

O estereótipo do amante siciliano adaptado para a televisão italiana na série *Il giovane Montalbano*

Regina Farias de Queiroz
Universidade do Estado do Amazonas
rqueiroz@uea.edu.br

Rafael Ferreira da Silva
Universidade Federal do Ceará
rafael.ferreira@letras.ufc.br

RESUMO: Este artigo tem como objetivo geral compreender a relação estabelecida entre sociedade e televisão, a partir da análise de trechos da série *Il giovane Montalbano* (2012). Para tanto, como objetivo específico, pretendemos analisar os processos de construção de identidade do protagonista atrelado ao estereótipo de amante siciliano, baseando-nos em discussões de pesquisadores dos Estudos Culturais e televisivos. Por exemplo, destacamos Menduni (2002), por enxergar a sociedade italiana por meio de sua produção televisiva, e também Casetti e Di Chio (2006), por apresentarem a possibilidade de analisar o texto televisivo pela perspectiva cultural. Os resultados da análise revelaram que a televisão é capaz de reforçar e reafirmar a representação cultural e os estereótipos culturais locais, como a figura do amante siciliano, além de ser responsável também por difundi-los, tanto nacional quanto internacionalmente.

Palavras-chave: Il giovane Montalbano. Televisão italiana. Identidade.

ABSTRACT: Questo articolo si propone di comprendere il rapporto che si instaura tra società e televisione, dall'analisi di brani tratti dalla serie *Il giovane Montalbano* (2012). Pertanto, come obiettivo specifico, si intende analizzare i processi di costruzione identitaria del protagonista legati allo stereotipo dell'amante siciliano, sulla base delle discussioni di ricercatori in Studi Culturali e televisivi. Si segnalano ad esempio Menduni (2002), per analizzare la società italiana attraverso la sua produzione televisiva, e anche Casetti e Di Chio (2006), per presentare la possibilità di analizzare il testo televisivo da una prospettiva culturale. Dai risultati dell'analisi è emerso che la televisione è in grado di rafforzare e riaffermare la rappresentazione culturale e gli stereotipi culturali locali, come la figura dell'amante siciliano, oltre ad essere responsabile della loro diffusione, sia a livello nazionale che internazionale.

Parole chiave: Il giovane Montalbano. Televisione italiana. Identità.

ABSTRACT: This article aims to understand the relationship established between society and television, using, as a starting point, the analysis of certain

excerpts from the TV series *Il giovane Montalbano* (2012). As a specific objective, the hereby article has intended to analyze both the protagonist's processes of identity construction and his stereotype as a Sicilian lover, on the basis of the discussions made by Cultural and TV Studies researchers. In order to compose the theoretical framework, the highlighted author has been Menduni ([1998] 2002) who sees Italian society through his television production. With regard to the research methodology, the procedures of analysis of the TV text as proposed by Casetti and Di Chio (2006) have been adopted, since they present, among the various possibilities of analysis, the possibility of analyzing the television text from the cultural perspective. The results of the analysis revealed how television is capable of reinforcing and reaffirming a cultural representation along with local cultural stereotypes, such as the character of the Sicilian lover, in addition to being responsible for broadcasting them, both nationally and internationally.

Key-words: *Il giovane Montalbano*. Italian television. Identity.

1. Considerações iniciais

A relação entre Literatura e mídias, antes manifestada apenas entre o livro e o filme, ganha cada vez mais espaço na sociedade por meio das mais diversas mídias, como os quadrinhos, o videogame e a televisão, gerando, ainda, grandes lucros para a indústria do entretenimento. Esses lucros se devem em parte à cultura de fã, fenômeno ligado à produção editorial da literatura não canônica – dita literatura de mercado – que estimula a aproximação entre o autor e seus leitores. A cultura de fã também pode ser considerada a partir da relação que a mídia ou, mais especificamente, no nosso caso, a televisão estabelece com seus telespectadores.

Diante disso, vale ressaltar ainda o papel da emissora Rai que, por ser pública, constitui um símbolo nacional e parte integrante da memória coletiva dos italianos, já que sempre narrou o cotidiano dessa sociedade e registrou seus grandes acontecimentos históricos. Assim, por meio das suas produções ficcionais, na transição dos diferentes períodos históricos, a Rai foi responsável

por construir uma identificação entre telespectador e personagens, fator importante na representação da identidade cultural na Itália. Exemplo disso é a série a ser analisada neste trabalho, *Il giovane Montalbano* (2012), um *prequel*¹ da série anterior, *Il commissario Montalbano* (1999-2020), ambas de grande sucesso nacional e também internacional.

O fenômeno Montalbano na Itália envolve três fatores: a adaptação de livros para a televisão, a serialidade e a cultura de fã. Baseado em Hutcheon (2011), entendemos a adaptação como a passagem de uma obra de uma mídia para outra na qual coexistem a mudança e a repetição para adequar-se a um determinado contexto. Sobre a mudança na adaptação, a autora explica que não só “[...] é inevitável, mas também que há diferentes causas possíveis para essa mudança durante o processo de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação” (HUTCHEON, 2011, p. 192).

A adaptação por vezes se repete e se prolonga por meio da serialidade. Eco (1989, p. 122) comenta sobre os diferentes tipos de repetição. Segundo ele, o primeiro tipo “é a retomada de um tema de sucesso, ou seja, a continuação”. Assim, quando uma adaptação faz muito sucesso, como foi o caso da série italiana *Il commissario Montalbano*, ela ganha novas temporadas e até mesmo um *prequel*, como *Il giovane Montalbano*.

