



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

HIÁSCARA SALES DE BARROS

ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE
***LA PIRAMIDE DI FANGO*, DE ANDREA CAMILLERI**

FORTALEZA
2023

HIÁSCARA SALES DE BARROS

ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE

LA PIRAMIDE DI FANGO, DE ANDREA CAMILLERI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução: linguagem, cognição e recursos tecnológicos.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

Co-orientador: Prof. Dr. Duilio Caocci.

**FORTALEZA
2023**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S155a Sales de Barros, Hiáscara.
Análise da adaptação fílmica do romance La piramide di fango, de Andrea Camilleri / Hiáscara Sales de Barros. – 2023.
170 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.
Coorientação: Prof. Dr. Duilio Caocci.
1. Estudos da Tradução. 2. Tradução Intersemiótica. 3. Adaptação Fílmica. 4. Andrea Camilleri. 5. La piramide di fango. I. Título.

CDD 418.02

HIÁSCARA SALES DE BARROS

ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE *LA PIRAMIDE DI FANGO*, DE ANDREA CAMILLERI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução: linguagem, cognição e recursos tecnológicos.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva

Co-orientador: Prof. Dr. Duilio Caocci

Aprovada em: 29/05/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr Rafael Ferreira da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Luciana Nascimento de Almeida
Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ)

Prof^a. Dr^a. Tatiana Arze Fantinatti Baptista
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

“L'Italia, senza la Sicilia, non lascia nello spirito immagine alcuna. È in Sicilia che si trova la chiave di tutto. La purezza dei contorni, la morbidezza di ogni cosa, la cedevole scambievolezza delle tinte, l'unità armonica del cielo col mare e del mare con la terra. Chi li ha visti una volta sola, li possederà per tutta la vita”.
(Johann Wolfgang von Goethe)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por ter me concedido o dom da vida e por ter permitido o trilhar desta jornada acadêmica, dando-me sabedoria, serenidade e iluminado meu olhar para que conseguisse realizar tantos sonhos e projetos.

À minha família que sempre me apoiou durante o período do curso e sempre foi meu pilar em todas as lutas da minha vida.

Ao meu orientador de Mestrado, Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva, que aceitou meu projeto e acreditou na minha capacidade de realizar este trabalho. Obrigada por toda paciência em meus momentos de angústia, pelo direcionamento durante o desenvolvimento desta pesquisa, por todo incentivo e por me acompanhar praticamente em toda a minha trajetória acadêmica, estando sempre disponível, até mesmo nos fins de semana. Sem sua orientação, seu apoio, sua confiança e amizade, não somente neste trabalho, mas em todo o caminho percorrido até aqui, nada disto seria possível. Espero que esses anos de parceria perdurem cada vez mais.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Duilio Caocci, que ajudou a enriquecer mais meu trabalho e por trazer um pouco mais da Itália à minha pesquisa.

Aos professores: Walter Carlos Costa, Luana Ferreira de Freitas, José Cyriel Gerard Lambert, Nicoletta Cherubin, Tatiana Arze Fantinatti Baptista Cavalcanti e Luciana Nascimento de Almeida.

Ao querido Kelvis, assistente administrativo da POET, pela sua acessibilidade, amabilidade e seu apoio logístico.

Aos meus colegas de mestrado, que compartilharam os inúmeros desafios que enfrentamos, sempre com espírito colaborativo. Obrigada pelas trocas de ideias e ajuda mútua. Juntos, conseguimos avançar e ultrapassar todos os obstáculos.

Por fim, gostaria de agradecer à Universidade Federal do Ceará, bem como ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução e a todos os seus professores que sempre proporcionaram um ensino de alta qualidade.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a adaptação fílmica de 2016 do romance *La piramide di fango*, escrito em 2014 por Andrea Camilleri para a televisão. Devido aos seus romances policiais, protagonizados pelo personagem comissário Montalbano, o autor atingiu o posto de um dos maiores escritores da atualidade, alcançando uma grande projeção no cenário do romance policial. O triunfo dos livros com o comissário criado por Camilleri foi tão grande que o canal italiano de TV Rai decidiu adaptar para a televisão os romances e contos com o personagem, produzindo a série chamada *Il commissario Montalbano*, que conta a trajetória de Salvo Montalbano, envolvido em variadas investigações. O resultado foi que a adaptação fílmica dos romances e contos de Camilleri adquiriu rapidamente sucesso não somente entre o público italiano, mas também entre o público internacional. Admite-se que a adaptação fílmica é uma forma de tradução, ou seja, uma maneira de permitir o acesso do texto camilleriano ao espectador através de imagens e som sincronizados. Portanto, o presente trabalho visa a analisar, através da tradução intersemiótica, como o diretor/tradutor buscou apresentar as estruturas narrativas, a construção dos personagens e a identidade cultural siciliana, característica tão marcante em Camilleri. Os resultados comprovam que a tradução intersemiótica é uma excelente ferramenta criativa para a adaptação fílmica de um romance e faz com que o público televisivo se depare com uma nova cultura, no caso a cultura siciliana, e assim o espectador pode encontrar novas formas de pensar, agir e ver o mundo. Como fundamentação teórica, levamos em consideração as ideias de adaptação fílmica como a tradução de Cattrysse (1992) e também de autores como Hutcheon (2013), Stam (2000) e Cronin (2009). Com relação à tradução intersemiótica, nossa fundamentação teórica será principalmente em Plaza (2003), Santaella (2005) e Eco (2007). Já no que diz respeito à identidade cultural, nosso embasamento teórico será em Neto & Bezzi (2008) e outros. Quanto a Camilleri e sua produção, serão utilizados pesquisadores como Trainito (2010), Capecchi (2000), Cerrato (2012), Carvalho (2017), Marrone (2018), dentre outros.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Tradução Intersemiótica; Adaptação Fílmica; Andrea Camilleri; *La piramide di fango*.

ABSTRACT

This research aims to analyze the 2016 film adaptation of the novel *The pyramide of mud*, written in 2014 by Andrea Camilleri for television. Due to his detective novels, starring Commissioner Montalbano, the author has reached the rank of one of the greatest writers of today and achieving a great projection in the detective novel scene. The triumph of the books with the commissioner created by Camilleri was so great that the Italian TV channel Rai decided to adapt the novels and short stories with the character to television, producing the series called *Il commissario Montalbano*, which tells the story of commissioner Montalbano, involved in the most varied investigations. The result was that the film adaptation of Camilleri's novels and short stories quickly became a success not only among Italian audiences, but also among international audiences. It is admitted that the filmic adaptation is a form of translation, that is, a way of giving access to the Camilleri text to the spectator through synchronized images and sound. Therefore, the present work aims to analyze through intersemiotic translation how the director/translator sought to present the narrative structures, the construction of the characters, and the Sicilian cultural identity, a characteristic so striking in Camilleri. The results prove that the intersemiotic translation is an excellent creative tool for the film adaptation of a novel and allows the television audience to encounter a new culture, in this case the Sicilian culture, and thus the viewer can find new ways of thinking, acting and seeing the world. As a theoretical basis, we take into consideration the ideas of film adaptation as translation, by Catrysse (1992) and also authors like Hutcheon (2013), Stam (2000) and Cronin (2009). Regarding the intersemiotic translation, our theoretical foundation will be mainly in Plaza (2003), Santaella (2005) and Eco (2007). As for cultural identity, our theoretical basis will be in Neto & Bezzi (2008) and others. As for Camilleri and his production, we will use researchers such as Trainito (2010), Capecchi (2000), Cerrato (2012), Carvalho (2017), Marrone (2018), among others.

Keywords: Translation Studies; Intersemiotic Translation; Film Adaptation; Andrea Camilleri; *The pyramide of mud*.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Capa do Romance *La piramide di fango* (2014).
- Figura 2** – O signo de Peirce.
- Figura 3** – As categorias semióticas de Peirce.
- Figura 4** – A personagem Justine (Kirsten Dunst), inspirada em *Ofélia*.
- Figura 5** – Obra de John Everett Millais, que inspirou a cena e a capa do filme.
- Figura 6** – Design da casa dos Bates, inspirado na obra de Edward Hopper.
- Figura 7** – *A Casa ao Largo da Ferrovia*, de Edward Hopper (1925).
- Figura 8** – Os mares que banham a região da Sicília.
- Figura 9** – O mar na abertura da série televisiva.
- Figura 10** – O mar na abertura da série televisiva.
- Figura 11** – O mar na abertura da série televisiva.
- Figura 12** – O mar na abertura da série televisiva.
- Figura 13** – O ator Pietro Germi.
- Figura 14** – Estátua de Montalbano em Porto Empedocle.
- Figura 15** – Alberto Sironi, Andrea Camilleri e Luca Zingaretti, respectivamente.
- Figura 16** – Capa dos CDs com a trilha musical da série.
- Figura 17** – Elenco da Série *Il giovane Montalbano*.
- Figura 18** – *O ladrão de merendas* em formato de jogo.
- Figura 19** – O comissário Candeloro, uma sátira do comissário Montalbano.
- Figura 20** – Montalbano e outros policiais durante investigação.
- Figura 21** – Capa do DVD do filme *La piramide di fango*.
- Figura 22** – Cena inicial: o assassinato de Gerlando Nicotra.
- Figura 23** – Recuo da câmera após apresentação do personagem de Nicotra.
- Figura 24** – A transmutação de Gerlando Nicotra para a televisão.
- Figura 25** – Cena em que há maior predominância de dialeto.
- Figura 26** – A transmutação de Nino Barbera para o filme.
- Figura 27** – Cena em que Montalbano usa o italiano *standard*.
- Figura 28** – O uso de gestos pelo comissário Montalbano.
- Figura 29** – Cena da abertura da série.
- Figura 30** – Linha do horizonte separando o mar do céu.
- Figura 31** – *Contra-plongée* para mostrar o comissário pensando.
- Figura 32** – O céu simbolizando o início da resolução da investigação.

