta que não tinha com quem deixar os dois filhos, de sete e de dois anos, e acabou largando o trabalho. Até há alguns meses, trabalhava como garçõnete, e antes já havia sido babá e atendente de tele entrega em uma pizzaria. Possui ensino médio incompleto. Seus pais estão separados há 10 anos, “havia muito briga, muita briga entre os dois, porque o meu pai ele bebia, ele fumava maconha. Pelo fato de a minha mãe não ter pra onde ir é que ela aguentava tudo aquilo ali, entendeu?”. Não sabe precisar a escolaridade dos pais, mas afirma que a mãe “praticamente ela é uma analfabeta” e o pai “sabe ler, sabe escrever”. Sua mãe é faxineira em uma creche e o pai é porteiro em edifício residencial. Tem dois irmãos, ambos possuem o ensino fundamental incompleto. Mora em uma casa no terreno da avó, onde outros parentes também fizeram suas casas. Não tem carro. Até o final da pesquisa de campo, Xaiane estava tentando conseguir o benefício governamental do bolsa-família, assim como buscava uma forma de reivindicar na justiça a pensão para seus dois filhos. Ela relatou em mais de uma ocasião que estava tendo problemas para dormir porque andava preocupada com a falta de recursos para sustentar a si e a seus filhos. Apresenta-se dizendo: “Eu? Não sei, porque o eu de agora tá só começando né? Então não sei como é que vai ficar a minha situação daqui pra frente, né? Vou tê que vê. [...] Vai ser a minha primeira vez só eu e os meus filho em casa e eu sem trabalhar.”

Vale destacar aqueles que são os valores mais importantes transmitidos por suas famílias. Para as entrevistadas, o princípio que as rege é a honestidade.

(Adriele) Eles passaram os melhores valores possíveis: não roubar, não matar, não mentir.

(Fátima) Olha, só o fato de eu não tá roubando, me prostituindo e nem matando, pra mim tá tudo bom.

(Mirela) Ser honesta, não ser mentirosa, isso aí a mãe sempre passou pra nós.

As falas ilustram e ratificam o que Souza (2009, p. 425) assegura sobre a *ralé*: “toda a educação dos filhos e toda a noção de moralidade que comanda a vida familiar na ‘ralé’ [...] é dirigida a se evitar a ‘queda na delinquência’”.

O consumo de telenovela pelas raladoras

As entrevistadas deram destaque à telenovela ao construírem suas histórias de mídia. Na primeira questão sobre meios de comunicação direcionada a elas – “Quais as primeiras lembranças envolvendo um meio de comunicação?” –, as quatro mulheres falam de novelas. Acerca da relação da família com a telenovela, percebe-se que o programa proporcionava socialização familiar em praticamente todos os casos. A presença dos pais (homens), contudo, não é mencionada por nenhuma das entrevistadas como companhia para assistir a novela. Adriele conta que seus pais, assim como ela, assistiam ao programa, mas em cômodos diferentes da casa, não havendo conversas ou comentários a respeito. Fátima relata que não assistia a TV com seus pais porque a família não tinha televisor em casa. De modo geral, as conversas com os pais eram restritas, limitadas ao “necessário”. A novela era o único programa que lembra de assistir com a mãe. Xaiane conta que os pais não costumavam passar muito tempo junto com os filhos, pois os dois trabalhavam. Alguns dos poucos momentos em que a família se reunia, mesmo assim sem o pai, era para assistir a novela. “Eles olhavam bastante novela, a gente olhava também. [...] A mãe era bastante noveleira, o pai ficava sempre trabalhando, naquela época lá.” De acordo com suas lembranças, a novela era também o programa sobre o qual mais conversavam. “Acho que mais era comentando sobre as novela. [...] falando das cenas, todo mundo empolgado, ‘ai, que vai acontecer isso, vai acontecer aquilo’. Coisa

de novela.” Relata que os diálogos envolvendo a novela, porém, não incluíam orientações sobre comportamento ou outros ensinamentos.

No momento das entrevistas, porém, apenas Adriele diz que gosta de assistir a novelas, sempre gostou: “desde sempre, desde quando eu me descobri como gente. Até a maneira que as atrizes se vestem, o jeito que elas conversam, o jeito que elas agem. Eu me encanto com isso. Mas não que eu faço o que elas faz. Só pra dizê ‘ah, é bem legal o que ela se veste, o jeito que ela fala’.” Fátima, Mirela e Xaiane asseguram que hoje não gostam mais. Fátima diz que evita assistir para não se “prender à novela”. Xaiane pensa que perdeu o hábito de ver novelas quando estava trabalhando à noite. Como o horário não permitia, ela acabou se habituando a não assistir. Sua preferência passou a serem as séries norte-americanas que passam no SBT. Abre exceções quando percebe que todos estão falando sobre a trama: “quando eu vejo que tá todo mundo olhando, tipo essa novela, daí eu: ‘ah, vô vê o quê que a mulher vai fazer’, a tal de Aline, né? Daí, ontem eu dei uma espiadinha, ‘vamo vô o que vai acontecer hoje’, que tá todo mundo empolgado, ‘ah, final da novela, final da novela’.” Mirela parou de assistir a novelas quando fortaleceu sua ligação com a igreja evangélica.

M: Sim, quando eu era pequena, não entendia, não entendia como era aquilo ali, né? Eu até gostava, mas agora que eu entendo, aquilo ali não vale nada pra mim. Não perco meu tempo de jeito nenhum.

L: O pastor conversa sobre novela?

M: Não, porque ele já incentiva a não olhar a televisão, mesmo reportagem assim, eles não incentivam. Como é que eu vou te dizer, eles não proibem, mas não incentivam também. Então, perder tempo, o tempo da gente eles procuram dá incentivo a pessoa fazer coisas, outras coisas, escutar hino, por exemplo, ajudar outra pessoa na oração, visitar uma família que tá precisando de uma, de um apoio, uma palavra amiga. Então eles não incentivam a televisão, eles nem falam. [...] É a palavra de Deus, é que eles ensinam assim: ‘tudo te é lícito, mas nem tudo te convém’. Então é isso que eu procuro manter. A novela, eu posso olhar a hora que eu quiser, eles não vêm aqui na minha casa me proibir. Eu

mesma vou me tirar por causa disso, que aí eu vou deixar meus filhos olhar violência, eles insinuando que todo mundo tem um pouco de gay na sua vida... Que isso? Como é que tu vai falar isso? É contra a palavra de Deus, não é uma verdade, não adianta. Não é querer ser homofóbico, nem nada, a palavra de Deus ensina nós a continuar amando e pronto. (Mirela)

Questionadas se identificam diferenças nas temáticas e abordagens das novelas de acordo com o horário em que vão ao ar, nenhuma delas aponta qualquer diferença. “Tudo igual, tudo uma baboseira só.” (Fátima); “A mesma coisa, por causa que é, só vê, nada contra, mas tu só vê lésbica, gay e assalto, briga, só isso que tu vê. Só vê isso, não vê outra coisa.” (Mirela); “Olha, pra mim as história são sempre as mesma, sempre tem um ambicioso, é muita mulher querendo um homem, ou vice-versa, é fulano querendo matar ciclano, por causa de herança. Pra mim, são praticamente os mesmos assunto, sempre os mesmo assunto.” (Xaiane). Adriele, não entendendo a pergunta, responde: “É, o horário delas antes era, quando era às seis, era às seis. Agora já é seis e pouco, como a das oito também, era oito e meia, agora é nove horas que dá. Trocou os horários. Já deu pra ver uma diferença.” Colocada a pergunta de outra forma, tem a mesma opinião das demais: “elas quase diz sempre as mesmas coisa, só muda os atores, né? Mas assim, o que acontece numa, tá acontecendo na outra.”

Da mesma forma, percebe-se a dificuldade de entendimento de outra questão, agora por Xaiane, mesmo que a entrevistadora imagine a confusão e esclareça sobre o que quer saber.

X: Autor de novela?

L: É, o escritor.