Diante do fenômeno da serialidade, reforçado pela cultura de fã, o presente trabalho pretende apresentar a série aqui discutida e caracterizar o seu protagonista – Salvo Montalbano – para o público estrangeiro e, dessa forma, compreender a relação estabelecida entre sociedade e televisão, a partir da

¹ *Prequel*, traduzido em português como prequela ou prelúdio, é o termo em inglês usado para se referir a uma produção cinematográfica que narra alguma história anterior em relação à produção original. Assim, os telespectadores já conhecem de antemão os elementos narrativos dos *prequels*, embora suas narrativas sejam completamente novas.

análise de um vídeo editado de uma compilação de cenas da primeira temporada da série *Il giovane Montalbano*. Contudo, faz-se necessário, esclarecer que, apesar de a série resultar de um compilado das obras literárias do autor Andrea Camilleri adaptado para a televisão, não é intuito desse trabalho propor uma comparação entre texto literário e texto televisivo. Posto isso, nosso foco residirá apenas no *prequel*, *Il giovane Montalbano*, e na construção de seu protagonista, conforme os estereótipos do homem siciliano.

Sendo assim, inicialmente, apresentaremos o contexto de produção da referida série, retomando as informações mais importantes segundo os objetivos do trabalho. Em seguida, trataremos dos estudos de televisão e do conceito de identidade (ou de sua construção) nas séries italianas. Para fins de análise, tomaremos o já referido vídeo, disponível no Youtube², para o qual aplicaremos o método de análise do texto televisivo tal como proposto por Casseti e Di Chio (2006) e, por último, discutiremos sobre os resultados dessa análise.

2. *Il giovane Montalbano* na televisão: contextualização

Il giovane Montalbano (2012), com direção de Gianluca Maria Tavarelli e roteiro de Andrea Camilleri e Francesco Bruni, é uma produção derivada de outra série, *Il commissario Montalbano* (1999-2020), com os mesmos roteiristas, porém com direção de Alberto Sironi. Ambas as séries trazem o mesmo personagem central – o investigador de polícia Montalbano, ou, para os íntimos, Salvo – e a produção de novos episódios e temporadas é resultado da chamada cultura de fã: os telespectadores gostaram tanto da série precedente que quiseram continuar acompanhando, semanalmente, tanto as aventuras do

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OsGATYh16vU&t=219s>. Acesso em: 17 abr. 2022.

protagonista (Salvo Montalbano) quanto as exibições das belas paisagens do Sul da Itália. Dessa maneira, para melhor compreender o contexto da série com a qual trabalharemos, faz-se necessário revisitar a produção antecessora a ela.

Il commissario Montalbano (1999-2020), antecedente – em termos de produção – da série *Il giovane Montalbano*, é uma série televisiva italiana produzida e transmitida pela Rai, baseada em adaptações das obras do escritor italiano Andrea Camilleri³, e sua primeira temporada foi ao ar em 1999. Tamanho o sucesso da produção, até o ano de 2021, a série alcançou a 15ª temporada. A trama relata as aventuras de Salvo Montalbano, um investigador de polícia que opera na cidade imaginária de Vigàta, na Sicília, região do Sul da Itália. Entretanto, a história não diz respeito apenas às investigações criminais com as quais ele se depara em todos os episódios, mas também à sua vida privada, envolvendo seus conflitos amorosos, o que diferencia a série de outras dos gêneros suspense e policial. Assim, são mostradas ao público duas facetas do mesmo Montalbano: o policial e o homem. O personagem é ligado sentimentalmente à Livia, sua namorada, que mora em Gênova, no norte da Itália, e que, muitas vezes, viaja para a Sicília, a fim de encontrá-lo.

O fenômeno Montalbano alcançou rapidamente toda a Itália, de modo que a Rai decidiu produzir, em 2012, um *prequel* intitulado *Il giovane Montalbano* e, posteriormente, em 2015, essa produção teve uma segunda temporada. Ambas as temporadas foram compostas de seis episódios e, devido ao grande sucesso, a Rai reprisou as duas temporadas da série em 2020, logo após a exibição da 14ª temporada de *Il commissario Montalbano*. O *prequel* é o objeto de estudo deste artigo; ele retrata as primeiras investigações do inspetor ainda na

³ A literatura de Camilleri é bastante estudada na Itália e merece destaque especial. Todavia, não é escopo deste artigo o estudo do texto literário, mas, sim, seus impactos e desdobramentos sociais a partir do texto televisivo. Desse modo, nosso foco, aqui, recai nos estudos de adaptação televisiva.

sua juventude, mais especificamente nos anos 90, na mesma cidade imaginária de Vigata, na Sicília. Mediante esses fatos e considerando os objetivos do artigo, dispensaremos maior atenção a essa segunda série. Como a criação de *Il giovane Montalbano* é fruto do sucesso da série anterior, *Il commissario Montalbano* – que, por sua vez, gerou um aumento significativo no número de vendas dos livros de Camilleri –, compreendemos que ambos os resultados se sustentam mutuamente nos sistemas literário e midiático por meio da cultura de fã, que atua em torno do personagem Montalbano. Diante disso, tal figura passou a fazer parte da memória coletiva da televisão italiana devido à atuação dos dois atores que deram forma à construção literária de Camilleri: primeiramente, Luca Zingaretti e, posteriormente, Michele Riondino.

Nesse enquadramento, diante do que já trouxemos nas considerações iniciais, a questão relacionada a tal derivação pode ser entendida a partir da perspectiva de Eco (1989), como uma retomada, e faz parte do processo de repetição tratado pelo autor, que entende *repetição* no sentido de produção em série. Para ele, os produtos seriais compartilham entre si semelhanças de forma e conteúdo, como é o caso do “seriado de televisão, onde se tem a impressão de ler, ver e escutar sempre alguma coisa enquanto, com palavras inócuas, nos contam sempre a mesma história” (ECO, 1989, p. 121). Dessa forma, o telespectador que acompanha uma série televisiva vibra com a ideia de rever seus personagens favoritos em uma trama mais ou menos semelhante a que já conhece e se envolve profundamente com os acontecimentos, muitos dos quais é capaz até mesmo de prever. “Nesse contexto, vale dizer que o fenômeno da adaptação não gira em torno apenas da literatura de massa ou dos lucros, mas principalmente da cultura. O componente cultural é determinante nos processos tradutórios e na adaptação não poderia ser diferente” (QUEIROZ, 2018, p. 111).