Figura 33 – A arquitetura siciliana.

Figura 35 – Varanda de Montalbano com vista para o mar.

Figura 36 – Presença do mar durante conversa entre Montalbano e Gambardella.

Figura 37– O mar como o local para o comissário relaxar.

Figura 38 – A transmutação de Inge Schneider para a televisão.

Figura 39– A transmutação de Emilio Rosales para a televisão.

Figura 40 – Grande plano geral em cena do filme.

Figura 41 – *Plongée e contra-plongée* em cena do filme.

Figura 42 – Restaurante típico siciliano apresentado no episódio.

Figura 43 – Jantar entre Montalbano e Gambardella.

Figura 44 – *Close up* para realçar o sentimento de desilusão de um personagem.

Figura 45 – Técnica de *close up* para acentuar a raiva de Montalbano.

Figura 46 – Técnica de *close up* para acentuar a impotência de Montalbano.

Figura 47 – O silêncio como linguagem comunicativa em uma cena do filme.

Figura 48 – Plano detalhe na tatuagem de Emilio Rosales.

Figura 49 – Plano detalhe nos pés de Montalbano.

Figura 50 – Plano geral em cena do filme.

Figura 51 – Plano geral em cena do filme.

Figura 52 – Plano inteiro em cena do filme.

Figura 53 – Plano americano em cena do filme.

Figura 54 – *Travelling* em cena do filme.

Figura 55 – *Travelling* em cena do filme.

Figura 56 – Ponto de ouro em uma cena do filme.

Figura 57– Ponto de ouro em uma cena do filme.

Figura 58– Ponto de ouro no olhar de Montalbano.

Figura 59– Ponto de ouro em cena de Montalbano adormecido.

Figura 60 – Ponto de ouro enquanto Montalbano caminha.

Figura 61 – Dois pontos de ouro iguais.

Figura 62 – *Over Shoulder*.

Figura 63 – *Over Shoulder* do outro lado.

Figura 64 – *Over Shoulder*.

Figura 65 – *Over Shoulder* e ponto de ouro.

Figura 66 – Cena com desfoque brando no fundo da cena.

Figura 67 – Cena de ação com desfoque mais acentuado no fundo da cena.

- Figura 68** – *High contrast* em cena de suspense.
- Figura 69** – Cor imagem em uma cena do filme.
- Figura 70** – Cor imagem em uma cena do filme.
- Figura 71** – Luz dividindo dois personagens.
- Figura 72** – Luz dividindo dois personagens.
- Figura 73** – Técnica de iluminação *High Key* em uma cena do filme.
- Figura 74** – Ausência do céu em cena ao ar livre: o caso ainda não está esclarecido.
- Figura 75** – Técnica de iluminação contraluz aumentando o nível de suspense.
- Figura 76** – *Contra-plongée* em cena do filme.
- Figura 77**– Panorâmica vertical para apresentar o corpo de Nicotra
- Figura 78** – A luz representando o início das investigações.
- Figura 79** – Ângulo diagonal em destaque.
- Figura 80** – Ângulo diagonal.
- Figura 81** – Ângulo diagonal para destacar a vítima.
- Figura 82** – Ângulo diagonal entre as cabeças dos personagens.
- Figura 83** – Plano conjunto na cena com a presença das prostitutas.
- Figura 84** – Símbolo da *Trinacria* na bandeira da Sicília.
- Figura 85** – As três extremidades da Sicília: formato triangular.
- Figura 86** – A posição dos personagens: formato triangular.
- Figura 87** – A posição dos personagens durante uma refeição: formato triangular.
- Figura 88** – A posição dos personagens: formato triangular.
- Figura 89** – A posição dos personagens: formato triangular diagonal.
- Figura 90** – A posição da garrafa de vinho e das taças: formato triangular.
- Figura 91** – A pirâmide de lama, como símbolo semiótico da corrupção.
- Figura 92** – A lama em sentido literal.
- Figura 93** – A bicicleta da vítima em meio à lama.
- Figura 94** – A lama pelo caminho de Montalbano.
- Figura 95**– A pirâmide de lama simboliza a corrupção.

TABELAS

Tabela 01 – Artigos escritos no Brasil sobre tradução intersemiótica entre 2017 e 2022.	29
Tabela 02 – Total de espectadores que assistiram a <i>La piramide di fango</i> , na Itália.....	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: TRAÇANDO RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E FILME.....	17
3 A COMPLEXIDADE DO ESCRITOR ANDREA CAMILLERI.....	41
3.1 O fenômeno Andrea Camilleri	41
3.2 As características dos romances de Camilleri.....	46
3.3 Andrea Camilleri e a identidade cultural siciliana	55
3.3.1 A culinária de Camilleri.....	59
3.3.2 A paisagem em Camilleri	60
3.3.3 O mar siciliano.....	61
3.4 O comissário Montalbano, o protagonista de Camilleri.....	66
3.5 A série <i>Il commissario Montalbano</i>.....	75
4 DOS LIVROS À TELA: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM CAMILLERI.....	84
4.1 Camilleri adaptado	84
4.2 Contextualizando o gênero Romance Policial	87
4.3 O Romance <i>La piramide di fango</i>	88
4.3.1 O filme homônimo.....	91
4.3.2 A linguagem cinematográfica.....	92
4.3.3 Análise da Tradução Intersemiótica	95
4.3.3.1 O conceito <i>de pirâmide</i>	147
4.3.3.2 <i>A retextualização da lama</i>	152
5 CONCLUSÃO	161
REFERÊNCIAS	164

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a tradução intersemiótica, especificamente da literatura, no gênero romance, para a televisão, no gênero filme seriado. O interesse por essa área de estudo se deu em virtude da vasta produção de adaptações nesse âmbito, o que tornam relevantes e necessários estudos que analisem este nicho do audiovisual.

Além disso, a inspiração pelo tema ocorreu no decorrer da graduação, quando tive a oportunidade de participar do grupo de pesquisa *Camilleriamoci!* (CNPq/UFC), coordenado pelo professor Dr. Rafael Ferreira da Silva. Esse grupo de pesquisa se ocupava da análise de obras do escritor italiano Andrea Camilleri e de sua tradução. Durante este período, os participantes tiveram contato com diversos textos desse escritor de origem siciliana e realizaram diversas análises linguísticas de cunho morfológico, sintático e semântico. Tais encontros, além de nos terem proporcionado aprendizados, despertaram muito interesse pelo autor siciliano.

Camilleri é famoso pela sua vasta obra literária, mas principalmente pelas adaptações televisivas de suas obras. O escritor, que sempre elege a Sicília como cenário de suas histórias, percorre dois caminhos: livros histórico-civis, que retratam diversas questões de sua terra natal; e uma coleção de livros que conta as peripécias de um detetive de polícia, o comissário Montalbano.

De toda a rica produção literária do autor, escolhi a obra *La piramide di fango* para analisar a sua transmutação para a série televisiva. Dei ênfase a aspectos como da construção dos personagens e do ambiente, da identidade cultural siciliana, como as narrativas nas duas obras são estruturadas e também analisarei o papel do termo “lama”, elemento presente no título do livro e da adaptação televisa homônima.

O romance *La piramide di fango* foi publicado em 2014, e o filme, com direção de Alberto Sironi, foi lançado em 2016. Assim como aconteceu com outras obras do autor, *La piramide di fango* obteve uma grande repercussão, tanto em território italiano, quanto no exterior, pois mostrou a ousadia de Camilleri de apresentar ao público uma triste realidade da Itália: a corrupção através das fraudes em contratos de licitação para obras públicas.

No que se refere aos objetivos específicos, pretende-se (1) analisar a construção dos personagens, especialmente do protagonista, o comissário Montalbano, em ambas obras; (2) investigar como as estruturas narrativas são constituídas, estabelecendo

relações e buscando revelar significados e ressignificações da escrita em imagens; (3) descrever como a identidade cultural siciliana, uma das principais presenças na obra de Camilleri, é apresentada no texto de partida e no texto de chegada; e, por fim, (4) examinar a representação semiótica na obra escrita e na adaptação fílmica do termo “lama”, que compõe o título da obra, como concepção do que é ilegal.

A fim de operacionalizar os objetivos pretendidos, propomo-nos a responder às seguintes questões de pesquisa:

1. Como acontece o processo de tradução intersemiótica entre as duas obras?
2. Como se dá a relação entre os dois meios?
3. Como a tradução intersemiótica aproxima o público aos personagens e à Sicília?
4. Como a lama é imposta na narrativa do livro e do filme?
5. O texto traduzido é inferior ao original?

No plano metodológico e teórico, a presente pesquisa é de cunho bibliográfico analítico. A pesquisa consiste primeiramente em fazer uma descrição sobre a tradução intersemiótica e está embasada em diversos autores que versam sobre o assunto como: Roman Jakobson, Júlio Plaza, Charles Peirce, Maria Lucia Santaella Braga, Umberto Eco, dentre outros. No que diz respeito ao processo de sistematização da adaptação fílmica, a análise é baseada em autores como Robert Stam, Linda Hutcheon e Michael Cronin. Sobre a identidade cultural, recorreremos, sobretudo, aos estudos de Helena Brum Neto e Meri Loudes Bezzi. Quanto a Camilleri e sua produção, são utilizados pesquisadores como Marco Trainito, Giovanni Capecchi, Mariantonia Cerrato, Gianfranco Marrone e Solange Peixe Pinheiro de Carvalho, dentre outros.