X: Escritor eu nem sei quem são. Mas autor de novela... eu acho legal aquele, o *Petruchio*, não tô ligada no nome dele. Aquela mulher que é, como é que é o nome dela? Que é ex-mulher desse *Cesar* aí. Aquela...

L: Susana Vieira.

X: Aquela Susana, ela é legal, acho tri, as novela que ela faz. (Xaiane)

Todas as raladoras acreditam que as novelas são verossimilhantes. Xaiane, ao responder se as novelas são realistas, diz que sim: “Ah, passa muito bem, dá pra se dizê que é o que acontece em algum lugar, por aí deve tá acontecendo uma cena daquela ali. É a vida real, que tá acontecendo hoje em dia.” Antes, porém, havia expressado outra opinião, respondendo outra pergunta, “eu, pra mim, é muito de fantasia, novela. Ficam fantasiando coisinhas que nada a ver.” O que se nota é que elas não têm, necessariamente, uma opinião formada sobre os assuntos, e acabam expondo diferentes pontos de vista.

Adrielle e Mirela falam sobre a influência que o programa pode ter sobre as pessoas, sendo que Mirela entende que a novela “coloca minhoca na cabeça das pessoas”, influenciando-as a agirem de forma errada, enquanto Adrielle pensa que ela apenas mostra a verdade, e cada um faz o que achar melhor.

Com certeza. Pra tu vê: a vida real acontece marido traindo a mulher, na novela também. Pode ser a mulher mais linda que for. Tem a mulher bem linda, maravilhosa, cherosa e casa e trai. É que nem novela, novela só mostra o que na vida real acontece. Dizem: ‘ah, isso daí influencia’. Não! Tu tem que ter cabeça, tem que ter mente, aquilo ali tu não tem que tá fazendo. Isso não faz bem pra ti. Ali, eles vão tá mostrando, que nem tem muitas novelas mostrando casos de drogado e tudo, os parente, uns ficam ali apoiando, pra tirar das droga. Tem na vida real também. A maioria agora tão mostrando o que acontece na vida real. (Adrielle)

Acerca das representações de classe nas telenovelas, entendem que mostram a discriminação que a sociedade tem contra os pobres. “Ah, na novela, se tu é rico, tu é rico, se tu é pobre, tu é pobre. A discriminação.” (Adrielle); “Mostra eles fazendo coisa errada, que geralmente, a gente sabe, que tem pobre que não faz.” (Mirela).

Por exemplo, a droga sempre existiu, só que no tempo da minha vó era mais escondido. A cocaína, há um tempo atrás, só cheirava pó quem tinha dinheiro, a maconha era só os pobrezinho. Hoje em dia, minha filha, tá parelha a coisa: o rico fuma, o pobre cheira. Até porque agora não tem mais pó, agora é a pedra. E quem é que fuma a pedra, não é

o pobre e o rico? E o pobre quando fuma e cheira, o quê que ele é? Na mídia, o quê que o pobre é? Maloquero, drogado, vagabundo, sem vergonha. E o rico, o quê que é? 'Ai, tem que ir pruma clínica... dependente químico, psicólogo'. Então, já tá aí o preconceito. Então, eles botam na novela aquilo que tu não que vê na realidade. O rico tem que ir pruma clínica, tem que ir pro psicólogo. E o pobre? Pra cadeia. Vagabundo, sem vergonha. (Fátima)

Conforme Adrielle e Fátima, as relações entre classes, na vida real, são como nas novelas. Fátima avalia que há ricos maltratando pobres, mas também vê a possibilidade de relacionamento, inclusive amoroso, entre os estratos, como existem nas novelas. “Eu acredito que acontece. Eu tinha uma amiga mesmo que, claro, além dela sê pobre ela era prostituta, e ela fazia ponto, ali em Ipanema, nem era na beira da praia, era um lugarzinho bem fubá. E ela conheceu um velho rico, que tirou ela dessa vida. E hoje ela tá bem.”

Mirela e Xaiane pensam que o modo como as telenovelas retratam as relações de classe não condiz com a realidade, pois a ficção mostraria que ricos e pobres não se relacionam bem, o que não consideram verdade. “Tipo: se o do bairro rico vai lá e se relaciona com o do bairro pobre, aí eles ficam falando. [...] Tipo: ‘ah, minha filha não vai namorar o pobretão’, ou ‘ai, que tu quer com empregadinha?’”. (Xaiane). Mirela indica que, diferente do que se passa na TV, ela é bem tratada pelas patroas: “Trata bem, com respeito. Ela até é mais educada do que eu até. Porque quando eu chego, eu não procuro dá a mão e cumprimentar. Ela não, ela vem, ‘ai, como tu tá?’ e me abraça. Eu até fico constrangida. Pergunta se eu tô com fome, ela mesma faz o suco, bota no copo, leva lá.”

Ou seja, capturam a novela da mesma forma: ela mostra que as relações entre ricos e pobres é de discriminação com os de classe social inferior. Porém, enquanto Adrielle e Fátima entendem que é assim na vida real (embora Fátima saliente que há exceções), Mirela e Xaiane consideram que, na realidade, essa segregação da classe baixa não acontece com frequência.

A mulher nas telenovelas, avaliam as entrevistadas, é mostrada de forma bastante realista. Adriele considera que essa representação mostra dois tipos de mulher: a “boazinha” e as “muito chatas, muito malvadas”. Já as demais, consideram que a mulher é retrata de como “vulgar”, “uma qualquer”, “interesseira”, “brinquedinho”. “Eu acredito que a mulher é mostrada bem vulgarmente.” (Fátima); “A mulher não é mais respeitada, que nem antigamente, não é, eu acho, na novela e no dia a dia também, é a mesma coisa”. (Mirela); “Tem algumas cenas que eles mostram que a mulher é tipo um brinquedinho, uma interesseira, tipo, chega a matar pra conseguir aquilo que quer. Mulher, na novela, é considerada uma vilã. Que é, hoje em dia, o que tá acontecendo também.” (Xaiane).

Elas opinam que a prioridade da mulher na telenovela é uma, o dinheiro: “Tem umas que já vão pro lado da família, tem umas que já vão pro lado do financeiro. Como a *Aline* [Vanessa Giácomo], a *Aline* tá fazendo o papel que ela quer se dá bem na vida, quer ficar rica. Tu não viu que ela disse, que eu vi uma vez, que quando ela conseguisse, ela ia dá a criança.” (Adriele); “Eu acho que é o dinheiro. Aliás, não é só na novela. É na vida real. O dinheiro sempre fala mais alto. O dinheiro compra tudo. Se tu é uma pobre, chegou uma pessoa que tem mais que tu, te comprou”. (Fátima); “Dinheiro. É dinheiro, dinheiro, dinheiro. Família eles não tão nem aí.”; “Nas novelas, o dinheiro. O que tá acontecendo nas novela é o dinheiro. Não importa como é que é o cara, desde que ele seja rico, bem de vida. É o que elas querem nas novelas.” (Xaiane). Adriele é a única que acredita que, assim como o dinheiro, muitas vezes a família aparece como prioridade, de acordo com a personagem. Assim como a personagem *Aline*, de *Amor à vida*, ilustra a mulher com foco no aspecto financeiro, *Paloma* [Paolla Olivera], da mesma novela, representa aquela que prioriza a família. “A *Paloma* já quer a família, vai pela família, assim, mais pelos outros também.”

A sexualidade feminina nas novelas, por seu turno, é relacionada pelas ralaadoras a promiscuidade. “Hoje em dia, os meninos e as meninas, eles não tão com um parceiro só. Hoje eles tão com um, amanhã eles tão com outro, e na novela a mesma coisa, a novela e a realidade é tudo a mesma coisa. Só que

a realidade tu não que vê, e na novela tu acaba vendo.” (Fátima); “A mulher não tá se valorizando. Então, essas coisas de funk, essas coisas desvaloriza muito a mulher. E se prostitui, anda com um, com outro, trai o marido, isso aí é que eles mostram mesmo. Porque eles botam como se a mulher fosse livre pra andar com qualquer homem.” (Mirela); “Mulher na novela tá traindo, e os homens também.” (Xaiane).