Portanto, compreendemos que o componente cultural, tal como exposto por Queiroz (2018), permitiu divulgar a região da Sicília com suas paisagens e com seu dialeto para toda a Itália e também para o exterior como uma promoção da cultura local. Logicamente, entendia-se que essa proposta cultural era vendável e lucrativa no mercado midiático, já que o público se envolvia com a atuação talentosa do elenco, principalmente do ator protagonista, Luca Zingaretti, em *Il commissario Montalbano*. Nesse sentido, é importante pontuar as estratégias e dinâmicas de adaptação da literatura para a televisão, responsáveis por manter o sucesso da série durante tanto tempo. A respeito disso, Carini (2013, p. 294) explica o seguinte:

[há] Um objetivo que também parece tratar de uma marca de qualidade da nossa ficção, também vendida no exterior, como *Il Commissario Montalbano* (desde 1990). Uma dinâmica que permaneceu intacta ao longo dos anos, sem, contudo, pensar em fazer do Montalbano televisivo um personagem autônomo com as próprias histórias originais, uma limitação que a produtora Palomar tentou superar em 2012, realizando o *prequel* da série, *Il giovane Montalbano*, embora mais uma vez ligando-se à fonte literária⁴.

Como é possível observar pelas palavras de Carini (2013), apesar de tal dinâmica se manter por um longo tempo sem alteração, em *Il giovane Montalbano*, há ainda a vinculação à literatura que o originou. Ou seja, a ligação com o personagem literário é mantida, apesar de algumas diferenças para se adequar ao suporte televisivo. Sendo assim, partiremos agora para a discussão das questões relacionadas aos estudos de televisão e ao conceito de identidade (ou de sua construção) nas séries italianas.

⁴ “Un obiettivo che pare riguardare anche un marchio di qualità della nostra fiction, venduto anche all'estero, come *Il Commissario Montalbano* (dal 1990). In questo caso infatti la produzione si lega all'adattamento dei romanzi di Andrea Camilleri. Una dinamica rimasta intatta negli anni, senza mai pensare a fare diventare il Montalbano televisivo un personaggio a sé stante con proprie storie originali. Una limitazione che la casa di produzione Palomar ha cercato di superare nel 2012 realizzando il *prequel* della serie, *Il giovane Montalbano*, sebbene legandosi ancora una volta alla fonte letteraria”.

3. O texto televisivo pelo viés dos Estudos Culturais

Ao tratar sobre o sucesso das séries *Il commissario Montalbano* e seu *prequel* *Il giovane Montalbano*, na Itália, vale pontuar que a primeira delas atravessou uma fase de transição no modelo de televisão italiana. Para entender tal fato, devemos recorrer à história da televisão italiana e à divisão de seus períodos, para os quais Grasso (2011) propôs três. De acordo com o autor, o primeiro período ocorreu de 1954 a 1975 e é denominado “a tv do monopólio como instituição”, também conhecido como *paleotelevisione*. Já o segundo, o qual ele chama de “o advento e desenvolvimento da tv comercial”, também dito por outros autores *neotelevisione*, teve início em 1975 e permaneceu até o ano de 1995, marcando o advento e o desenvolvimento da televisão comercial. Em relação ao terceiro período, o qual ele intitula “o romper das tecnologias”, ocorreu de 1995 a 2000 e foi responsável por estabelecer a era da televisão digital. Na transição dos períodos históricos da televisão, vale citar a importância da ficção para a representação das identidades.

Segundo Menduni (2002), os gêneros ficcionais se dividem em três categorias: *commedie radiofoniche* (telenovelas), *sitcom* (séries cômicas) e *telefilm* (séries). Todas elas tendem a imitar a realidade cotidiana vivenciada pela maior parte da população e a reafirmar os seus valores, por meio de um produto seriado e, portanto, faz parte do ritual cotidiano de muitas famílias. Essa representação da identidade se fazia mais presente nos *romanzi sceneggiati*⁵, à medida que adaptavam para a televisão os romances italianos do século XIX, resultando em uma atualização do patrimônio literário nacional. Sobre essa questão, Alfieri e Bonomi ([2012] 2014, p. 111) comentam que:

⁵ *Romanzi sceneggiati*, ou simplesmente *sceneggiati*, são nomenclaturas referentes às primeiras adaptações televisivas de textos literários canônicos, produzidas pela Rai.

O estereótipo do amante siciliano adaptado para a televisão italiana
na série *Il giovane Montalbano*
Regina Farias de Queiroz
Rafael Ferreira da Silva

[a] minissérie, herdeira direta do *sceneggiato* na sua fórmula de conto breve, mas de declarada descendência cinematográfica, além da linearidade e completude do conto e da qualidade do roteiro, caracteriza-se por uma certa finalidade, típica do romance *sceneggiato* nos anos 50 e 60, de transmitir com fins de divulgação, mais do que com fins didáticos, valores, princípios éticos e políticos⁶.