O presente estudo está dividido em três capítulos: no primeiro capítulo são apresentados teorias e estudos relativos à tradução intersemiótica e à adaptação fílmica. O segundo capítulo é dedicado a Andrea Camilleri e sua obra, focando em suas características mais marcantes. Também dedico espaço à série *Il commissario Montalbano*, da qual foi escolhido o episódio *corpus* desta pesquisa. Por fim, no último capítulo foi feita uma descrição do romance e uma análise da adaptação fílmica, visando a abordar a tradução da linguagem verbal para a linguagem televisiva, levando em consideração os aspectos de cada tipo de linguagem.

Como uma parte considerável dessa pesquisa se embasou em teóricos estrangeiros, as citações em outro idioma que não têm tradução em português são de nossa autoria, especialmente as citações em língua italiana. Para a tradução dos trechos das obras de Camilleri, em que há uma grande predominância do dialeto e da linguagem

criada pelo escritor, utilizamos também como suporte, o dicionário online disponibilizado no site www.vigata.org¹.

A justificativa para a realização deste trabalho se dá pela relevância de se pesquisar como ocorre o processo tradução/adaptação de um meio verbal – literatura, gênero romance – do livro *La piramide di fango*, para um meio não-verbal – audiovisual, gênero série televisiva: o filme homônimo, pelo fato de esse tipo de adaptação ser uma ação que acompanha a história do cinema desde sua criação até hoje. A pesquisa faz-se importante também para a ampliação dos estudos da obra de Andrea Camilleri no Brasil.

1 O dicionário está disponível em: http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html.

2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: TRAÇANDO RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E FILME

A linguagem representa um dos nossos suportes mais importantes para transmitir os nossos pensamentos, as nossas opiniões e a nossa forma específica de olhar para a realidade que nos rodeia, mas também o nosso instrumento para compreender os outros e nos comunicarmos. Quando dois falantes de línguas diferentes se encontram, pode não haver comunicação linguística, sendo necessário um tradutor para mediar essas duas diferentes realidades linguísticas.

A verdade é que a importância da tradução reside precisamente nisso, nomeadamente na sua capacidade de desencadear o encontro de diferentes realidades. Com efeito, a tradução não só permite uma relação linguística, como também nos permite atingir diferentes realidades culturais, históricas, políticas e sociais. Percebe-se a relevância da tradução em muitas áreas como na literatura, na política, no contexto dos serviços de apoio ao imigrante, em contextos diplomáticos, na burocracia, nos manuais de instrução de equipamentos importados, enfim, na vida cotidiana.

Se o mundo de hoje está tão interligado e globalizado, isso deve-se também à tradução, uma disciplina capaz de aproximar povos e culturas muito diferentes. A tradução é muitas vezes concebida como uma simples operação de interpretação, mas, na realidade, seu conceito é muito mais amplo e profundo. Benjamin (2011) fala da tradução como "sobrevivência" do original e como uma expressão da relação mais íntima entre as línguas. Portanto, a tradução não é uma simples transposição de palavras de uma língua para outra, mas requer uma interpenetração total do tradutor para outra cultura. Nessa perspectiva Cardoso (2017, p. 08) diz,

Por muito tempo a tradução esteve associada a uma parte dos estudos literários ou estudos linguísticos. É um acontecimento que nasce da e na língua, por necessidade de aclimatar a língua de chegada, visto que a tradução é um acontecimento que supera as questões apenas da língua, ela envolve valores linguísticos, sociais, históricos e principalmente culturais.

Cada tradutor segue a sua própria linha de tradução e um *modus operandi* diferente. Por exemplo, traduzir textos com competências específicas, como um ensaio literário, um texto médico, um texto jurídico, ou um texto científico não impede o tradutor de exercer a sua função, pois ele está familiarizado com o processo tradutório. Sobre isso, Campos (1986, p.27, 28) afirma

Não se traduz afinal de uma língua para outra, e sim de uma cultura para outra;

a tradução requer assim, do tradutor qualificado, um repositório de conhecimentos gerais, de cultura geral, que cada profissional irá aos poucos ampliando e aperfeiçoando de acordo com os interesses do setor a que se destine o seu trabalho.

Em vista disso, a tradução proporciona uma forma totalmente diferente de abordar o “outro”, que questiona as próprias certezas e permite ver as coisas de outro ponto de vista, promovendo uma comunicação mais aberta e democrática.

O fato é que a tradução não é algo recente, mas uma das atividades mais antigas. Os primeiros tradutores foram os escribas, figuras de alto nível intelectual que desempenhavam importantes funções oficiais e administrativas. Ao longo da História, houve uma preocupação maior com o fenômeno da tradução, e tradutores como Cícero, Lutero, Montaigne, Johnson, Dryden e Pope procuraram explicar essa prática. Posteriormente, tal preocupação passou a ser feita por filósofos como Schleiermacher, Humboldt, Goethe, Schopenhauer, Arnold, Benjamim, dentre outros, ganhando assim ares de reflexão teórica. Todavia, foi somente na década de 1940 que a reflexão teórica sobre a tradução foi de fato iniciada, por meio dos linguistas, até que, anos depois, a tradução teve sua gênese como disciplina.

Os Estudos da Tradução nasceram como disciplina na década de 1970, quando o americano James Holmes (1924-1986) usou esse termo em seu ensaio *The Name and the Nature of Translation* de 1975, no qual considera a definição de Estudos da Tradução apropriada para uma disciplina que tem dois objetivos: descrever o fenômeno da tradução segundo a experiência pessoal (Estudos Descritivos da Tradução), e estabelecer os princípios gerais pelos quais tais fenômenos podem ser explicados (Estudos Teóricos da Tradução). A partir daí, houve uma iniciativa de André Lefevere (1945-1996), um dos mais eminentes teóricos da tradução do século 20, bem como de outros teóricos posteriores, de estudar sobre os problemas decorrentes da produção e descrição de traduções.

Segundo Plaza (2013), a tradução consiste num tipo de criação, por meio da qual se estabelecem diferentes modos de recuperação da história. Para o autor, o próprio ato de se pensar é uma tradução, pois um pensamento é traduzido por aquilo que temos presente na consciência, o que inclui imagens, sentimentos ou concepções.

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. (PLAZA, 2013, p.18)

Jakobson (1995) definiu a tradução como um processo cognitivo que ocorre nos mais diversos níveis de linguagem, desde o campo linguístico da tradução sígnica de textos, como obras literárias e científicas, até o campo das outras linguagens, como a da música, da arte, do cinema, etc. O fato é que o processo de tradução envolve o raciocínio cognitivo do indivíduo que, capaz de abstrair signos através de outros, traduz o significado contido de um conjunto de signos linguísticos em outro conjunto de signos. Plaza (2013, p. 21) definiu signo como

[...] algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é significado ou interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto, coloca-se em lugar desse objeto e ‘algum espírito o tratará como se fosse aquele outro’.

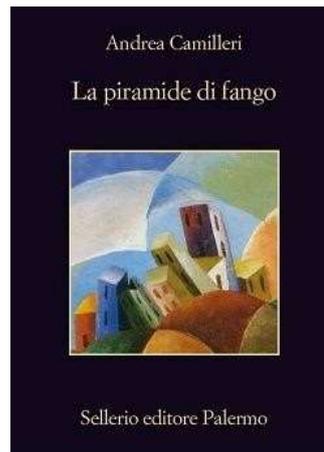
A professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Maria Lucia Santaella Braga (2002, p.114), uma das principais divulgadoras da semiótica no Brasil, conceituou o signo como

[...] qualquer coisa de qualquer espécie que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. O objeto do signo também pode ser qualquer coisa de qualquer espécie. Essa coisa, qualquer que seja, está na posição de objeto porque é representada pelo signo.

Desta forma, o signo é a representação de algo, e o mundo, por sua vez, é constituído de signos. Tudo o que existe no mundo representado de alguma maneira é um signo, ou seja, tudo aquilo que pode ser interpretado é considerado um signo, seja esse um texto, uma fala, uma imagem, uma obra, sejam objetos, pessoas e assim por diante. Desde a mais longínqua história da espécie humana, possuímos o hábito de usar palavras e imagens para registrar tudo o que se encontra em nosso redor. Por conseguinte, palavras e imagens que são armazenadas em nosso cérebro começam a se relacionar com as coisas “de verdade”.

De acordo com Fisher e Smith-Gratto (1998), quando os observadores se deparam com recursos visuais, é feito um esforço inconsciente para simplificar o que é percebido, para se transformar em algo que o espectador pode entender. Por exemplo, no romance *La piramide di fango*, corpus desta pesquisa, a imagem da capa do livro, publicado pela editora *Sellerio*, mostra edificações que estão desmoronando, induzindo o leitor a identificar a problemática que será abordada na obra (FIGURA 1).

Figura 1 – Capa do Romance *La piramide di fango* (2014)



Fonte: <https://www.librinews.it/schede/piramide-di-fango-trama/>.

A capa de um livro é uma ferramenta importante, pois, segundo Valcanovar (2018), promove o letramento visual e aguça o senso crítico do leitor. Se houver uma escolha equivocada da ilustração, isso pode comprometer a produção de sentidos pelo leitor. A capa funciona como um paratexto, que, conforme Fernández Prieto (2009), é conjunto de tipos de discurso, alheios ao texto principal, que orientam e situam o leitor. São também exemplos de paratexto: o título, o subtítulo, a contracapa, os prólogos, os epílogos, as notas de rodapé, as ilustrações, as epígrafes, etc. Sejam quais forem os fatores determinantes da criação da capa de um livro, essa, inevitavelmente, se comunicará com o leitor, seja de forma positiva, seja de forma negativa.