Adrielle é a única que pensa diferente. Crê que a mulher não é apresentada em relação de igualdade nas novelas, como deveria, e com os modos de julgar mulher e homem ainda são desiguais. “Na novela, ‘ai tu ficô com um, com outro’, é galinha. O homem não, o homem, ‘ai, o homem é homem, pode tudo’. Mulher, se ficar com vários, já é galinha, já é puta. [...] Devia ser diferente a maneira de pensar da pessoa, se um pode, o outro também pode. Tinha que ser igual.”

No que se refere aos trabalhos exercidos, mais uma vez a visão de Adrielle se distancia das demais. Ela escolhe duas profissões que representam os trabalhos de homens e mulheres nas novelas: administrador de empresa para eles, e professora para elas. Ela destaca que tem crescido a importância da profissão para as mulheres nas tramas, mas ainda há diferenças importantes: “o homem já aparece mais ‘ah, que ele é um rico empresário’.” As demais dizem que há igualdade no que concerne a trabalhos dos dois gêneros. “Eu acho que tá equilibrado. É a mesma coisa, equilibrado, a mulher e o homem. Até porque a mulher, ela já adquiriu o espaço dela faz anos né?” (Fátima); “Tá igual. Eu acho que não deveria ser assim. Mulher é mais delicada, não precisaria a mulher tá carregando pedra. Obra, no meio de *homaiada*, acho que fica meio estranho [...] que nem hoje em dia eles tão botando na televisão. [...] Eu pra mim não é conquista nenhuma.” (Mirela). Na avaliação de Xaiane, as ocupações mais comuns para homens e mulheres são: “Advogados, donos de fábrica e empresas, coisas grandes. Tem alguns que trabalham em lancheria, de garçom, em boate também. [...] Mulher, algumas são secretárias, umas faxineiras, é, mais o que aparece nas novelas, é isso.” Entretanto, após apontar funções distintas, conclui: “Tá meio igual, tá meio que se igualando as profissões nas novela.”

Considerações finais

Entre as raladoras, pode-se afirmar que o interesse pelas telenovelas não é tão significativo, embora esteja presente. As entrevistas deixam a impressão de que elas têm tendência de se colocarem *contra*. Ao mesmo tempo, o desinteresse ou desdém podem ser resultantes do fato de a classe delas não aparecer nas novelas – não, ao menos, com papéis significativos. A ralé não é mostrada nas novelas porque tal representação escancararia o grave problema social brasileiro, que os churrascos nas lajes na favela não revelam. É a classe que luta, sofre e não vai a lugar nenhum. Talvez por isso, as raladoras, mesmo sem articularem suas ideias mais “criticamente”, acham a novela uma “baboseira”.

Adrielle é uma exceção no grupo, pois adora ver novela, e mostra a influência dos elementos da ficção em suas opiniões, como na profissão que gostaria de ter, de secretária, como vê nas novelas: “Ai, eu queria acho que ser secretária, secretária, não sei porque, mas eu gosto, não sei se é porque eu vejo muito nas novela.”

Tal como Almeida (2003, p. 221), percebemos que “quanto menor o capital cultural, mais o espectador sente que aprende pela televisão, quanto maior, mais tempo de educação formal, mais ele ou ela é crítico e reconhece que pela televisão se aprende apenas uma visão parcial.” Nesse sentido, segundo Xaiane, o papel da televisão é de informação e entretenimento, sendo que a novela pode ser incluída como meio de informação, uma vez que “praticamente todas passam bastante informação. Uma lição, na verdade, é um espelho. O que tá passando com a pessoa na TV pode, a qualquer momento, acontecer comigo, né? Pode acontecer comigo também, com qualquer um. É uma lição, vem uma lição.”¹⁴ Para a entrevistada, a novela informa porque é verossimilhante, ou seja, porque

14. Porém, após dizer que as novelas passam verdadeiras “lições”, Xaiane avalia que as novelas são “muito de fantasia”.

[...] a novela expõe os espectadores a mundos e situações por vezes muito distintas daquilo que eles vivem, como eles próprios reconhecem, mas ao fazer isso os familiariza com esses mundos que parecem ser de início tão distantes dos seus. Ao mesmo tempo, usa de sentimentos e relações sociais – especialmente relações amorosas e familiares – que permitem a compreensão de todas essas situações, mesmo quando referidas a universos sociais muito distintos daquele vivido por cada espectador. É nesse sentido que a novela é tanto considerada por alguns como uma história verdadeira e realista – na medida em que trata de sentimentos humanos que alguns espectadores consideram até “universais”, como o amor romântico e os conflitos nas relações familiares – ao mesmo tempo em que é considerada fantasia demais, ou “pura fantasia”. (Almeida, 2003, p. 209).

Do mesmo modo, La Pastina, Rego e Straubhaar (2004, p. 2), comparando a novela brasileira com aquelas produzidas nos demais países do continente, afirmam “As [novelas] brasileiras são as mais realistas, com narrativas historicamente embasadas, assim como uma contextualização temporal e espacial clara.”

Acerca do que podemos chamar de “gramática da telenovela”, percebemos que, em diversos aspectos, as raladoras não a dominam, pois não sabem reconhecer, por exemplo, as peculiaridades de cada horário de exibição de telenovela, especificidades que Hamburger (2005) aponta como fundamentais sobre as novelas da Globo. Também não conhecem, ao menos minimamente, os autores de novela e suas marcas, nem mesmo Manoel Carlos e Glória Perez, bastante populares. As raladoras, apesar de também assistirem a novela anos a fio, não conhecem nem mesmo um autor de novelas. Ainda, verificou-se a dificuldade de compreensão das próprias questões: uma delas, respondendo à pergunta “Você nota diferença entre as novelas de acordo com o horário”, diz que tem percebido que a novela não começa mais no horário pontual; e outra fala que não conhece nenhum dos escritores, mas cita Susana Vieira (não lembra o nome da artista, precisa de ajuda) como uma das “autoras” que fazem novelas “tri”.

No que toca à temática de relações de gênero, vemos que não prepondera as idealizações de amor romântico. No caso das raladoras, inferimos que as desilusões com companheiros as fazem construir menos expectativas, todavia não significa que as dores passadas arranque delas o sonho de encontrar um novo amor, observação que serve para as três que estão solteiras, que dizem que gostariam de ter alguém, mas somente se não for para trazer mais problemas.

As raladoras fazem uma análise conservadora ao focarem em aspectos comportamentais femininos, expondo que consideram as personagens femininas muito “vulgares” e “interesseiras”. Sobre sexualidade, Mirela faz sua avaliação a partir do ponto de vista da religião, preponderante em sua visão de mundo: coloca no mesmo nível o problema das novelas mostrarem muita violência e homossexuais: “*nada contra*, mas tu só vê lésbica, gay e assalto, briga, só isso que tu vê. Só vê isso, não vê outra coisa”.

Mirela passou a participar dos cultos na igreja evangélica depois que perdeu o marido, assassinado por envolvimento com tráfico de drogas, quando ela tinha 18 anos e estava grávida do segundo filhos; antes disso, teve uma infância difícil, especialmente pelo fato de seu pai ter se separado de sua mãe, quando tinha seis anos, e terem ficado de um lado para outro procurando onde morar, fazendo com que, por exemplo, ela perdesse anos na escola por não conseguir acompanhar o ano letivo em um mesmo local. Fazemos essa observação, e referenciamos Rocha e Torres (2009), pois não temos o intuito de vincular crentes a alienados, sendo importante considerar o contexto de vida que torna a religião a melhor saída na busca por esperança, tão ausente para a ralé.

[...] a relação entre a condição de classe e a religiosidade dos ‘crentes’ diz respeito a aspectos muito mais profundos; esta se deve a características muito mais radicais da existência dessas pessoas do que à suposta ‘burrice’ ocasionada pela falta de instrução escolar. Na verdade, longe de ser a causa principal, a falta de conhecimento é, juntamente com a

predisposição para a conversão mágica, um efeito de condicionamento que remontam à totalidade do modo de vida dessa classe social. (Rocha & Torres, 2009, p. 205-206).