Assim sendo, a televisão assumiu e continua assumindo um papel importante na criação e consolidação de estereótipos identitários locais e nacionais. Foi assim, devido às séries inspiradas na literatura de Camilleri, que muitos passaram a conhecer os termos dialetais, a gastronomia e as paisagens da Sicília, o que se comprovou após a transmissão das primeiras filmagens, devido ao aumento dos números de ocupação no setor hoteleiro. Vale, nesse contexto, pontuar que, um ano depois da estreia da primeira série, a UNESCO reconheceu, em 2000, o siciliano – formado pelo conjunto de dialetos de toda a região da Sicília – como língua oficial e patrimônio imaterial. Nesse enquadramento, as adaptações televisivas de Camilleri para a televisão contribuíram para a difusão da então oficial língua siciliana. Além disso, tais adaptações, muito mais do que divulgarem a Sicília como destino turístico, reforçaram os estereótipos de um povo que ama comer bem e de homens que amam seduzir as mulheres. Por isso, Casetti e Di Chio (2006, p. 267) explicam que “o debate sobre a identidade representa um dos principais fios condutores que perpassam as pesquisas sobre as mídias”⁷, não sendo possível, na maioria das vezes, desvinculá-los.

Nesse trabalho, ao analisarmos as cenas do episódio selecionado como corpus, basearemos a análise nas ideias de Casetti e Di Chio (2006). Em relação

⁶ “La miniserie, erede diretta dello sceneggiato per la formula del racconto breve, ma di dichiarata ascendenza cinematografica, oltre che per la linearità e la completezza per una certa finalità, propria del romanzo sceneggiato degli anni cinquanta e sessanta, di trasmettere con intenti divulgativi, più che didascalie, valori, principi etici e politici”.

⁷ “Il dibattito sull’identità rappresenta uno dei principali fili conduttori che attraversano le ricerche sui media”.

à metodologia, os autores apresentam um mapa com onze áreas de pesquisa que agregam objetos, instrumentos e métodos para o desenvolvimento do trabalho do pesquisador de televisão. No entanto, interessa-nos aqui, em específico, a última área discutida pelos autores, a relacionada aos processos culturais e ao contexto social. Suas discussões também enfatizam o caráter crítico que envolve as análises, apontando, portanto, como principais posicionamentos teóricos, os estudos históricos e culturais a partir da perspectiva de autores como Morin, McLuhan, Williams, Weyrowitz, Hall e Fiske.

Assim, tais autores, pesquisando a televisão no âmbito dos Estudos Culturais, tomam por base três grandes pilares para se analisar o texto televisivo, compreendendo-o como: a) um *evento* e, por isso, com a necessidade de se analisar suas condições de existência; b) uma *proposta*, tornando fundamental a observação da construção de sentidos que se estabelecem entre produtor e telespectador; c) um *recurso*, capaz de evidenciar as suas funções sociais. Diante disso, compreendemos que o texto televisivo extrapola a simples designação de construto linguístico dentro de um gênero e passa a ser considerado também a partir de sua relação com os telespectadores e com o período histórico-social no qual é produzido.

Então, nessa perspectiva, o texto televisivo é visto como um *evento* porque a situação de produção passa a ser levada em conta, já que o texto é produzido em determinados tempo e espaço. É visto ainda como *proposta*, pois, dado que não há um sentido completo em si, precisa ser interpretado pelo telespectador, como uma negociação dos sentidos. Para os autores, o texto como *proposta* funciona de três formas: em primeiro lugar, a partir das experiências do telespectador como pessoa e na sociedade; em segundo, equilibrando a posição que o texto televisivo representa na sociedade; por último, como uma

concordância entre as interpretações criadas tanto pela posição televisiva quanto pela crítica desta, pela sua interpretação pessoal e pela paixão de fã. O texto televisivo pode ser visto ainda como um *recurso* social, pois, além de conter significados, apresenta também funções que se constroem na relação com um determinado objetivo – ou com objetivos precisos.

A respeito do primeiro pilar, observamos que os autores entendem como *evento* o fato de um texto existir dentro de um contexto histórico, geográfico, cultural e social. Para a sua existência, então, é necessário ainda que tais contextos ofereçam condições propícias, ao mesmo tempo em que o texto também defina os contextos capazes de abrigá-los. Já a respeito do segundo pilar, eles estabelecem que:

[...] um texto, compreendido como uma transmissão televisiva, não é um dispositivo que guarda para si e, depois, entrega um sentido definido e completo nas mãos do destinatário; ao contrário, ele fornece uma proposta que manifesta a intenção de quem movimenta a comunicação e que se abre para uma interpretação por parte do destinatário (CASETTI; DI CHIO, 2006, p. 252)⁸.

Assim, nesse pilar, entende-se que o telespectador negocia os sentidos construídos pelo texto televisivo influenciado pelos contextos de produção, sendo capaz, portanto, de participar do processo de construção de sentidos. Posto isso, compreendemos que a relação de significação estabelecida entre um programa e um telespectador é construída no âmbito da coletividade, tornando-se, por conseguinte, múltipla e individual ao mesmo tempo. Já o terceiro pilar teórico apontado pelos autores propõe que, ao considerarmos os sujeitos sociais, ultrapassamos a questão da interpretação e entramos no campo da

⁸ “[...] un testo, compresa una trasmissione televisiva, non è un dispositivo che custodisce dentro di sé, e poi consegna nelle mani del destinatario, un senso definito e compiuto: al contrario, esso fornisce una proposta che manifesta l’intenzione di chi muove la comunicazione e che si apre a un’interpretazione da parte del destinatario.

utilização da televisão, pois o processo de leitura de um texto televisivo também se faz na relação entre significações e objetivos. Sobre o último pilar, afirmam que:

[...] quer sejam os significados, quer sejam as funções, ambos são estreitamente ligadas às ocasiões. Aliás, graças a sua “funcionalidade”, um texto se conecta ainda mais fortemente ao próprio quadro de aparição e, por meio dos seus múltiplos usos, pode ser literalmente incorporado à vida cotidiana (CASETTI; DI CHIO, 2006, p. 254)⁹.