A capa de um livro vai além da função básica de apresentar as informações de identificação da obra; ela é elemento de extrema importância, pois promove a junção de elementos estéticos – literários e imagéticos – que ilustram o âmago da narrativa e atraem ou não a atenção dos leitores. É de senso comum que um livro não deve ser comprado ou julgado apenas por sua capa, porém cabe à capa a função de atrair o leitor e constituir elemento complementar para a interpretação da obra. Segue a foto da capa da edição usada para a leitura coletiva. (VALCANOVAR, 2018, p. 74-75)

É importante que os elementos da capa estejam claros, pois a organização da informação visual pode influenciar a compreensão do signo por parte do leitor.

É comum encontrarmos livros que apresentam logo na capa ilustrações no qual fazem uma transmutação do que supostamente está escrito, de modo que permite ao leitor de antemão a leitura do texto através das imagens, que podem ser classificadas como traduções do signo não verbal ou podemos defini-la também como leitura visual, leitura essa que é comum em um livro ilustrado e possibilita ao leitor uma interpretação melhor do que o texto deseja repassar. (CARDOSO, 2017, p. 05)

A capa de um livro também é um recurso para o uso da *pregnância*, que pode ser definida como uma qualidade que as figuras possuem e que podem ser captadas através do sentido da visão. Essa qualidade está vinculada à forma, à cor, à textura e a outras características que fazem com que a pessoa que observa possa captá-la de forma mais

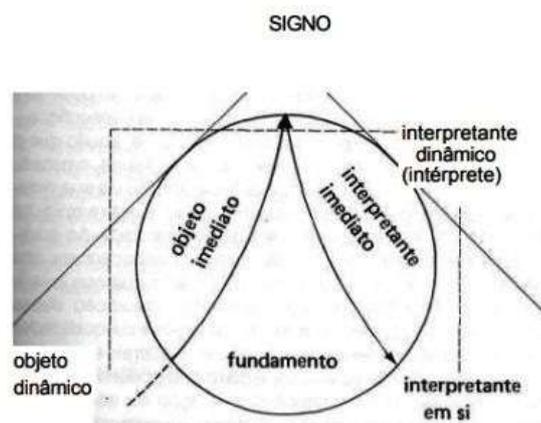
rápida e simples. Uma boa pregnância pressupõe uma organização estética do objeto, tendo ele a melhor representação, clara e objetiva, e maior facilidade de compreensão possível. Quanto melhor a pregnância na imagem, mais fácil se torna a compreensão ao primeiro olhar, sem muitos detalhes. Esses elementos imagéticos presentes em uma capa, representam símbolos semióticos que podem ser objetos de análise.

O americano Charles Sanders Peirce (1839–1914) é considerado o “pai da Semiótica”, que pode ser descrita como

a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. Seu campo de indagação é tão vasto que chega a cobrir o que chamamos de vida, visto que, desde a descoberta da estrutura química do código genético, nos anos 50, aquilo que chamamos de vida não é senão uma espécie de linguagem, isto é, a própria noção de vida depende da existência de informação no sistema biológico. Sem informação não há mensagem, não há planejamento, não há reprodução, não há processo e mecanismo de controle e comando. No caso da vida, estes são necessariamente ligados a uma linguagem, a uma ordenação obtida a partir de um compartimento armazenador da informação como a DNA (substância universal portadora do código genético). (...) Nessa medida, não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como as coisas vivas. (SANTAELLA, 2002, p. 13-14)

Portanto, a Semiótica é a ciência de toda e qualquer linguagem, seja ela verbal, seja não-verbal. Santaella (1996, p.30) ainda reforça que, “para conhecer e se conhecer, o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos”. É através do estudo da semiótica que um pesquisador tem um melhor entendimento das mensagens, independentemente do meio com que se quer analisar. Segundo Peirce (2012), o signo é composto de três partes e de suas relações (FIGURA 2): um signo (representâmen) representa algo (um objeto) para um terceiro (seu interpretante).

Figura 2 – O signo de Peirce



Fonte: Santaella (1983).

Peirce (2012) listou três modos de o signo mediar os significados: o ícone, o índice e o símbolo. O ícone é uma representação visual que se dá por semelhança. Por exemplo, um desenho do fogo possui semelhança física com a ideia que representa. Já o índice é uma representação que se dá por contiguidade, ou seja, por uma relação de contato, rastro ou efeito, tal como a chama ou a fumaça causada pelo fogo. No que diz respeito ao símbolo, esse é abstrato e é uma representação que ocorre por convenção, ou seja, alguém decidiu dar um significado arbitrário a um ser ou objeto real, sua forma não tem qualquer semelhança com o seu significado. Por exemplo, a palavra escrita *fogo*, que é uma abstração que não se parece com fogo e nem soa como ela (FIGURA 3). Sendo assim, quando os signos são submetidos a interpretações, podem sofrer alterações e até mesmo podem se tornar outro signo, conforme o interpretante significa ou ressignifica os signos.

Figura 3 – As categorias semióticas de Peirce



Fonte: <https://ensaiosnotas.com/2016/11/08/o-signo-elementos-semioticos-de-peirce/>.

Quando se lê ou se ouve algo, uma imagem mental é produzida. Conforme Manguel (2001, p.21), as imagens “formam um novo mundo, são símbolos, sinais, mensagens, alegorias”. Portanto, se a imagem for percebida como representação, isso significa que a imagem é percebida como signo. Com relação ao campo artístico, a noção de imagem está associada essencialmente às representações visuais, como por exemplo, os desenhos, as pinturas, as ilustrações, as fotografias, os filmes, etc. No que concerne aos filmes, por exemplo, Beneti e Cipriani (2016, p.2) afirmam que

A arte dos filmes acaba por proliferar signos. Estes, sendo compreendidos como referentes que significam outras coisas que não eles mesmos, são apropriados por grandes autores e suas teorias, na busca por uma melhor percepção visual dos elementos quanto aos significados e conceitos. A semiótica é esta ciência que se preocupa com o comportamento dos signos e

contribui para que se possa investigar o sentido deles nas mensagens.

No tocante à tradução, Oustinoff (2011) declara que essa abrange o campo oral e escrito, verbal e não verbal. A tradução intersemiótica é, primordialmente, uma operação semiótica, ou seja, é uma operação com signos. O linguista russo Roman Jakobson (1896-1982) foi o primeiro teórico a usar o termo “tradução intersemiótica”, e, dentre suas formulações teóricas, o linguista pensou a tradução pelo viés da Linguística. Jakobson categorizou, em seu ensaio chamado *Aspectos linguísticos da tradução*, do ano de 1959, a tradução em três tipos:

- 1) A tradução intralingual, como a interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua;
- 2) A tradução interlingual, como a interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua;
- 3) A tradução intersemiótica, como a transmutação de um sistema de signos para outro diferente, como, por exemplo, de um sistema verbal para outro não-verbal.

Segundo Eco (2007, p.11), a tradução intersemiótica ocorre nos casos

[...] em que não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia.

Eco ainda reforça que a transmutação de signos verbais em não-verbais se apresenta apenas como uma das possibilidades de tradução intersemiótica, sendo assim, a tradução intersemiótica pode ser considerada também a partir de outras categorias que integrem múltiplas instâncias do não-verbal.

Falando de transmutação, Jakobson pensava na versão de um texto verbal para outro sistema semiótico [...]; mas não considerava como transmutação entre sistemas diferentes da língua verbal – por exemplo, a versão para balé do *Après-midi de Debussy*, a interpretação de alguns quadros de uma exposição por meio da composição musical, ou até mesmo a versão de uma pintura em palavras (*écfrase*). (ECO, 2007, p. 266)

Posto isso, a tradução intersemiótica é um processo que está inserido em nosso cotidiano e tem papel relevante para a comunicação dentro da sociedade. No Brasil, foi o espanhol Júlio Plaza, (autor já citado) com sua obra *Tradução Intersemiótica*, publicada originalmente no ano de 1987, quem abriu caminhos para os estudos dessa disciplina em nível acadêmico. Para Plaza (2013), a tradução intersemiótica aponta a importância dos sentidos, dos meios e dos códigos, sendo assim, os modos de comunicação são os recursos

principais quando se observa a adaptação de um texto-verbal para imagens. O autor caracterizou a tradução intersemiótica como

prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2013, p. 14).

Portanto, a mensagem é construída através de uma combinação de meios semióticos diversos que vão além da palavra. Desta forma, a tradução intersemiótica ocorre porque há, antes, uma série de pensamentos que atribuem significado (s) à coisa significada remetente a determinado signo. Ainda conforme Plaza (2013), a tradução é uma forma mais atenta de “ler a história”, sendo uma forma produtiva de consumo e que possui a capacidade de transportar para o futuro os elementos históricos que foram lidos e inseridos no tempo presente.

No caso da tradução intersemiótica, o escritor ressalta que “signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2013, p. 30). Para o autor, a tradução intersemiótica é similar ao processo de criação ou recriação artística, em um procedimento contínuo de interação, compreende um diálogo entre signos, é prática tanto crítica quanto criativa. Por conseguinte, todo signo carrega em si o potencial de se desenvolver em outro signo.

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 2013, p.14).

Com o avanço tecnológico e a pós-modernidade, cada vez mais obras passam pelo processo de tradução intersemiótica, ou seja, convertendo um meio semiótico em outras mídias, como: pintura, dança, literatura, quadrinhos, cinema, televisão, videogame etc. De acordo com Lemos (2020, p.10),

As tecnologias e a internet não param de se desenvolver. Hoje, o mundo fílmico transmite mensagens de culturas e lugares distintos que alcançam vários sistemas culturais. A tradução, como meio de comunicação, aproxima culturas diferentes e possibilita a interação entre as línguas e culturas. Os signos linguísticos são enviados, recebidos e interpretados a todo momento. Estudar tradução aumenta, pois, a capacidade de observar a interação entre várias línguas e culturas em diferentes meios semióticos.