De outro lado, a temática das classes nas novelas é uma das que mais despertam interesse das entrevistadas, aparecendo naturalmente nas respostas mesmo quando o assunto que está em discussão. De forma geral, fazem uma interpretação conformista da novela e da realidade, como se tudo estivesse bem, como quando respondem que a novela é realista no modo de retratar as classes sociais, seus membros e suas relações.

Estamos em acordo com Souza e seus colaboradores em “A ralé brasileira” (2009), que defendem a importância de não deixar de se apontar elementos como a falsa felicidade dos pobres representada nas novelas, ou em outros espaços, em um posicionamento politicamente correto que não colabora para se desvendar questões importantes na pesquisa científica. O resultado desse mascaramento é “a ‘idealização dos oprimidos’ feita por esses estudos, que não percebem que um dos efeitos da dinâmica do não reconhecimento desses indivíduos é gerar nestes a necessidade de criar autoilusões e ‘racionalizações’ para justificar a própria existência, a própria vida.” (Mattos, 2009, p. 198). Da forma semelhante, Munt (2000, p. 8) salienta que “nossas metodologias não procuram impor dignidade onde não há nenhuma, impor o orgulho da classe popular onde há apenas vergonha, insistir que o único bom trabalhador é o revolucionário”, pois não é assim que se colabora para a questão posta, sendo cúmplice da invisibilização dos problemas.

Referências

- Bourdieu, P. (2007). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Castells, M. (2000). *O poder da identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Cook, J. (2000). Culture, class and taste. In S. Munt (org.), *Cultural Studies and the working class*. (pp. 97-112). London: Cassel.
- Costa, L. (2013). Classes médias e as desigualdades sociais no Brasil. In: D. Bartelt (Org.), *A “nova classe média” no Brasil como conceito e projeto político* (pp. 43-54). Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll.

- Franchetto, B., Cavalcanti, M. & Heilborn, M. (1981). Antropologia e feminismo. In B. Franchetto et al. (Org.), *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Gaskell, G. (2002). Entrevistas individuais e grupais. In M. Bauer & G. Gaskell (Org.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (p. 69-89). Petrópolis: Vozes.
- Gil, A. (2008). Métodos e técnicas de pesquisa social. (6ª ed.) São Paulo: Atlas.
- Hall, S. (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. *Educação & Realidade*, 22(2), 15-46.
- Hall, S. (2000). Quem precisa de identidade? In T. Silva (Org.), *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes.
- Haylett, C. (2000). 'This is about us, this is our film!' Personal and popular discourses of 'underclass'. In S. Munt (Org.), *Cultural studies and the working class* (p. 69-81). London: Routledge.
- Lindlof, T. R. & Taylor, B. (2011). *Qualitative Communication Research Methods*. (3ª. ed.). Thousand Oaks: Sage.
- Mattos, P. (2009). A dor e o estigma da puta pobre. In J. Souza (org.), *A ralé brasileira: quem é e como vive* (p. 173-201). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Murdock, G. (2009). Comunicação contemporânea e questões de classe. *Matrizes*, (2), 31-56.
- Sierra, F. (1998). Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social. In J. Galindo Cáceres (Coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 277-345). México: CNCA/ Addison Wesley Longman.
- Scott, J. (1986). Gender: a useful category of historical analysis. *The American Historical Review*, 91(5), 1053-1075.
- Sifuentes, L. (2010). *Telenovela e a identidade feminina de jovens de classe popular*. Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS.

- Silva, E., Torres, R. & Berg, T. (2009). A miséria do amor dos pobres. In J. Souza (Org.), *A Ralé brasileira. Quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Souza, J. (2009). *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. Silva (Org.), *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes.
- Wright, E. (1997). *Class counts. Comparative studies in class analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

A FRAGMENTAÇÃO NA SÉRIE DARK: O SER, O ESPAÇO E O TEMPO¹⁵

Sandra Trabucco Valenzuela

O sujeito Pós-Moderno

A fragmentação e a pluralidade são os motes da identidade do sujeito pós-moderno: a solidez propiciada pelo pensamento moderno, configurado pelo Iluminismo, desagrega-se na imprecisão das fronteiras globalizadas, na ausência de concretude presente na vida cotidiana, vivida na instabilidade entre o real, o imaginário e o simbólico.

Nas sociedades tradicionais, como defende Giddens, o passado configura uma tradição, que, embora não sendo estática, resiste às mudanças, reconstruindo-se a cada nova geração: “o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade.” (Giddens, 1991, p.38).

Em contrapartida, as sociedades, especialmente na chamada “modernidade tardia”, caracterizam-se pela mudança num ritmo constante, rápido e permanente, expostas que estão às conexões virtuais que unem, rompem, assimilam e agregam, ao mesmo tempo, práticas compartilhadas em lastro global.

15. Este ensaio foi desenvolvido com base na comunicação apresentada no GP Ficção Seriada, no XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018.

O sujeito, dentro dessa sociedade pós-moderna em permanente mudança, encontra-se num processo de fragmentação e descentramentos, gerando uma quebra da integridade. Para Hall (2003), somam-se à crise individual e à crise coletiva das identidades nacionais, o deslocamento e o descentramento. Stuart Hall (2003, p. 34-46) assinala cinco descentramentos do sujeito: 1. O descentramento das tradições do pensamento marxista, segundo as quais os homens só fazem história a partir de condições que lhes são previamente dadas. Portanto, indivíduos isolados não são capazes de qualquer construção histórica. 2. O descentramento gerado pela descoberta do inconsciente por Freud. 3. O descentramento associado a Ferdinand de Saussure, que desvincula a língua do individual para o coletivo, ou seja, para uma produção social, portanto, em permanente mudança. 4. O descentramento que se refere aos estudos de Michel Foucault diante do poder disciplinar das instituições. 5. O descentramento resultante do feminismo e das consequências de seus questionamentos, que trazem à luz aspectos tidos como inerentes à vida privada, tais como o trabalho doméstico e a dominação no âmbito sexual.

A proposta deste ensaio é refletir sobre a relação dos personagens, sua fragmentação, e suas relações com o espaço e o tempo na primeira temporada da série alemã *Dark* (Netflix, 2017).

Dark: elementos da narrativa audiovisual

O tempo imaginário é indistinguível das direções no espaço. Se podemos ir para o norte, podemos dar meia-volta e ir para o sul; da mesma forma, se podemos avançar no tempo imaginário, devemos ser capazes de nos virar e retroceder. Isto significa que não pode haver diferença importante entre ir para a frente e para trás no tempo imaginário. Em contrapartida, quando se olha para o tempo “real”, há uma grande diferença entre essas direções, como todo mundo sabe. De onde vem essa diferença entre passado e futuro? Por que nos lembramos do passado e não do futuro?

Stephen W. Hawking, *Uma Breve História do Tempo* (Hawking, 2015, p. 180.)

Dark é uma série alemã produzida pela Netflix, criada por Baran bo Odar e Jantje Friese, lançada em dezembro de 2017. A primeira temporada estrutura-se em dez episódios de 40 minutos, dirigidos por Baran bo Odar. O enredo aborda o misterioso desaparecimento do garoto Mikkel Nielsen, que desencadeia uma ação policial para trazê-lo de volta.

O piloto da série alemã intitulado “Segredos” (“Geheimnisse”) tem início numa diegese criada num futuro próximo com relação ao tempo do espectador (se observada a data de lançamento da série em streaming, em 01 de dezembro de 2017), no dia 21 de junho de 2019, numa pequena cidade chamada Winden, próximo a uma região de floresta, e que se caracteriza por sediar uma usina de energia nuclear. É nessa data que o personagem Michael Kahnwald comete suicídio, deixando uma carta, cujo envelope adverte: “não abrir antes do dia 04 de novembro, às 22h13”.

A partir da morte de Michael, há uma elipse temporal, até o dia 04 de novembro pela manhã, que é marcado pelo retorno de Jonas (filho de Michael) à escola, pela busca do jovem Erick Obendorf, desaparecido há 13 dias, e por fim, mais tarde, pelo desaparecimento do garoto Mikkel Nielsen, filho do policial Ulrich Nielsen.