Portanto, com base nos três pilares teóricos apresentados por Casetti e Di Chio (2006), compreendemos que a televisão, devido às relações estabelecidas com os telespectadores e com a sociedade, é vista como uma espécie de representação do mundo que abre espaço para discussões em torno do conceito e da construção de identidade desses telespectadores. Além dos pilares responsáveis pela construção de sentido, na televisão, assim como no cinema, os personagens são representados por pessoas, ou seja, atores. Assim, segundo Candido (2007, p. 114), “[o] personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator”.

Desse modo, compreendemos que o ator tem a responsabilidade de representar uma figura capaz de, através do impacto dessa representação, ficar marcada para sempre nas lembranças do público de cinema (ou de televisão, como é o nosso caso). Tal impacto pode ser realmente forte, pois o ator que interpreta um personagem famoso na literatura, às vezes, pode até ser esquecido, mas o personagem permanece vivo na memória coletiva de muitos espectadores: mesmo que nem tenham lido o texto literário, reconhecem-no por meio da adaptação audiovisual. Essa questão é tão forte que, muitas vezes,

⁹ “[...] sia i significati che le funzioni sono strettamente legati alle occasioni, anzi grazie alla sua ‘funzionalità’ un testo si collega ancor più saldamente al proprio quadro di apparizione e, attraverso i suoi molteplici usi, può essere letteralmente inglobato nella vita quotidiana”.

um ator é conhecido não pelo seu nome tal como na vida real, mas pelo nome de um personagem marcante que representou, no cinema ou na televisão, como é o caso do ator Luca Zingaretti, protagonista de *Il commissario Montalbano*, e do ator Michele Riondino, protagonista de *Il giovane Montalbano*. Dito isso, não podemos negar que, quando tratamos da questão da representação de um personagem, devemos tratar também da construção de sua identidade, ponto que abordaremos a seguir, durante a análise do corpus.

4. A série e a construção da identidade

Com as transições entre os períodos, consequentemente, houve também uma transição da representação da identidade dos personagens de séries televisivas, já que, no segundo período histórico da televisão, os *sceneggiati* cederam lugar ao novo modelo de ficção tipicamente italiana, trazendo o cotidiano e os hábitos dos italianos para as telas e deixando de lado a importação das séries norte-americanas. Com isso, recuperou-se a identidade nacional nas produções italianas para a televisão, sendo a série *Il Commissario Montalbano* seu maior expoente devido à caracterização excessiva dos elementos de identidade locais da Sicília. Assim, devido ao grande sucesso e ao modo como afetou os telespectadores, *Il Commissario Montalbano* teve uma continuidade, de certa forma, em outra série: *Il giovane Montalbano*.

Além disso, em meio à pluralidade cultural presente na Itália, resultante de diferentes dialetos, paisagens, gastronomias e até mesmo das formas de relacionamento interpessoal que diferem entre os habitantes do Norte e do Sul do país, Camilleri, por meio de seu personagem mais famoso, o *commissario Montalbano*, elevou a imagem da Sicília e o seu dialeto a nível nacional. Isso porque o escritor adaptou o siciliano falado pelo povo para a sua literatura a fim de que seus leitores (e telespectadores da série) tivessem acesso a um

registro escrito do dialeto, de modo mais ou menos artificial – todavia, inteligível. Dessa forma, leitor e telespectador tiveram a possibilidade de se aproximar do siciliano falado pelo povo da região em que os personagens vivem, levando em conta algumas adaptações do autor, sem, contudo, distanciar-se completamente do italiano oficial. Essa fusão entre a língua siciliana e a cultura local tomou grandes proporções com Montalbano, tanto que ele se tornou o personagem mais famoso da Itália. Nesse enquadramento, vale, no entanto, esclarecer que os atores no papel de Montalbano – seja em sua fase mais madura, com Luca Zingaretti, seja em sua fase juvenil, com Michele Riondino – não são sicilianos e, por isso, precisaram aprender a atuar em tal dialeto para assumir seus papéis nas séries.

Geralmente, quando se fala do fenômeno Montalbano, fala-se também de língua, de turismo local e de literatura. Isso tudo faz parte da cultura e é apresentado na televisão. Essa mídia, por sua vez, tem o poder de difundir a nível nacional (e internacional), as diferentes culturas locais e, por isso, a obra de Camilleri – bem como a própria Sicília com seus dialetos, sua gastronomia, suas paisagens e suas diferentes culturas – ficou conhecida não apenas em toda a Itália, mas também em outros países. Assim, são diversas as características culturais transmitidas pela série e, dentre elas, vale ressaltar a seguinte: o estereótipo do amante siciliano, que é, ao mesmo tempo, sedutor e cuidadoso, ciumento e machista. Tal ponto, no entanto, em comparação a outros, como língua e literatura, ainda é pouco explorado em pesquisas. Por esse motivo, nesse trabalho, a atenção da análise recairá sobre a questão do estereótipo do amante siciliano, apresentando-o ao público brasileiro.

A imagem da Sicília percorreu o mundo através das produções audiovisuais. Summerfield (2019) chama atenção para a construção da identidade do homem siciliano no cinema e os estereótipos que perpassam a

sua condição de namorado, noivo ou marido. Para tanto, a autora cita o exemplo do diretor de cinema Monicelli, que, por sua vez, inspirou-se na produção cinematográfica de Germi. Com isso, percebemos a contribuição de grandes nomes do panorama artístico na propagação dessa imagem do amante siciliano, conforme a passagem:

Para [o filme] *La ragazza con la pistola*, Monicelli traz a ideia da Sicília que tinha inspirado um grande sucesso de Pietro Germi, *Divorzio all'italiana*. Na verdade, Germi contribuiu muito para difundir a imagem, ainda viva do [homem] siciliano, culturalmente retrógrado, ciumento e machista: isso depois de o mesmo diretor ter descrito uma Sicília incomum e problemática em *In nome della legge* (DELLA CASA, 1986, p. 7-8 *apud* SUMMERFIELD, 2019)¹⁰.