A literatura, por permitir que o indivíduo seja capaz de analisar os mais diversos aspectos de sua vida, auxilia o amadurecimento intelectual e a formação do cidadão

crítico, pensador. Todavia, atualmente, as mídias são deveras importantes para a literatura, pois também podem ser bem acolhidos pelo leitor literário. O cinema ajudou a literatura em sua experimentação estética, pois, assim como a literatura, o cinema também passou a contar histórias. Tavares (2006, p.07) afirma que

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer. Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais, e ao ser retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imaginéticas.

O cinema, com seu conteúdo diversificado, com a capacidade de fazer o espectador se emocionar e refletir, atrai cada vez mais pessoas.

O cinema exerce influência maior do que a literatura na medida em que atinge um público numeroso e diversificado, que não precisa necessariamente excluir, como a literatura, os analfabetos, uma vez que o cinema é transmitido através de imagem e som, não precisando, na maioria das vezes, fazer uso da linguagem escrita (GONÇALVES DA SILVA, 2012, p. 185)

No que diz respeito ao consumidor de atividades literárias, esse também participa de outras formas do sistema literário descrito por Even-Zoar (2013, p. 33s):

Para começar, o consumo direto de textos integrais foi e segue sendo periférico para a maioria dos consumidores “diretos” de “literatura”, sem falar dos “indiretos”. Todos os membros de qualquer comunidade são ao menos consumidores “indiretos” de textos literários. Em tal qualidade, nós, como membros da comunidade, simplesmente consumimos uma quantidade de fragmentos literários, digeridos e transmitidos por variados agentes culturais e integrados no discurso diário. Fragmentos de velhas narrações, alusões e frases feitas, parábolas e expressões cunhadas, tudo isto e muito mais constitui o repertório vivo depositado no armazém de nossa cultura. Quanto aos consumidores “diretos”, ou seja, as pessoas voluntárias e deliberadamente interessadas nas atividades literárias, não é claro se o grosso das pessoas desse grupo (minoritário) está fundamentalmente preocupado pelo ato de ler ou em participar de várias outras formas no sistema literário. Quantos daqueles que iriam conhecer um célebre escritor ou escritora realmente leram sua obra? Ou quantos o terão lido de tal modo que lhes permita ao menos uma discussão semiprofissional em certo modo sobre a obra? Os consumidores de literatura (como os de música, teatro, balé e muitas outras atividades socioculturais institucionalizadas) consomem frequentemente a função sociocultural dos atos envolvidos na atividade em questão (que às vezes assume abertamente a forma de “acontecimento” [“happening”]), mais do que o que é concebido como “o produto”. Realizam esta forma de consumo inclusive quando obviamente consomem “o texto”, mas a questão aqui é que podem realizá-la ainda que nenhum consumo de textos esteja envolvido.

Por exemplo, a TV interpreta outro sistema de signos, no caso o da literatura e recodifica seu conteúdo, ao criar uma obra nova e autônoma.

A literatura é a arte que utiliza a palavra como matéria-prima para compor um espaço, descrever um tempo, criar personagens, dar voz a uma entidade capaz de contar uma história, projetar imagens, transfigurar o mundo que nos cerca.

O cinema, por sua vez, é, por excelência, a arte da imagem em movimento. (SOTTA, 2016, p.156)

Atualmente, tanto o cinema quanto a televisão fazem parte de uma indústria cultural que vem transpondo obras literárias para a linguagem visual. Acredita-se que as adaptações são, muitas vezes, responsáveis pelo crescimento da venda de livros, promovendo assim não somente o livro, mas também o autor.

No passado, assim como no presente, reescritores criam imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. (LEFEVERE, 2007, p. 18s)

Logo, não apenas os *best-sellers*, mas também muitos clássicos foram e continuam sendo adaptados para as telas. Há vários e numerosos exemplos de tradução intersemiótica: o romance de Alexandre Dumas (1802-1860) *A dama das camélias* para a ópera teatral; da ópera *La traviata*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), para o cinema; o romance *O nome da Rosa*, de Umberto Eco (1932-2016), para o cinema; e finalmente *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1584-1616) para o cinema e também para os musicais da Broadway, nos Estados Unidos. Artistas plásticos, pintores, músicos e cineastas têm em comum o amor pela arte, seja qual for a sua forma, porque os diferentes tipos de arte se complementam entre si. Isso fez com que alguns diretores homenageassem suas fontes de inspiração, colocando referências a obras de arte em seus filmes. Para isso, eles transmutaram essas obras em cenas, figurinos e personagens de seus filmes.

Por exemplo, o filme *Melancholia* (2011) é o segundo da *Trilogia da Depressão*, do cineasta dinamarquês Lars Von Trier. Uma das cenas mais icônicas e simbólicas do filme faz referência à Ofélia (FIGURA 4), personagem importante da obra *Hamlet*, uma das tragédias mais famosas de Shakespeare que foi ilustrada pelo pintor inglês John Everett Millais, em 1852 (FIGURA 5).

Figura 4 – A personagem Justine (Kirsten Dunst), inspirada em *Ofélia*



Fonte: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/central-de-cinema/melancholia-lars-von-trier-critica/>

Figura 5 – Obra de John Everett Millais, que inspirou a cena e a capa do filme



Fonte: <https://artrianon.com/2019/11/28/obra-de-arte-da-semana-ofelia-de-sir-john-everett-millais/>

Outro exemplo é o design da casa da família Bates (FIGURA 6), do filme *Psicose* (1960), dirigido por Alfred Hitchcock (1899-1980). Robert Clatworthy e Joseph Hurley, diretores de arte que trabalharam com Alfred Hitchcock no filme, procuravam por uma referência que transmitisse um ar de solidão e mistério e, para isso escolheram *A Casa ao Largo da Ferrovia*, do pintor norte-americano Edward Hopper, de 1925 (FIGURA 7).

Figura 6 – Design da casa dos Bates, inspirado na obra de Edward Hopper



Fonte: <https://blueberrybr.blogspot.com/2022/05/a-casa-da-familia-bates-de-psychose-em.html>.

Figura 7 – *A Casa ao Largo da Ferrovia*, de Edward Hopper (1925)



Fonte: <https://www.tricurioso.com/2018/07/09/conheca-a-arte-de-edward-hopper/>.

Segundo Milton (1998), há três formas para se levar literatura de uma língua/cultura para outra, no caso, traduzir, atualizar ou adaptar uma obra. Sobre a relação do cinema com uma obra literária pelo viés semiótico, Ribeiro (2007, p.40) afirma que

A obra literária e o cinema, no momento em que existem para significar, representam atividades semióticas. Para se compreender o caráter de cada um desses sistemas semióticos, é necessário entender os aspectos a eles inerentes, ou seja, que espécie de signos são empregados e como é a sua organização. As definições e classificações da gramática especulativa de Peirce permitem penetrar no movimento interno das mensagens e analisar as diversas linguagens, códigos sinais, isto é, permitem o estudo do poder representativo de um signo.

O fenômeno da adaptação para o cinema e para a televisão de textos escritos constitui uma parte importante da produção filmica global. A indústria cinematográfica e televisiva lança anualmente diversos gêneros que contêm características que podem ser alvo de análise da tradução intersemiótica, até porque a abordagem intersemiótica é adotada com frequência pelos Estudos da Adaptação.

Diferentemente dos Estudos da Tradução, que normalmente lidam com a tradução interlingual, os estudos individuais em Estudos da Adaptação geralmente lidam com versões intersemióticas e intralinguais, e só ocasionalmente analisam questões interlinguais. Isto pode ocorrer porque a maioria dos estudos contemporâneos em Estudos da Adaptação, certamente no Reino Unido, é originária dos departamentos monolíngues de Estudos Teatrais, Estudos de Cinema e Mídia, Estudos de Dança, Estudos Musicais, Estudos Culturais e Literatura Inglesa. (MILTON, 2019, p. 199)

Foi o professor belga Patrick Cattrysse quem introduziu o estudo da adaptação fílmica na disciplina de Estudos da Tradução. Para Cattrysse (1992), tanto a tradução quanto a adaptação fílmica representam um processo que parte de textos e produz textos, sendo que esses textos produzidos podem ser reconstruídos de diferentes formas. Essa transformação é feita através de um processo tanto intertextual, quanto intersemiótico. Para desenvolver e sistematizar uma teoria dos estudos fílmicos, o estudioso utilizou a teoria dos polissistemas de Even-Zohar, que postulava que a literatura não é mais uma atividade isolada na sociedade. Ao analisar alguns filmes americanos, Cattrysse procurou analisar como se dava o processo de adaptação de textos literários para o cinema. A partir desses estudos, reconhece-se que tradução é um novo texto. Esse novo texto deve ser analisado a partir da sua criação, além de ser também dependente de um contexto social.

Já mais recentemente, Baker (2005) definiu dois tipos de adaptação: a local e a global. A adaptação local não envolve a tradução como um todo, mas apenas partes isoladas do texto original. Isso pode acontecer pelo fato de não haver equivalência lexical no texto adaptado. A adaptação global irá compreender o texto-fonte como um todo, fazendo-se reformulações de acordo com fatores externos, esse tipo de adaptação é o mais comum de processo de tradução de um texto escrito para o cinema ou para a televisão.

Os filmes são um dos meios mais abrangentes de comunicação e de propagação de conteúdo. Para Cronin (2009), o cinema é um exemplo concreto do forte uso da tradução, e um filme “é uma nova forma de linguagem que demanda traduções [interpretações] (p.4). As imagens, os sons, as legendas, as expressões faciais e corporais, as expressões emotivas (como por exemplo, a raiva, a alegria, a euforia, a dor, o medo, a tristeza, o humor, o rancor, a angústia etc) são exemplos de elementos presentes em um filme que podem ser foco de análise intersemiótica.