O desaparecimento de Mikkel ocorre quando os jovens Magnus e Martha Nielsen (irmãos de Mikkel), Bartosz Tiedemann, Jonas Kahnwald e Franziska Doppler caminhavam pela floresta em busca de drogas deixadas próximo à entrada de uma caverna, por Erick Obendorf, o outro jovem desaparecido. Depois de ouvirem fortes estrondos advindos da caverna e a sensação de estarem sendo vigiados, há uma interferência na energia elétrica que apaga inclusive as lanternas a pilha que seguravam nas mãos. Todos os jovens correm muito assustados, mas, durante a fuga (no minuto 39’ do episódio), o garoto Mikkael desaparece. Começa então a busca por Mikkael, que, a exemplo de Erik, desapareceu sem deixar qualquer vestígio. O drama da família Nielsen se intensifica, pois, em 1986, o irmão mais novo de Ulrich também desaparecera de modo semelhante, sem deixar pistas.

A sequência de desaparecimentos ganha, ao mesmo tempo, contornos de uma novela policial, mas também de suspense e mistério, e até mesmo de ficção científica, com a inclusão de elementos inexplicáveis e sombrios.

Chernobil e os “stalkers”: entre a realidade e a ficção

Embora exista na Alemanha uma cidade chamada Winden im Elztal, localizada na região de Freiburg, a Winden representada na série é fictícia (The New York Times, 23 nov. 2017). Odar e Friese, roteiristas da série, inspiraram-se em suas memórias de infância, para criar o local, caracterizado como uma cidade típica do interior da Alemanha.

No entanto, Odar e Friese resgataram de sua memória o acidente nuclear, ocorrido no dia 26 de abril de 1986, na usina de Chernobil, cidade situada na Ucrânia, antiga União Soviética, para criar a atmosfera sombria da fictícia Winden.

No acidente da usina de Chernobil, a explosão e incêndio das instalações lançaram ao longo de dez dias consecutivos partículas radioativas que se espalharam rapidamente pelos céus da União Soviética e da Europa Ocidental, sendo levadas pelos ventos norte e noroeste, e a seguir pelos ventos de sul e sudeste, devido às condições climáticas. O acidente e a presença de partículas no ar somente chegaram ao conhecimento público, no dia 28 de abril, após a detecção pela Dinamarca de uma elevação dos níveis de radioatividade na região. A Agência de Notícias UPI divulgou apenas no dia 29 de abril o avanço da nuvem de contaminação — que já havia chegado até a Alemanha Ocidental —, informando ainda sobre a preocupação com os resultados de testes realizados com alimentos como leite, devido ao alto nível de iodo presente em consequência da nuvem radioativa (UPI, 29 abril de 1986), responsável pela contaminação de plantações, pastagem e animais de criação. As consequências dessa contaminação ainda podem ser sentidas pelos danos locais a longo prazo, pelas mortes no próprio momento do fato, como também em consequência da radiação, através das pessoas que sofrem de tumores cancerígenos derivados dos altos níveis de radioatividade.

Em entrevista, Baran bo Odar relatou sua lembrança a respeito: “minha mãe me disse ‘você não pode brincar mais lá fora, especialmente se estiver chovendo, a chuva vai matar você’, ou ‘Você não pode comprar doces naquela loja porque é radioativa’ (The New York Times, 23 nov. 2017, tradução nossa). É possível observar em diversos episódios de *Dark*, a presença da chuva castigando a cidade, numa reminiscência da chuva ácida de 1986.

Atualmente, aventureiros costumam visitar a chamada “zona de exclusão”, que inclui parte da Ucrânia, Bielorrússia e Rússia, concentrando-se na região dos Pântanos de Pinski, próximo à Represa de Kiev, onde se situa Chernobil.

Gulnaz Khan, editora da National Geographic sobre efeitos do clima sobre saúde pública e “dark tourism”, destaca em reportagem que, em Chernobil, 200 toneladas de material radioativo apodrecem sepultadas estruturas de aço. A chamada zona de exclusão insere-se num raio de 30 km, constituindo “um mausoléu da loucura tecnológica do homem. [...] Um número cada vez maior de *stalkers* (perseguidores ou bisbilhoteiros) entra regularmente na zona de forma ilegal” (8 jan. 2018)¹⁶. Na mesma reportagem, Eugene Knyazev comenta a sensação vivenciada pelo *stalker*: “Você se sente como a última pessoa na Terra [...] Você anda por vilarejos, cidades, estradas, todos vazios. É uma sensação mágica.” (8 jan. 2018)¹⁷.

O termo “*stalker*” (do inglês, assediador, perseguidor) aparece pela primeira vez no livro clássico de ficção científica intitulado *Piquenique na Estrada* (1971), de autoria dos irmãos Arkádi e Boris Strugátski¹⁸. Publicado ainda sob o regime da antiga União Soviética, o livro inspirou também o filme *Stalker* (1979) do cineasta russo Andrei Tarkóvski, com roteiro adaptado do livro pelos próprios irmãos Strugátski.

16. National Geographic, 08 jan. 2018, disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/viagem-e-aventura/2018/01/veja-fotos-tiradas-em-visitais-ilegais-zona-morta-de-chernobyl> Acesso em 24/jun/2018.

17. National Geographic, 08 jan. 2018, disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/viagem-e-aventura/2018/01/veja-fotos-tiradas-em-visitais-ilegais-zona-morta-de-chernobyl> Acesso em 24/jun/2018.

18. STRUGÁTSKI, Arkádi; STRUGÁTSKI, Boris. *Piquenique na Estrada*. Trad. Tatiana Larkina. São Paulo: Aleph, 2012.

A trama de *Stalker* começa na cidade de Harmont, com a visita de extraterrestres que, entretanto, não mantêm contato com os humanos, mas que, antes de partir, deixam uma série de objetos estranhos em áreas que, posteriormente, são cercadas e chamadas de “zonas”, pois começam a ocorrer fenômenos inexplicáveis após a sua partida. Com a proibição da entrada nessas áreas, surgem os *stalkers*, pessoas que invadem as zonas proibidas e buscam objetos deixados pelos ETs para revendê-los no mercado negro. Por serem locais abandonados, tanto o livro como o filme contemplam aspectos distópicos, carregados de mistério e marcados pela destruição. O foco da narrativa concentra-se muito mais na discussão de questões filosóficas do que propriamente em elementos de ficção científica. O abandono dos espaços tocados pelos ETs criam a imagem de “terra devastada”, cujas ruínas constituem uma alegoria da própria condição humana, onde o homem vaga numa permanente busca de respostas ao desconhecido; em outras palavras, respostas às perguntas básicas da filosofia: “Quem sou, de onde vim, para onde vou”. Os *stalkers*, por sua vez, são alegorias do homem, que caminha sem destino certo em meio às zonas proibidas, numa busca incessante e infundável.

Winden e suas cavernas

O nome escolhido para a cidade fictícia de *Dark* — Winden — significa em alemão o substantivo “vento”, mas também os verbos “contorcer”, “enrolar”, ou ainda, ficar sem ar.¹⁹ Assim, o signo verbal reforça a memória da nuvem radioativa produzida pelo acidente nuclear e espalhada pelo vento, bem como a estrutura labiríntica da relação temporal proposta pela série.

O espaço geográfico que singulariza Winden é a presença de cavernas, aparentemente extensas, situada em meio a uma floresta e nas proximidades da usina nuclear do município.

Simbolicamente, a caverna remete ao Mito da Caverna, no qual Platão figura a situação de ignorância dos homens na terra: no mito, desde a infância

19. Dicionário reverso, disponível em: <https://dicionario.reverso.net/alemao-portugues/winden> Acesso em 31/maio/2018.

os homens são mantidos acorrentados no fundo da caverna, sem se mover, sendo que a única coisa que conhecem é a luz indireta que vem do fogo que arde atrás deles e que ilumina as paredes da caverna. Esses homens conhecem então apenas aparências do mundo real. Para conhecer a realidade, será preciso enfrentar o caminho até a saída da caverna, onde o sol brilhará intensamente, permitindo que ele contemple o verdadeiro mundo das realidades: o mundo das ideias.