Tanto *Il commissario Montalbano* quanto *Il giovane Montalbano* são reconhecidas pelo público devido às suas investigações criminais em Vigàta e seus arredores, e ambos os personagens (que, na verdade, é sempre o mesmo: Salvo Montalbano) foram construídos inspirados nos *romanzi gialli*¹¹ de Camilleri. Apesar de falarmos de uma narrativa policial, a obra mostra um traço de romantismo, protagonizado pelo romance de Salvo Montalbano e Livia Burlando. A fim de analisar parte da construção do personagem Salvo a partir do viés do estereótipo do homem siciliano, tipicamente ciumento e possessivo, tomamos como corpus de análise um vídeo disponível no Youtube, com duração de 26 minutos, intitulado *Montalbano, ma che sei geloso?*¹². Tal vídeo, como já comentamos anteriormente, constitui um conjunto de cenas esparsas da primeira temporada, referentes apenas ao casal protagonista da trama.

¹⁰ “Per *La ragazza con la pistola*, Monicelli prende spunto dalla Sicilia che aveva ispirato un grande successo di Pietro Germi, *Divorzio all'italiana*. Per la verità, Germi ha molto contribuito a diffondere l'immagine, viva ancora oggi, del siciliano culturalmente arretrato, geloso e maschilista: questo dopo che lo stesso regista aveva descritto una Sicilia anticonvenzionale e problematica con *In nome della legge*”.

¹¹ Termo em italiano para se referir aos romances policiais.

¹² Conferir nota n.2.

O vídeo começa com uma cena do quarto episódio, intitulado *Ferito a morte*, na qual são mostrados Salvo e sua namorada, Livia, acordando juntos. Ele pergunta se ela dormiu bem e a mulher responde dizendo que houve uma disputa pelo travesseiro durante toda a noite. Inicia-se então o seguinte diálogo:

Díálogo em italiano (original)	Díálogo em português (tradução) ¹³
“ Livia: - Mi sa che non sei abituato a dormire insieme”.	“Livia: - Me parece que você não está acostumado a dormir junto com alguém.
Salvo: - Eh, vabè... Da un certo punto di vista la cosa dovrebbe tranquillizarti.	Salvo: - Eh, tudo bem. De certo modo isso deveria te tranquilizar.
Livia: - Non so lo... Ci stavo pensando.”	Livia: - Não sei. Estava pensando nisso.”

Esse é um dos primeiros diálogos entre o casal e expõe a insegurança de Livia em relação a Salvo, já que ele se comporta como um conquistador, que está sempre em busca de novas mulheres, o que, no dialeto siciliano, é expresso pela palavra *femminaro*. Tal característica está presente não apenas na referida série, mas também em *Il commissario Montalbano*. O *prequel*, portanto, reforça o caráter conquistador do protagonista já indicado na série antecedente. Em seguida, Livia volta a Gênova, mas, antes de ir embora, diz a Salvo que ele é o seu primeiro namorado siciliano. É interessante notar que essa declaração da jovem aparece logo no primeiro minuto do vídeo (que corresponde ao início do quarto episódio da série), o que nos conduz à construção do estereótipo cultural do homem siciliano como um amante sedutor.

Em outro trecho no vídeo, extraído do quinto episódio, intitulado *Il terzo segreto*, Salvo e Livia aparecem dormindo juntos e Salvo sonha com Catarella, um divertido e atrapalhado funcionário da delegacia, que está sempre disposto a ajudar. Nesse sonho, Catarella é atingido por alguns tiros. Na manhã seguinte,

¹³ As traduções dos trechos analisados no decorrer do artigo são de nossa autoria.

Salvo marca um encontro com Livia e segue para o trabalho, mas, a caminho da delegacia, lembra que está conduzindo uma investigação e, por isso, pára o carro e telefona para sua namorada, a fim de desmarcar o encontro. Ela, por sua vez, no momento em que recebe a ligação, está acompanhada de Mimì, colega de trabalho de Salvo. Este último, por acaso, havia parado o carro próximo à casa de Mimì e vê Livia entrando na casa de seu amigo. Nesse momento, aos 15 minutos do vídeo, Salvo desce do carro, muito nervoso, e bate à porta da casa. Quando Mimì o atende, cumprimenta-o, contudo, Salvo já entra na casa abruptamente, mesmo sem ser convidado, e seguindo direto para o quarto, onde encontra sua amada. Furioso, ele começa a gritar, indagando o que ela estaria fazendo ali. Ela, por sua vez, responde:

Diálogo em italiano (original)	Diálogo em português (tradução)
Livia: - Mimì mi ha chiesto dei consigli per la ristrutturazione della casa perché sa che lavoro in uno studio d'architettura. È tutto a posto, Salvo?	Livia: - Mimì me pediu alguns conselhos para a reforma da casa porque sabe que trabalho em um escritório de arquitetura. Está tudo bem, Salvo?