Nosso meio social e ambiente de confrontos linguísticos estão carregados pelos novos recursos midiáticos, num período nomeado de “era digital”, visto que esses meios de produção imagéticos têm alcançado um progresso perceptível. Os textos de literatura, não estão apenas sendo traduzidos para outras línguas, como também são transmutados e reconfigurados para outras expressões e novas linguagens (as não-verbais). (FREITAS, 2020, p. 32)

Provavelmente, a constante transposição de romances escritos para filmes se dá pelo lucro que as adaptações literárias podem render e também pelo fato de já terem público e possuírem enredo conhecido. “O filme, quando baseado em uma obra escrita, realiza a passagem de uma linguagem para outra, o que ocorre no intervalo entre as duas, a que chamamos de tradução” (SEORSI, 2005, p.37). No entanto, a tradução intersemiótica, em essência, representa uma interpretação verdadeiramente complexa, que deve levar em conta aspectos culturais, dinâmicos e funcionais do texto de origem, mas deve também levar em consideração a cultura receptora e por isso, caso seja necessário, altera o texto, ao mesmo tempo em que muda a mídia, pois, conforme Aguiar (1999, p.236), o livro é “produto cultural ativo, integrado ao sistema de trocas da comunidade, desde sua criação até seu consumo”.

No Brasil, avançam as pesquisas sobre a tradução intersemiótica, e nos últimos cinco anos, foram publicados diversos trabalhos acadêmicos nessa área. Por exemplo, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), foram publicadas algumas teses de doutorado².

Em 2018, Leomaris Aires, com a tese “*Diálogos entre literatura e cinema: o caso da adaptação de Estive em Lisboa*”, analisou a adaptação fílmica do romance escrito de Luiz Ruffato através do viés intersemiótico e da teoria de adaptação.

Em 2021, Giovana Beatriz Manrique Ursini, com a tese intitulada “*Movimento entre palavras: o contato da dança com a linguagem verbal*”, utilizou a teoria da tradução intersemiótica para analisar a relação entre as linguagens artísticas e a dança como um meio comunicativo.

Ainda no PGET, a partir de 2017, foram publicadas dissertações que também abordam a tradução intersemiótica.

Diogo Berns, com a dissertação “*The invention of Hugo Cabret: entre literatura e cinema - os profissionais do campo cinematográfico e a composição da adaptação fílmica*”, analisou o processo de recriação da obra literária de Brian Selznick para o cinema.

Em 2019, Maria Bárbara Florez Valdez, em sua dissertação intitulada “*Do romance Cerimonia Secreta ao filme Secret Ceremony: perspectivas feministas sobre uma tradução intersemiótica*”, faz uma análise feminista do filme “*Secret Ceremony*” e do romance homônimo argentino de autoria de Marco Denevi (1929-1998), para tal fim, a

² Fonte: <https://ppget.posgrad.ufsc.br/teses-e-dissertacoes-pget/>.

autora faz um transcurso por teorias sobre Tradução Intersemiótica e Adaptação.

Em 2020, Marcos Antônio Staub comparou a construção do personagem Hannibal, criado no meio literário para o cinema a partir da obra “*Hannibal*”, na sua dissertação “*Hannibal, da literatura para o cinema: uma tradução intersemiótica*”. No mesmo ano, Tobias Nunes Cordova propôs a retradução e a reformulação da peça de teatro “*Performances*”, do dramaturgo irlandês Brian Friel (1929-2015), por meios semióticos diferentes – do texto para a imagem – com suporte nos conceitos de tradução intersemiótica e teatro de imagem, em sua dissertação intitulada “*Performances: Brian Friel, Leos Janáček e a revitalização da cena em uma biografia recriada*”.

No programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília (UnB), foram publicadas também dissertações nos últimos cinco anos que abordam sobre a tradução intersemiótica³.

Em 2018, Marcos de Brito, com a dissertação intitulada “*Tradução intersemiótica em língua de sinais brasileira do poema “O camponês e o moleiro” de Wilhelm Busch: uma sinalização unificada de texto escrito e imagem*”, analisou a tradução de um poema para a Língua Brasileira de Sinais (Libras). Seu objeto de estudo foi constituído por texto escrito e elementos imagéticos no formato de quadrinhos. Brito propôs na sua análise demonstrar como ocorre a relação entre os elementos que compõem o poema no processo tradutório para a Libras.

Em 2019, Maria Luiza Colaço dos Santos, em sua dissertação “*10 coisas que eu odeio em você: a tradução para o cinema de A megera domada*”, tem como foco a análise dos elementos que atualizaram o filme “*10 Coisas que Eu Odeio em Você*” (*10 Things I Hate About You*), do diretor Gil Junger. O filme de Junger (1999) é contrastado com a peça original “*A megera domada*” de William Shakespeare, traduzida por Millôr Fernandes (2017), e com o filme homônimo de Franco Zeffirelli (1923-2019), que foi lançado em 1967. A autora usa, como uma de suas ferramentas de análise, a tradução intersemiótica.

Em 2020, Jéssica Costa Lemos também utilizou a tradução intersemiótica como instrumento, ao comparar o papel dos narradores da obra literária “*Gone Girl*” (2012), de Gillian Flynn, com a sua tradução correspondente para o português, publicada em 2013 pela editora Intrínseca, e da sua adaptação filmica (2013).

O Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal

³ Disponível em:

http://www.postrad.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=20&Itemid=657.

do Ceará (POET) é um programa relativamente novo (fundado em 2014), porém se mostra promissor em relação a trabalhos que abordam a tradução intersemiótica como pesquisa⁴:

No ano de 2017, Jefferson Cândido Nunes investigou, em sua dissertação intitulada “*A transmutação monadológica de Björk: tradução intersemiótica da dor em três dimensões, a partir de Black Lake*”, como ocorreu a transmutação da subjetividade na canção “*Black Lake*”, da cantora islandesa Björk, através da tradução intersemiótica.

Em 2018, Karine Teixeira da Silva, em seu trabalho intitulado “*As faces de Daisy Buchanan em The Great Gatsby no cinema*”, realizou uma análise das três traduções filmicas do livro “*The Great Gatsby*”, escrito por Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), as versões de 1949, de 1974 e de 2013, dirigidas respectivamente por Elliott Nugent, Jack Clayton e Baz Luhrmann, com foco em uma das personagens centrais, Daisy Buchanan.

Em 2019, Francisco Bruno Rodrigues Silveira, analisou, em sua dissertação “*O processo de retextualização na adaptação audiovisual das histórias em quadrinhos da Marvel Comics para a plataforma de Streaming Netflix*”, como ocorreu o processo de retextualização em alguns episódios das séries: *Demolidor*, *Jessica Jones*, *Luke Cage*, *Punho de Ferro* e *Os Defensores*, todas produzidas pela plataforma via *streaming* Netflix e baseadas em personagens dos quadrinhos da Marvel Comics. Para o autor, há mecanismos de retextualização nas traduções intersemióticas de histórias em quadrinhos, pois, nestas produções audiovisuais, há uma série de temas que não fazem parte das narrativas quadrinistas de origem.

Em 2020, Edvaldo Simão de Freitas, em sua dissertação intitulada “*A interface literatura/cinema em The Hobbit: intersemiótica nas diferentes imagens de Bilbo Baggins*”, fez uma comparação analítica entre a obra textual de Tolkien (1892-1973) e o filme dirigido por Peter Jackson a partir das possibilidades imagéticas acerca do personagem Bilbo, que compõe o cenário fílmico.

Em 2021, foram publicadas mais duas dissertações em que os escritores utilizaram a tradução intersemiótica como ferramenta de análise:

Yunisson Fernandes da Silva analisou em sua pesquisa intitulada “*Harry Potter e a pedra filosofal: construção dos personagens Harry, Hermione e Rony - do livro para o filme*”, à luz dos estudos da narratologia, tradução intersemiótica e construção do personagem, como os personagens da obra “*Harry Potter e a Pedra Filosofal*”, da

⁴ Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/22771>.

escritora britânica J. K. Rowling, foram construídos da narrativa literária à filmica.

Já Vanessa Alves do Nascimento, com sua dissertação “*Há algo de mim em você*”: *a tradução intersemiótica na construção do personagem Rick Deckard em Androides sonham com ovelhas elétricas e em Blade Runner*”, analisou a tradução intersemiótica na construção da personagem Rick Deckard, um dos protagonistas do romance “*Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?*”, do autor Philip K. Dick (1928-1982), na adaptação para o cinema de “*Blade Runner – O Caçador de Androides*”, dirigido por Ridley Scott e lançado em 1982.