Ainda da perspectiva simbólica, a caverna pode ser considerada como “um gigantesco receptáculo de energia, mas de uma energia telúrica e de modo algum celeste. Por isso ela sempre desempenhou [...] um papel nas operações mágicas” (Chevalier; Gheerbrant, p. 214).

Em *Dark*, a caverna é o espaço labiríntico, profundo, telúrico, enigmático, que une ou divide o espaço-tempo, alocando uma fenda espaço-temporal, uma porta de entrada a três épocas: 1953, 1986 e 2019. A caverna esconde uma misteriosa construção, marcada pela presença de uma porta maciça, aparentemente de ferro, que ostenta como símbolo a triquetra.

Na primeira temporada, a série apresenta três viajantes que dominam a dimensão temporal: Noah, Jonas e o misterioso Encapuçado, que revelará sua identidade somente ao final da temporada.

O Mistério do Tempo

O piloto da série começa com a epígrafe de Albert Einstein: “A diferença entre passado, presente e futuro é só uma ilusão persistente”. Esse exerto foi extraído de uma carta que Einstein remetera ao filho e à irmã de seu amigo pessoal, o engenheiro Michele Angelo Besso, no dia 21 de março de 1955, em razão de seu falecimento. Na carta, Einstein escreveu:

Agora ele [Michele] partiu deste estranho mundo, um pouco antes de mim. Isso não significa nada... As pessoas como nós, que acreditam na física, sabem que a distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma obstinada e persistente ilusão (Rovelli, 2018, p. 89, 93).

Logo depois da epígrafe de Einstein, o episódio segue com um discurso proferido por um narrador onisciente, cuja voz é masculina e adulta:

Nós acreditamos que o tempo decorre de forma linear. Que ele avança uniformemente para sempre. Até o infinito. Mas a diferenciação entre presente, passado e futuro não passa de uma ilusão. O ontem, o hoje e o amanhã não se sucedem, mas estão conectados em um círculo infinito. Tudo está conectado. (*Dark*, 2017).

Assim, o conceito de tempo proposto é o da junção espaço-temporal, onde a linearidade desaparece. Segundo o físico teórico italiano Carlo Rovelli (2018), essa forma de pensar a realidade é conhecida como “eternalismo” ou “universo em bloco” — “*block universe*” (Rovelli, 2018, p. 19). A proposição defende a necessidade de se pensar toda a história do universo como um único bloco, real por inteiro, e que a passagem de um momento do tempo ao consecutivo é apenas ilusório.

De acordo com Rovelli, a carta escrita à irmã de Michele Baso não representa de fato o pensamento de Einstein com base na física; trata-se de uma carta emotiva, enviada aos familiares de seu amigo e que fala não numa linguagem objetiva e precisa da física, mas sim de uma comunhão espiritual distante de uma análise física do tempo (Rovelli, 2018, p. 93). Rovelli se vale desse argumento para questionar a proposição apresentada na carta pelo próprio Einstein.

As imagens que ilustram a narração desenvolvida até os 90 segundos iniciais da série (*Dark*, temporada 1, ep. 1) apresentam todos os personagens principais e suas imagens nos diferentes tempos em que atuam, ou seja, fotos do passado, presente e futuro.



Imagem 2 – Fotos de Helge Doppler em 1953, 1986 e 2019, print de vinheta de abertura.²⁰

A introdução é construída de modo a reiterar a ideia de que tudo está interligado e que o tempo é circular. Para reiterar a ideia, as imagens não seguem um padrão linear, isto é, não há uma sequência fixa na apresentação das fotos: às vezes, a imagem mais antiga está à esquerda, outras à direita ou ocupa o centro da tela, como mostra a Fig. 1, sobre o personagem Helge Doppler.

Ao final da introdução, mostram-se todas as fotos interligadas por fios, revelando um labirinto espaço-temporal, fixado em uma parede, o que reforça a ideia de que “tudo está conectado”. Eis aqui mais um aspecto simbólico recorrente: o fio condutor. O fio mítico presente no labirinto de Creta e que guia Teseu para encontrar a saída após a luta contra o Minotauro aparece não só na ligação das fotos, mas também dentro da caverna, marcando o caminho percorrido por Jonas em sua peregrinação espaço-temporal; o fio surge ainda durante a apresentação teatral em que Martha (irmã de Mikkel) representa Ariadne, personagem mitológica que concebeu a estratégia do fio para trazer de volta seu amado Teseu.

20. *Dark*, temp. 1, ep. 1, print de tela.



Imagem 3 – As fotos interligadas por fios, print de vinheta de abertura.

Toda a introdução é fragmentada, não linear, trazendo elementos de épocas diferentes, para a confecção de um tecido aparentemente heterogêneo e desconectado, que atribuem um ar de suspense e mistério.

A seguir, a narrativa aponta o dia 21 de junho de 2019 — o futuro com relação ao público que acompanha o lançamento da série (2017) — e ao momento em que Michael tira a própria vida, enforcando-se. Na mesma cena, há uma nova remissão ao futuro: Michael deixa uma carta, mas que não deve ser aberta antes de 04 de novembro de 2019, às 22h13. A carta foi posta ao lado da foto da família, onde estão Hannah, Jonas e Ines.

As fotografias funcionam como pequenos *flashes* congelados no tempo, ou seja, as fotos atualizam uma presença ao capturar um momento breve e instantâneo, eternizando-o: uma presença na ausência, o que lhe atribui também o tom melancólico, o momento fugidio cristalizado.

Na sequência, há uma elipse temporal, em que Jonas (filho de Michael) desperta sobressaltado e ofegante em seu quarto, e toma um remédio que está num tubo amarelo. Não há uma informação clara sobre quando se dá esta cena dentro da narrativa, provocando um efeito entrópico quanto à compreensão por parte da audiência. Esta cena parece um fragmento futuro,

quando Jonas já sabe sobre a morte do pai e tenta superar uma crise depressiva, mas não é possível precisar quando ela ocorre.

A vinheta da série *Dark* corta, nesse momento, o fluxo narrativo, trazendo imagens caleidoscópicas que reforçam o conceito de circularidade temporal, ao multiplicar imagens, fragmentando-as e criando ilusões ópticas. O caleidoscópio é um instrumento óptico, que contém pequenos fragmentos coloridos e três (ou quatro) espelhos, constituindo um prisma. De acordo com a disposição dos espelhos em ângulos, formam-se composições simétricas diferentes.

Outro recurso utilizado para destacar as três diegeses espaço-temporais da série é a escolha de elementos divididos ou integrados por três partes.

Assim, os personagens adquirem também um caráter fragmentado ao estarem inseridos em diegeses diferentes, cuja realidade cultural é claramente diferente em cada uma delas: 1953, período da guerra fria; 1986, desenvolvimento da globalização; 2019, contemporaneidade, com a globalização consolidada e término da guerra fria.



Imagem 4 – Imagem com efeito caleidoscópico da estrada noturna sob o olhar fragmentado, print vinheta de abertura.

Jonas, caracterizado por uma capa de chuva amarela (que remonta à coloração dos ícones relativos à energia nuclear e à radioatividade, que também

são amarelos), vê-se muitas vezes confrontado com caminhos tripartidos e, diante deles, deve decidir qual escolher. No entanto, é aos 12 minutos que o episódio piloto fornece sua primeira explicação para os fatos que estão por vir: “A questão não é onde. Mas quando”, afirma Mikkel, durante o café da manhã, ao explicar ao pai o truque do desaparecimento do pino sob o copo. Mikkel é o garoto que desaparecerá à noite na caverna de Winden.

Ao desaparecer, Mikkel veste uma fantasia de esqueleto; na alquimia, o esqueleto representa uma “morte dinâmica, ou melhor, anunciadora e instrumento de uma nova forma de vida; [...] simboliza o conhecimento daquele que atravessou a fronteira do desconhecido, daquele que, pela morte, penetrou no segredo do além” (Chevalier & Gheerbrant, 2006, p. 401). Assim, Mikkel é responsável por cruzar o limiar, conhecer o mistério, mas mesmo assim, calar a seu respeito.