Nesse momento, Salvo, extremamente envergonhado pela situação que criou, decide ir embora. Depois disso, Livia vai procurá-lo na praia, aonde ele costumava ir, a fim de consolá-lo. Aqui, constrói-se fortemente a imagem do personagem como um homem ciumento, nervoso, mas também apaixonado, capaz de pedir desculpas e reconhecer seus próprios erros. Já no caso de Livia, ela demonstra compreender, afetuosamente, o comportamento de Salvo e isso mostra ainda o quanto essa seria uma atitude esperada por um “namorado siciliano”. Isso porque a performatividade masculina do siciliano é culturalmente permeada de muitos estereótipos, tais como: a virilidade, a sedução e a paixão. Tal imagem foi reforçada no cinema e exportada para outros países, de modo que se tornou lucrativo para a indústria cultural a propagação

dessas características que, por sua vez, resultaram em elementos de fetiche, tal como descrito em uma matéria do Blog italiano *Dalla Sicilia*, que diz:

Os homens sicilianos, porém, são desde sempre considerados *fogosos, passionais e desejosos de possuir a mulher que amam* cem por cento, de modo completo, total, e exatamente por isso, são ciumentos. Foram pintados desse modo ao longo dos anos também por muitos escritores, dentre os quais Verga foi o primeiro¹⁴ (grifos no original).

Tal fato se liga à fala proferida por Livia no início do vídeo, quando disse que Salvo era seu primeiro namorado siciliano. Entretanto, essa Livia, compreensiva e conformada com as atitudes intempestivas de Salvo, não aparece com recorrência em todos os episódios da série. Em certos momentos, ela também confronta a postura do típico amante siciliano, retratada pelo namorado. Em outra cena, por exemplo, extraída do sexto episódio, intitulado *Sette lunedì*, Salvo volta a assumir o papel de homem ciumento, quando não aceita que Livia faça uma viagem de férias sem ele – a qual ambos haviam programado juntos, antecipadamente. Porém, Salvo, assim como na cena anterior, mais uma vez, cancela um compromisso que já havia marcado com sua namorada. Aos 19 minutos, ocorre o seguinte diálogo entre os dois:

Díálogo em italiano (original)	Díálogo em português (tradução)
--------------------------------	---------------------------------

¹⁴ “Gli uomini siciliani però sono da sempre considerati *focosi, passionali e desiderosi di possedere la donna che amano* al cento per cento, in modo completo, totale, e proprio per questo motivo gelosi. Sono stati dipinti proprio in questo modo nel corso degli anni anche da molti scrittori, Verga in primis”. Disponível em: <https://www.dallasicilia.com/gelosia-siciliani/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

O estereótipo do amante siciliano adaptado para a televisão italiana
na série *Il giovane Montalbano*
Regina Farias de Queiroz
Rafael Ferreira da Silva

Salvo:- Ma come, da sola?	Salvo:- Mas como, sozinha?
Livia:- Sì, da sola. Che problema c'è?	Livia:- Sim, sozinha. Qual o problema?
Salvo:- Ah, no. Niente. È che una donna in vacanza da sola....	Salvo:- Ah, não. Nada. É que uma mulher de férias sozinha...
Livia:- Perché? Adesso una donna non può andare in vacanza da sola? Che mentalità hai?	Livia:- Por quê? Agora uma mulher não pode ir a uma viagem de férias sozinha? Que mentalidade que você tem!
Salvo:- Ma che c'entra la mentalità?!	Salvo:- Mas o que tem a ver a mentalidade?!
Livia:- Io ora vado in vacanza e non devo proprio chiedere il permesso a te.	Livia:- Agora, eu vou viajar de férias e não tenho que pedir permissão a você.

O diálogo transcrito acima mostra uma Livia menos compreensiva que a da cena anterior. Nessa cena, ao contrário daquela, a personagem se mostra como uma mulher mais liberal e segura de si mesma em um conflito envolvendo um homem do Sul e uma mulher do Norte. Salvo, por outro lado, mantém-se na representação do homem ciumento, que não aceita o comportamento liberal (na visão dele) da namorada. Por isso, devido ao seu ciúme excessivo, liga para o trabalho de Livia procurando informações sobre o hotel no qual ela está hospedada, fracassando, porém, no intento. No entanto, Salvo descobre que a namorada foi para os Alpes e, de posse dessa informação, confia a Catarella, funcionário da delegacia, a missão de localizá-la. Horas depois, o homem consegue a informação e passa o número de telefone do hotel para Salvo, que imediatamente faz uma ligação e pede para falar com Livia, perguntando se ela está hospedada com mais alguém. Entretanto, o recepcionista diz que a moça não se encontrava mais no local e estava sim hospedada com outra pessoa de nome Simone.

Vale dizer que, em italiano, Simone, ao contrário do português e do alemão, é um nome masculino. No caso da pessoa que acompanhava Livia, tratava-se de uma mulher: sua mãe, de origem alemã e que Salvo ainda não

conhecia. Por isso, a sua primeira reação é de fúria e imediatamente ele pensa se tratar de uma possível traição. Isso já traz a referência a uma imagem de honra e respeito do homem siciliano que, pelo discurso circulante na cultura nacional, jamais aceitaria ou admitiria ser traído, pois isso, culturalmente, é visto como uma vergonha pública e uma agressão à masculinidade do homem. Em relação a tal representação, Hall (2006, p. 50) explica que:

as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.

Aos 24 minutos do vídeo, Salvo aparece já em Gênova, em frente à casa de Livia, batendo à sua porta de modo furioso, assim como havia feito antes (na cena na qual encontra Livia ao lado de seu colega, Mimi). Ela, entretanto, não está em casa. Então ele vai para um bar ao lado e se senta para poder esperá-la. Durante esse momento, Livia, em companhia de sua mãe, passa de carro próximo a ele, para e inicia um diálogo com o rapaz:

Diálogo em italiano (original)	Diálogo em português (tradução)
Livia- Che fai qui?	Livia: - O que você faz aqui?
Salvo- Ah, che faccio qui? Tu invece dov'eri?	Salvo:- Ah, o que eu faço aqui?! E você, onde estava?!
Livia- In montagna.	Livia:- Na serra.
Salvo- Ah, sì, in montagna? E con chi?	Salvo: - Ah, é, na serra? E com quem?
Livia- Mia madre.	Livia:- Com minha mãe.
Salvo- Ah con tua madre! Perché, ora tua madre si chiama Simone?	Salvo:- Ah com tua mãe! Por que, agora sua mãe se chama Simone?