Além das teses e dissertações defendidas pelos principais Programas de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, nos últimos cinco anos, também foram publicados no Brasil diversos artigos que utilizaram a tradução intersemiótica como instrumento de análise (TABELA 1):

Tabela 1: Artigos escritos nos Brasil sobre tradução intersemiótica entre 2017 e 2022

Autor(es)	Título	Revista	Instituição	Estado	Ano de publicação
Berndt, Jorge Antonio; Bernartt Silva, Marianna; De Melo Oliveira, Valdeci Batista	<i>Algumas comparações entre a Teogonia, de Hesíodo, e Saturno devorando um filho, de Francisco de Goya</i>	Linguística y literatura	Unioeste	Paraná	2021
Gomes da Costa Silva, Maria; dos Santos Filho, José Jacinto; de Barros Silva Botelho, Amara Cristina	<i>Tradução imagética: uma proposta de letramento literário com “A orelha de Van Gogh”, de Moacyr Scliar</i>	REVELL : Revista de Estudos Literários	UEMS	Mato Grosso do Sul	2021
Amaral, Amanda Nunes do; Lago, Neuda Alves do	<i>De Codename Villanelle a Killing Eve: traçando relações intersemióticas entre literatura e TV</i>	Cadernos de tradução	UFSC	Santa Catarina	2021
Bulhões, Marcelo Magalhães	<i>A grande arte: da transgressão do noir ao ilhar “de fora” na adaptação cinematográfica</i>	FAMECOS	PUC	Rio Grande do Sul	2019
Freitas, Ricardo	<i>Macunaíma em quadrinhos: Aspectos estéticos modernistas</i>	Galáxia	PUC	São Paulo	2019

Oliveira de; Magalhães de Matos, Lucineide	<i>na rapsódia gráfico-visual antropofágica</i>				
Luna, Rossana; De Oliveira Branco, Sinara	<i>O Papel da Tradução Intersemiótica para a Legendagem de Séries: Analisando as falas de Lady Violet na 1ª de Downton Abbey</i>	Cadernos de tradução	UFSC	Santa Catarina	2019
Lage Figueiredo, Celina	<i>Tradição estética e tradução intersemiótica — seria Homero o primeiro cineasta?</i>	DA Pesquisa	Udesc	Santa Catarina	2018
Tavares Gonçalves, Carlos	<i>Da teoria à prática: a dança como uma ferramenta semiótica de tradução</i>	Poiésis	UFF	Rio de Janeiro	2018
Mancini, Renata	<i>Sem Greimas, com Greimas, após Greimas, cem Greimas</i>	Estudos semióticos	USP	São Paulo	2018
Marcelino, João Gabriel Carvalho; Branco, Sinara de Oliveira	<i>Tradução intersemiótica e a adaptação de Hoje é dia de Maria</i>	Travessias	Unioeste	Paraná	2018
Silva-Reis, Dennys	<i>A literatura no rádio e na televisão: traduções intersemióticas na América Latina?</i>	Trabalhos em linguística Aplicada	UNICAMP	São Paulo	2018
Eich, Milena Schneid ; Schulz, Lisiane Ott ; Pinheiro, Luciana Santos	<i>Audiodescrição como recurso de acessibilidade no livro didático de língua inglesa</i>	Trabalhos em linguística aplicada	UNICAMP	São Paulo	2017
Da Silva, Amanda Foro; Da Silva, Suellen Cordovil; Da Silva, Teófilo Augusto	<i>A tradução intersemiótica em Frankenstein de Mary Shelley, The Little Girl Lost de William Blake e a série The Frankenstein Chronicles</i>	Tabuleiro de Letras	UNEB	Bahia	2017
Correia Santana, João Batista	<i>Áudio-descrição nas Manifestações Artístico Culturais: Uma tradução Intersemiótica</i>	Revista Latino- Americana de Estudos em Cultura e Sociedade	Centro Latino- Americano de Estudos em Cultura	Paraná	2017
Prado, Thiago Martins	<i>As concepções do conselheiro real Polônio em quatro adaptações de Hamlet para os quadrinhos</i>	Galáxia	PUC	São Paulo	2017
Júnior, Souza Paulo;	<i>Contar e participar: análise da tradução intersemiótica do videogame Assassin's Creed II para romance</i>	Cadernos de Letras	UFF	Rio de Janeiro	2017

Mancini, Renata					
--------------------	--	--	--	--	--

Fonte: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ezl.periodicos.capes.gov.br/index.php/buscaador-primo.html>.

Como observado na Tabela 01, alguns desses trabalhos tiveram como objeto de estudo a tradução intersemiótica de um meio verbal (livro) para um meio não-verbal (cinema/televisão). A tradução intersemiótica de obras literárias para filmes, a interpretação dos signos verbais por signos não-verbais, é uma ferramenta importante para a recodificação do texto da língua de partida. Segundo Andrew (2002, p.173), “a semiótica cinematográfica se propõe a construir um modelo abrangente capaz de explicar como um filme adquire significado ou o transmite a uma plateia”. Para o autor, há uma ligação íntima entre os significantes do cinema e seus significados. As imagens seriam representações realistas, e os sons, reproduções exatas daquilo a que se referem. E, pelo fato de a leitura de imagens ser mais rápida do que a leitura do texto, o espectador pode entender de forma mais rápida as informações contidas na narrativa. Isso significa que a linguagem usada no texto de destino pode combinar diferentes modos de comunicação para melhorar a eficiência da tradução, em vez de depender de apenas um sentido para transmitir informações.

Conforme Bello (2005, p.78), o leitor “sabe que a condição estabelecida é a da sugestão de um mundo possível através de signos arbitrários escritos, enquanto ao espectador é mostrado um mundo possível através de signos icônicos audiovisuais”. Para a autora, a principal diferença entre a literatura e o audiovisual está no fato de que, no audiovisual, a base da representação é a imagem em movimento, já na literatura, a base da representação é a palavra escrita. Martín-Barbero e Rey (2004, p.55) salientam que a televisão não depende do “uso de um complexo código de acesso, como o livro”. Logo, uma grande parcela da população pode ter acesso a variadas formas de linguagem, possibilitadas pela linguagem audiovisual.

Além disso, a obra escrita instiga o leitor a criar imagens na sua mente à medida que ele lê um livro, enquanto no sistema audiovisual são utilizadas imagens em movimento, que se tornam mais perceptíveis. De fato, a arte cinematográfica é

uma arte heterogênea que soma características básicas das outras modalidades de arte existentes, um autêntico compósito que sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo) tridimensionalidade da escultura e arquitetura, a dramaticidade do teatro e a narratividade da literatura. (Brito, 2006, p.135)

Portanto, ao assistirmos a um filme, somos expostos a elementos que evocam em nossa mente diversas associações que dificilmente distinguimos. De acordo com Gorovitz

(2006, p.10), “som, imagem, movimento, ritmo, música, gestos, expressões, narrativa e diálogos que envolvem o espectador em uma atmosfera determinada, constituída, em grande medida, por uma participação ativa do receptor”.

Indubitavelmente, os filmes contêm tanto linguagem verbal, quanto uma série de linguagens visuais, além de conter recursos sonoros (músicas, melodias, ruídos e até o silêncio), e a junção desses elementos dá mais eficiência à mensagem final no contexto em que é semeada. Conforme Weiskopf (2010), a linguagem é um dispositivo multimodal, e o ser humano é capaz de combinar e transmitir informações linguísticas sobre coisas detectadas por qualquer um dos sentidos. Com relação aos filmes, em cada imagem há um significado que leva a determinadas informações. As imagens reproduzem o mundo real, e entre essas imagens é estabelecida uma relação semântica.

[...] no caso da tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema, a interpretação dos signos verbais por signos não verbais, tais como a música, o som, a imagem, o gesto etc., é uma ferramenta importante para a recodificação do texto da língua de partida. (AMORIM, 2013, p. 17)

A narrativa se torna mais coerente e faz com que o espectador se depare com novas culturas e novas formas de pensar. Cronin (2009) afirma que a tradução está presente nos filmes, e que os filmes são uma ferramenta de distribuição de cultura em massa, com evidência visual e persuasiva. Posto isto, percebe-se que tanto o cinema, quanto a televisão são uma forma de linguagem altamente expressiva em nossa sociedade. De acordo com Rosenfeld (2002), um filme não necessita de grande esforço intelectual para ser compreendido. Bona e Del Vecchio (2010, p.07) salientam que “o espectador de um filme, mesmo tendo consciência da irreabilidade que é exibida no cinema, acaba vivendo emocionalmente como se fosse um acontecimento real. É como se o espectador se tornasse testemunha deste acontecimento e participasse dele”. Os autores ainda frisam que

As emoções que o cinema passa ao espectador são as mesmas que estavam nas bases das sensações dos entusiastas dos circos romanos e que hoje se aproximam das mesmas emoções sentidas pelos espectadores de corridas de carro. Pode-se dizer que o cinema dá emoção dupla. (BONA; DEL VECCHIO, 2010, p.07)

Todavia, um filme pode usar a linguagem metafórica e simbólica e, dessa forma, o espectador pode fazer várias leituras, por isso é imprescindível que o espectador compreenda mais do que apenas o conteúdo da imagem para poder entender todo o seu significado.

[A imagem] entrava em relação dialética com o espectador num complexo afetivo intelectual, e a significação que adquiria na tela dependia, em última análise, quase tanto da atividade mental do espectador quanto da vontade

criadora do diretor [...]. Tudo que é mostrado na tela tem portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparece através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explicita. (MARTIN, 2003, p. 92)

Traduzir para uma mídia diferente não considera a tradução no sentido de palavra, mas de adaptação. Brandão (2011, p.01) definiu adaptação como a “transposição ou transformação de uma obra de um gênero para outro”. Segundo Stam (2006, p.33), adaptações “são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação”. Para Hutcheon (2013, p.30), adaptação é “[u]ma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; - um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação; - um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”.

Dessa maneira, entende-se que a adaptação é estabelecida através da relação que vai do texto de partida (hipotexto) ao texto de chegada (hipertexto). Nesse processo, o texto de partida, após ser interpretado, pode passar por modificações e ser ressignificado, resultando em um produto da adaptação. O adaptador, nesse caso, pode ressignificar o hipertexto ao utilizar estratégias motivadas por diferentes questões, tais como: econômicas, políticas, religiosas, culturais, ideológicas etc.