Mikkel deve reaprender a viver num mundo que não é seu: ao retornar à Winden de 1986, Mikkel se cala diante da situação, pois seu discurso não se encaixa com os indivíduos daquele espaço-tempo. Ao receber a visita de Noah (que está vestido com o hábito religioso) durante sua internação no hospital, o garoto Mikkel questiona a existência de Deus, exaltando a ciência como sua verdade. Porém, a inadequação de seu discurso naquele contexto, naquela situação, rompe com a fluidez do diálogo: as certezas se esvaem, restando as contradições e, principalmente, a solidão. Esse retorno ao passado determina-lhe uma série de perdas que se perpetuam em sua existência.

Quanto aos personagens, vale dizer que todos vivem dramas ou crises pessoais, nenhum deles é feliz — no sentido mais trivial do termo —, pelo contrário; todos enfrentam problemas existenciais ou de relacionamento; não há qualquer personagem, ao longo da narrativa, que agregue um alívio cômico ou que seja capaz de quebrar a tensão. Os personagens não provocam empatia, pois são distantes, isolados, mergulhados em seus próprios problemas e, na maioria das vezes, são frios, movidos por interesses pessoais e, em geral, de caráter ambíguo. As crianças, embora mostradas como

ingênuas, reproduzem os dramas adultos. O sorriso não sobrevive, como é possível constatar com o desaparecimento de Yasin Friese, um menino surdo, amigo de escola de Elisabeth Doppler. Não há heróis, todos compartilham da mesma condição humana: o drama de conviver num espaço-tempo em que cada indivíduo mantém-se isolado, imbuído num universo egoísta em que o convívio é quase uma carga.

Ainda no final do episódio piloto, é encontrada a primeira criança morta em circunstâncias misteriosas: tímpanos estourados, olhos aparentemente queimados, fraturas no rosto e no crânio, vestindo roupas da década de 1980. Trata-se do corpo de Mads Nielsen, irmão de Ulrich, desaparecido em 1986.

Fitas de vídeo, fitas de áudio, música dos anos 1980, fotos, moda etc., todos esses elementos compõem a diegese da década de 1980. Ao final do piloto, surge um novo mistério: Erik, o rapaz desaparecido, é trazido para aparentemente realizar um teste. Durante o mesmo, em que o jovem precisa ser amarrado, ele observa assustado um videoclip. Mais uma vez, a letra da música remonta a um futuro inexorável e pouco esperançoso; trata-se de um futuro apocalíptico:

Nós caímos no fluxo do tempo
Então despertamos de um sonho
Mas em um piscar de olhos
a noite retorna
O futuro começa em algum lugar
Em algum momento
Não esperarei muito tempo
O amor se cria na coragem
Então não pense duas vezes
Seguimos em rodas de fogo
Através da noite, em direção ao futuro.

(Dark, Temp. 1, ep. 1, 2016)

Na primeira temporada, Jonas, caracterizado por uma capa de chuva amarela (que remonta à coloração dos ícones relativos à energia nuclear, que também são amarelos), vê-se muitas vezes confrontado com caminhos tripartidos e, diante deles, deve decidir qual escolher.

No episódio 6 da primeira temporada, Jonas entra na caverna, seguindo os sinais, e encontra o portal do tempo, marcado pela simbologia da triquetra (aos 36 minutos do episódio). Jonas ingressa num túnel estreito e escuro que o conduz a uma bifurcação e uma nova porta: uma é o passado e a outra o futuro.

Originalmente, a triquetra era um símbolo celta, mas também encontrada em desenhos japoneses e runas germânicas, entendida como a interconexão e a interpenetração dos níveis Físico, Mental e Espiritual; é uma representação da eternidade, um símbolo de proteção. Como simbologia cristã, a triquetra representa a Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito. Na série, a triquetra funciona também como um símbolo da interconexão entre passado, presente e futuro.

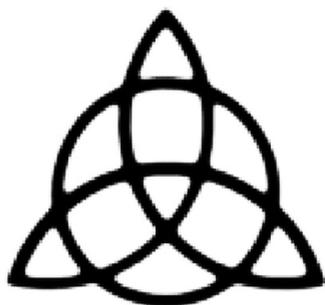


Imagem 5 – Triquetra.

O portal que separa os tempos funciona como o que o físico britânico Stephen Hawking chamou de “buracos de minhoca”. Estes poderiam produzir buracos no espaço tempo, que desembocam num ponto diferente do mesmo Universo, e criariam esse túnel, capaz de levar o indivíduo ao passado, presente e futuro.

Como em outras produções culturais (livros, filmes, séries e outros), a série também destaca o problema de interferir e modificar o passado, colocando xeque a sua própria existência, tal como ocorre em outros filmes do gênero, como na trilogia *De volta para o Futuro* (Zemickis, 1985), em que na medida em que os pais de Marty se separam, os retratos de Marty também desaparecem.

Jonas toma para si a missão de fechar o buraco de minhoca e retomar o curso linear do tempo; Jonas se torna um viajante do tempo, disposto a acabar com a fragmentação produzida pelos laços temporais que dividem Winden.

Os personagens da série *Dark* são construídos sob a égide da fragmentação. O paradigma da crise de identidade imprime-se nos personagens como solidão e descaminho: não há perspectiva, não há esperança, não há estímulos capazes de superar o abismo cíclico em que se encontram.

O passado retorna, trazendo novamente o espectro da guerra, seja a travada por soldados, seja a violência dos experimentos científicos. A cidade de Winden parece não ter passado longínquo ou tradições: tudo se restringe ao passado a partir do progresso gerado pelas instalações nucleares na cidade; os personagens parecem resultar justamente dessa tentativa de aliar-se à tecnologia.

As citações presentes na série, advindas de Goethe, Hugo von Hofmannsthal e Shakespeare tornam-se um desafio que enriquece ainda mais a narrativa. Goethe, em seu *Afinidades Eletivas* (1809), conta a história de quatro pessoas que passavam uma temporada numa mansão rural e que mantêm um conflito entre paixão e razão, que as leva ao caos e, por fim, a um final trágico.

De Shakespeare, *A tempestade*, última obra do autor, a série propõe a seguinte frase: “O inferno está vazio e os demônios estão todos aqui” (Shakespeare, 2002, p. 21), pronunciada por Ariel em sua conversa com Próspero. A obra desvenda a personalidade, jogo de interesses e traições.

De H. G. Wells temos *A máquina do tempo*, ficção científica em que apresenta um Viajante do Tempo que constrói uma máquina capaz de transportá-lo

ao passado e ao futuro. Em *Dark*, a máquina existe e recorda o “criptex”: com formato cilíndrico, destina-se a esconder uma mensagem e, se forçado, pode-se quebrar, causando a perda da informação nele contida. Em *Dark*, o relojoeiro H. G. Thannhaus (Helge) é o autor do livro intitulado *Uma Viagem através do Tempo (Eine Reise durch die Zeit)*, no qual traça uma teoria sobre viagens no tempo, tomando a teoria de Einstein-Rosen e os buracos de minhoca. Ulrich acha o livro em 2019 e o entrega ao relojoeiro em 1953, ao fazer sua jornada em busca do filho.

Considerações finais

Dark conta com um enredo de estrutura não linear, desafiando o público a armar a narrativa, como num jogo que vai-se abrindo e, como é explicitado, pouco a pouco o público passa a seguir a linha do labirinto. Os personagens são construídos a partir de sua fragmentação entre passado, presente e futuro.

O principal objeto de desejo é a capacidade de dominar o tempo através de uma máquina, unindo ciência iluminista e fé religiosa, pois, aquele que domina o tempo, conquistará atributos deíficos. Noah decide construir uma máquina do tempo, sem se importar com os custos e as consequências dessa decisão.