Exatamente após essa pergunta feita por Salvo, Simone, depois de ter saído do carro, aproxima-se dele e o cumprimenta: “- Oh, ciao! Sono Simone, la madre di Livia. Che piacere conoscerti.” (Oh, oi! Sou Simone, a mãe de Livia.

Que prazer te conhecer!). Diante da revelação, e mais uma vez, por sua postura ciumenta, Salvo se envergonha, assim como fez na cena anterior, em que Livia e Mimì estavam reunidos para tratar da reforma da sua casa. Isso reforça no telespectador a imagem de um Montalbano ambíguo. Por um lado, ele se mostra um homem possuído por um ciúme doentio, quando não concorda com o fato de sua namorada viajar sozinha, além de irritado com a possibilidade de uma traição, pois pensa que ela está acompanhada de outro homem. Por outro, ele também se mostra gentil e envergonhado em relação às suas atitudes, não apenas nessa cena, mas em todas as outras, o que confirma uma constatação publicada no jornal *Gazzettino online* a respeito do homem siciliano contemporâneo. Segundo a matéria:

hoje, o estereótipo do homem siciliano ciumento e possessivo não é mais uma realidade (ou, pelo menos, não é mais assim na maior parte dos casos), contudo, ele não deixou de dar atenção aos detalhes nem perdeu seu caráter cavalheiro¹⁵.

Assim, compreendemos que há uma tendência, na série, em reforçar, em diversos momentos, o caráter ciumento e possessivo de Salvo. No entanto, ao mesmo tempo, tenta-se trazer também para o telespectador o outro lado do personagem e como essas características positivas podem ser atenuadas diante do ciúme doentio. Isso mostra ainda que o ciúme pode estar atrelado à própria história de vida do personagem, visto que há uma insegurança por parte dele devido ao que ocorrera em sua infância, a saber: o abandono do pai. Ou seja, a insegurança surgida na infância de Salvo, causa do que o pai lhe fizera, estende-se até a vida adulta, direcionando-se agora para a namorada.

¹⁵ “Oggi, lo stereotipo dell'uomo siciliano geloso e possessivo non è più una realtà (o almeno, non è più così nella maggior parte dei casi), ma non ha comunque perso l'attenzione per i dettagli e il suo carattere cavalleresco”. Disponível em: https://www.gazzettinonline.it/2019/07/19/il-fascino-degli-uomini-siciliani-ecco-perche-scegliarli-come-fidanzati_130901.html. Acesso em: 21 fev. 2022.

5. Considerações Finais

Com esse artigo, esperamos introduzir ao leitor brasileiro o sucesso da obra de Camilleri e a expansão de sua obra adaptada para a televisão. Diante da análise exposta, foi possível confirmar que a televisão tem um papel importante na representação de uma cultura local e de comportamentos estereotipados, estendendo-se até mesmo a contextos internacionais. Por meio da série analisada, compreendemos que o texto televisivo amplia e reforça as características de Salvo Montalbano, personagem criado por Camilleri, como um típico siciliano: um homem construído no imaginário nacional como ciumento e possessivo, mas, ao mesmo tempo, apaixonado e zeloso, com medo de perder sua namorada.

Essa representação estereotipada, segue, de certa forma, a tendência cultivada no cinema italiano que, desde os anos 50 e 60, representa os diversos tipos de estereótipos culturais dos habitantes das várias regiões da Itália. As imagens frequentemente atribuídas ao siciliano são a do papel de marido (ou até mesmo do irmão) ciumento, como se fosse o guardião, tanto da mulher quanto da honra da família. Montalbano aparece mais moderno e talvez mais realístico em sua expressão amorosa e, ao contrário dos estereótipos representados nas cenas precedentes, ele não assume exatamente essa postura estereotipada do siciliano possessivo na mesma proporção, por exemplo, que as representações cinematográficas consagradas em décadas anteriores. Nesse enquadramento, a televisão cria seus personagens e os molda dentro de um padrão cultural, adequando-os ao contexto sociocultural de cada época, além de instaurá-los na memória coletiva nacional.

Referências

ALFIERI, Gabriella; BONOMI, Ilaria. *Lingua italiana e televisione*. 2. ed. Roma: Carocci editore, 2014.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche di ricerca*. 4. ed. Milano: Bompiani, 2006.

CARINI, Stefania. *La fiction italiana tra immaginario e reputazione*. In: GRASSO, Aldo (org.). *Storie e culture della televisione italiana*. Milano: Mondadori, 2013, p. 290-301.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 120-139.

GRASSO, Aldo. *Prima lezione sulla televisione*. Milano: Laterza, 2011.

MENDUNI, Enrico. *Il periodo demotico della televisione italiana*. In: MAURONI, Elisabetta; PIOLETTI, Mario (org.). *L'italiano televisivo 1976-2006, Atti del Convegno di Milano (15-16 giugno, 2009)*. Firenze: Accademia della Crusca, 2010, p. 17-31.

_____. *La televisione*. 3. ed. Bologna: il Mulino, 2002.

QUEIROZ, Regina Farias de. *Adaptação, intermedialidades e literatura de massa: um estudo das transposições midiáticas dos best-sellers na literatura italiana contemporânea*. In: *Revista Italiano UERJ* – ISSN 2236-4064, vol. 9, n. 1, 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

SUMMERFIELD, Giovanna. *Ciak si gira: la Sicilia vista dall'alt(r)o*. In: *Revista Tropos*, ISSN: 2358-212X, vol. 8, n. 1, 2019.