Dark, em sua primeira temporada, constrói três diegeses diferentes, cada qual revela a condição humana, suas aflições, dramas, medos e carências e a questão: o que é o tempo, como controlá-lo e como é possível viajar através dele, controlando e superando o limiar da morte. Cabe, a quem controlar o tempo, o poder divino de manipular a vida e a morte. Esse é, provavelmente, o poder supremo desejado por Noah através de seus experimentos científicos: tornar-se um deus.

A diegese de 1953 é dominada por imagens que remontam à 2ª. Guerra, como a presença de soldados, bunkers e a construção da usina nuclear. A diegese de 1986, é marcada pela presença dos meios de comunicação, especialmente a TV, e produtos de consumo, como a barra de chocolate “Raider”,

que funciona como marca temporal, bem como o videoclipe da música “Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann” (“De alguma forma, em algum lugar, em algum momento”), interpretada pela cantora alemã Nena, produzido em 1984. Vale recordar que o chocolate “Raider” foi criado em 1967 no Reino Unido, pela Mars Inc., porém, nos Estados Unidos, o mesmo produto foi vendido com o nome fantasia “Twix”, nome que prevaleceu, sendo adotado em 1991 e comercializado no mundo todo.

A inserção de um comercial e de um videoclipe reais na série constitui um recurso que além de trazer a marca evidente do processo de globalização através dos meios durante a década de 1980, funciona como um apelo à memória da audiência da série *Dark* e que viveu na década de 1980. Este recurso funciona como um gatilho que traz à mente uma época vivida, real, deixando de lado a ficção. O receptor embarca na jornada ao passado, embalado pelas imagens, sons, textura e sabor, sentindo-se, também ele, um viajante, um peregrino no fluxo temporal.

Ao final da 1ª. temporada, Jonas surge numa Winden do futuro (numa quarta diegese), num cenário de terra devastada, a ser desvendado na 2ª. temporada que irá ao ar em 2019.

Referências

- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2006). *Dicionário de Símbolos*. (20ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Dark*. (2017). Alemanha: Netflix.
- Giddens, A. (1991). *As consequências da Modernidade*. (Raul Fiker, trad.) São Paulo: Unesp.
- Hall, S. (2011). *A identidade cultural na pós-modernidade*. (11ª ed.) (Tomaz T. da Silva & Guacira Lopes Louro, trad.). Rio de Janeiro: DP&A.
- Hawking, S. (2015). *Uma breve história do tempo*. (Cássio de Arantes Leite, trad.). Rio de Janeiro: Intrínseca.

- National Geographic. (2018 janeiro). Recuperada em 24 de junho de 2018, de <https://www.nationalgeographicbrasil.com/viagem-e-aventura/2018/01/veja-fotos-tiradas-em-visitas-ilegais-zona-morta-de-chernobyl>.
- Rovelli, C. (2018). *A ordem do tempo*. (Silvana Cobucci, trad.). Rio de Janeiro: Objetiva.
- Shakespeare, W. (2002). *A Tempestade*. (Beatriz Viégas-Farias, trad.). Porto Alegre: L&P.
- Strugátski, A. & Strugátski, B. (2012). *Piquenique na Estrada*. (Tatiana Larkina, trad.). São Paulo: Aleph.
- The New York Times. (2017, novembro). “*With Dark, a German Netflix Series, Streaming Crosses a New Border*”. Recuperada em 04 de junho de 2018, de <https://www.nytimes.com/2017/11/23/arts/television/dark-a-german-netflix-series.html>.
- Upi-Archives (1986 abril). *Scientists kept close watch Tuesday on radiation levels from Chernobyl*. Recuperada em 03 de junho de 2018, de <https://www.upi.com/Archives/1986/04/29/Scientists-kept-close-watch-Tuesday-on-radiation-levels-from/1572515131200/>.

SOBRE OS AUTORES

Isabel Ferin

Licenciada em História, Mestre e Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e Pós-Doutorada no CNRS. É professora associada, com agregação, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coordenou o Obitel em Portugal de 2006 a 2012. Coordenou os projetos Imagens do Feminino na Televisão; Televisão e Imagens da Diferença; Jornalismo e Actos de Democracia; Media, Imigração e Minorias Étnicas e Cobertura Jornalística da Corrupção Política: uma perspectiva comparada Brasil, Moçambique e Portugal (2013-2017).

Jiani Adriana Bonin

Professora e pesquisadora do PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos. Realizou pós-doutorado no Programa de Estudios en Comunicación y Ciudadanía, do CEA-UNC (2009) e Doutorado em Ciências da Comunicação pela USP (2001). É coordenadora do Grupo de Pesquisa PROCESSOCOM e da REDE AMLAT Brasil. Email: jjaniab@unisinos.br

Lírian Sifuentes

Doutora em Comunicação pela PUCRS (2014), com período de doutorado sanduíche na Texas A&M University. Realizou pós-doutorado em Comunicação na PUCRS (2014-2016). Atua como jornalista da TVE-RS e como pesquisadora no grupo Estudos e Projetos em Comunicação e Estudos Culturais (UFSM) e no Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva (USP/UFRGS).

Lourdes Ana Pereira Silva

Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, com período de doutorado sanduíche na Universidade de Coimbra, Portugal. Docente do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e do Curso de Comunicação da Universidade Santo Amaro - UNISA. Uma das líderes do Grupo de Pesquisa Ciência, Saúde, Gênero e Sentimento - CISGES/UNISA/CNPq e do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva (USP/UFRGS).

Manoel Guaranha

Doutor em Letras pela USP, Universidade de São Paulo, e leciona no ensino superior desde 1991. Atualmente, integra quadro de professores do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA, Universidade Santo Amaro, São Paulo. Também é professor concursado das disciplinas de Leitura e Produção de Textos, Comunicação e Expressão e Comunicação Empresarial da FATEC, Faculdade de Tecnologia de São Paulo.

Maria Auxiliadora Fontana Baseio

Doutora pela Universidade de São Paulo – USP. Docente do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e do Curso de Letras da Universidade Santo Amaro - UNISA.

Pablo de Oliveira Lopes

Médico e jornalista. Mestre pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro. Especialista em Clínica Médica pela Sociedade Brasileira de Clínica Médica e Associação Médica Brasileira. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva do Departamento de Medicina Preventiva da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FMUSP). E-mail: lopespo33@gmail.com.

Paulo Fernando de Souza Campo

Doutor em História (UNESP, Assis) com Pós-Doutorado em História da Enfermagem (EEUSP/FAPESP). Professor do curso de Graduação em História e Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro - UNISA, São Paulo. Líder do Grupo de Pesquisa

Ciência, Saúde, Gênero e Sentimento - CISGES/UNISA/CNPq. e-mail: pf-campos@prof.unisa.com.

Sandra Trabucco Valenzuela

Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), PhD em Literatura Hispano-Americana pela FFLCH-USP; Mestre, Bacharel e Licenciada em Letras (FFLCH-USP), Especialista em História da Arte e Cinema; docente da Fatec Carapicuíba e da FAM, São Paulo, Brasil, e-mail: sandratrabucco@uol.com.br

As questões de identidade são, simultaneamente, ancestrais e atuais e, justamente por isso, requerem estudos que as apresentem tanto de modo diacrônico como sincrônico. Esta obra contribui significativamente com esses estudos, notadamente, nos campos das Ciências Sociais e da Comunicação, ao apresentar perspectivas de análises que permitem uma compreensão mais ampla do problema da(s) identidade(s), que se apresenta como um dos grandes desafios a serem enfrentados no início do século XXI.

A escolha do viés ficcional como base para a abordagem do problema contribui, ainda, para enriquecer a análise da construção discursiva de identidades forjadas e problematizadas por narrativas literárias e televisivas, uma vez que a ficção é espelho e (re)criação da realidade que consegue surpreender essa mesma realidade em seu dinamismo.

Os oito capítulos, bem como o Prefácio, fundamentam-se em teorias que abarcam, além de estudos sociais, históricos, de gênero e literário, entre outros, os Estudos Culturais, em suas matrizes anglófonas e latino-americana. Essa característica da obra, em certo sentido, costura as diferentes abordagens por meio do objetivo central do projeto que a concebeu: discutir a identidade de modo interdisciplinar.