A tradução é, naturalmente, uma reescrita de um texto original. Todas as reescritas, qualquer que seja sua intenção, refletem uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipulam a literatura para funcionar em uma determinada sociedade, de uma determinada maneira. A reescrita é uma manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar na evolução de uma literatura e de uma sociedade. A reescrita pode introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos dispositivos e a história da tradução é a história também da inovação literária, do poder de moldar uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e conter, e numa era de manipulação sempre crescente de todos os tipos, o estudo dos processos manipuladores da literatura, como exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a uma maior consciência do mundo em que vivemos⁵. (BASSNETT, LEFEVERE, 2003, p.11)

Outro aspecto a ser mencionado é que, enquanto o tradutor de outros textos está por trás de seu trabalho de tradução, apresentando suas pequenas mudanças e suas escolhas na sua tradução, a pessoa responsável por uma adaptação fílmica pode não ter essas possibilidades, pois muitos fatores estão envolvidos, como a escolha do figurino, o

⁵ Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever-increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.

enquadramento, o modo de gravação, a iluminação da cena, ou seja, todas as coisas que talvez não existam, ou não são definidas no texto original.

[...] não é tudo que se traduz. Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexamínável, no sentido em que uma coisa está a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância. Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como “afinidade eletiva”. (PLAZA, 2013, p. 34)

É a “afinidade eletiva”, mencionada por Plaza, que reorganiza os sistemas de relações da percepção e da sensibilidade. Conforme Bettetini (1996), o filme é um texto cinematográfico em que existe um sujeito de enunciação que se refere ao aparato conceitual e técnico, que corresponde aos movimentos de câmera, montagem, luz, cenografia, dentre outros. Esses instrumentos se anteveem ao espectador do filme, colaborando, assim, com uma leitura adequada posterior ao evento midiático.

Quando se traduz um texto, ou se adapta um texto para outro meio, nem sempre há fidelidade aos originais, há diferenças, porque nenhuma tradução é a cópia perfeita do produto-fonte, mas uma nova obra do tradutor, que se torna o autor do texto traduzido. Sobre fidelidade, Stam (2008, p. 20) afirma o seguinte:

A noção de fidelidade contém, não se pode negar, uma parcela de verdade. Quando dizemos que uma adaptação foi "infidel" ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação filmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da "fidelidade" não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável.

Ao recriar um texto, o tradutor pode incluir elementos de sua cultura ou da época em que vive, mudando pequenos elementos da obra original e, muitas vezes, aproximando-a da cultura receptora.

Salienta-se que ler a obra literária na íntegra em sua própria mídia – a verbal – tem uma diferença sinestésica quando comparado a ter conhecimento dela por meio de sua adaptação. Entretanto, não se pode negar que as adaptações de obras literárias tangenciam a literariedade, quando buscam se valer de alguns

meios de correspondência, compensação, alusão, referência ou não-distanciamento daquilo que é próprio à obra literária em sua mídia verbal e que estão de alguma forma em conexão com o sistema literário. Além disso, cabe notar que cada linguagem artística e midiática tem seus públicos e campos específicos, por vezes bem delimitados. Por exemplo, os jogadores de videogames literários ocupam nichos de consumo diferentes dos cinéfilos amantes de adaptações de obras literárias. (REIS, 2018, p.51)

No começo de um processo de tradução, o tradutor é um leitor, como todos os outros leitores, e deve compreender o texto antes de fazer qualquer alteração.

A tradução é, assim, um ofício que desvela o olhar do outro, o que o outro já disse em outra língua que o aproxima dele e da língua que o absorve enquanto produtor de sentidos e significados, entre o mesmo e o diferente, entre as versões possíveis da língua e do sujeito que penetra e é penetrado pela língua de chegada. Todo leitor, como o tradutor, são seres seduzidos pela língua no momento da escrita/leitura, e enquanto ser que se envolve nas teias da leitura, sente-se conhecedor da língua, transformando e se transformando na escrita em diálogos sempre constantes com outros textos, em qualquer período histórico. (RODRIGUES, 2017, p.26 e 27)

No caso de uma adaptação filmica, o processo é feito de acordo com escolhas, que podem incluir mudanças, acréscimos ou omissões. Portanto, é comum que haja mudanças, mesmo que mínimas, pois não é possível fazer uma adaptação de uma obra literária para o texto audiovisual que seja totalmente fidedigna. A título de exemplo, programas televisivos, por se tratar de textos audiovisuais, também podem sofrer mudanças. Sobre isso, Reimão (2004, p.107) afirma o seguinte:

Uma adaptação de um texto literário para um programa televisivo é, em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico. Trata-se de uma passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons, captados e transmitidos eletronicamente.

Nunes (2006) salienta que a tradução de obras literárias para outros suportes, como a TV, tem suas próprias regras, por isso, uma adaptação pode ou não utilizar os sentidos e as ideologias da obra original na sua totalidade. Lefevere (1992) defende que a adaptação não deve ser uma cópia idêntica da obra de origem, pois ela própria, na medida em que se constitui um veículo diferente, torna-se algo original para aqueles que, por exemplo, ainda não leram a obra escrita, logo, o texto original não é algo imutável, e a fidelidade de uma adaptação se torna impossível, pois um tradutor cria um novo produto ao utilizar suas características para traduzir uma obra.

De fato, Bluestone (2003) defende a adaptação como uma forma de tradução, ou seja, a adaptação é uma transmutação de um texto de partida para um texto de chegada. Logo, a adaptação transpõe uma obra literária para outro meio sob um novo ponto de vista, portanto uma adaptação não pode ser considerada inferior, até porque, conforme Stam (2000), a adaptação não deve ser fiel ao texto-fonte, mas à essência do meio de

expressão, e uma adaptação tem o mesmo valor do texto original. Além disso, uma adaptação para um filme pode se tornar um desafio, pois exige muito de um roteirista, que deve utilizar sua criatividade e um bom planejamento e, ainda assim, nem sempre ele agradará aos espectadores em sua totalidade.

A adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que ela seja uma inteiriça, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata duma obra conhecida, passível de confrontos. (REY, 1989, p. 59)

O leitor, ao ler um livro, pode imaginar uma cena da forma que quiser por intermédio das descrições e características apontadas pelo narrador da história. Já um filme faz uso de outras ferramentas.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

Portanto, quando se faz uma análise de uma adaptação fílmica, é importante ter em mente que tanto o livro, quanto o filme possuem suas próprias particularidades, e, por isso, não faz sentido fazer comparações relacionadas à literalidade, prova disso são as constantes adaptações de obras literárias tanto para o cinema, quanto para a televisão.

Dentre tantas obras adaptadas para filmes, estão as do escritor italiano Andrea Camilleri. No capítulo seguinte, abordaremos as características de Camilleri e o porquê de seus romances e das adaptações televisivas serem escopo para análises tradutórias.

3 A COMPLEXIDADE DE ANDREA CAMILLERI

A região da Sicília é a maior ilha do Mediterrâneo, tanto que o historiador e escritor francês Fernand Braudel (2010, p.157) a descreveu como “um continente em miniatura”. A ilha foi colonizada por diferentes povos, como os gregos, os fenícios, os bizantinos, os árabes, entre outros. Esses povos marcaram a Sicília e deixaram uma forte herança cultural, e a região possui uma forte tradição literária, tanto que o crítico literário Francesco De Sanctis (2015) afirmou que a Sicília pode ser considerada o local de nascimento da literatura italiana. De fato, de acordo com Abdelsamad (2020), a região é importante para a vida e para a escrita dos escritores. Nomes como: Giovanni Verga (1840-1922), Luigi Pirandello (1867-1936), Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957), Elio Vittorini (1909-1966), Leonardo Sciascia (1921-1989), entre outros, enriqueceram a literatura italiana. Esses escritores tinham algo em comum: apresentaram em suas obras a cultura local da região natal deles.

Outro escritor siciliano, com um grande valor literário e de enorme sucesso, é Andrea Camilleri, que tem uma vasta produção e é capaz de trabalhar com maestria e agilidade o teatro, a televisão, o cinema e, sobretudo, a literatura. Camilleri nasceu em 1925 na cidade italiana de Porto Empedocle, localizada na província de Agrigento, na região da Sicília, e faleceu em 2019, em Roma, aos 93 anos.

3.1 O fenômeno Andrea Camilleri

Desde criança, Andrea Camilleri nutriu uma paixão precoce pela literatura e pelo palco. Aos 20 anos publicou contos e poemas, chegando a ganhar o “*Premio St. Vincent*”, que é um prêmio jornalístico, cuja entrega é realizada na Itália, concedido por um júri de especialistas a várias categorias de profissionais da imprensa, do mundo da informação e da divulgação. No final da década de 1940, Camilleri estudou direção na *Accademia di Arte drammatica Silvio d’Amico*, e, partir de então, começou a trabalhar como diretor, roteirista e dramaturgo; funções que ele exerceu por vários anos.

Apesar de ser um escritor prestigiado atualmente, o seu sucesso como escritor veio posteriormente. De acordo com Cerrato (2012, p.22), “[...] o sucesso chegou tarde, para completar uma vida cheia de surpresas, aventuras e encontros inimagináveis para seus leitores⁶.” Em 1978, Camilleri iniciou sua carreira como escritor, aos 58 anos de idade,

⁶ [...] il successo è giunto tardi, per completare una vita ricca di sorprese, avventure e incontri inimmaginabili per i suoi lettori.

com o romance “*Il corso delle cose*” [*O curso das coisas*], publicado pela editora *Lalli*. Posteriormente, escreveu mais três livros: “*Un filo di fumo*” [*Um fio de fumaça BR*⁷], romance que lhe rendeu o prêmio literário da cidade de Gela, foi o primeiro romance a ser ambientado em Vigàta, cidade fictícia, criada pelo escritor, onde aconteceram suas histórias: “*La strage dimenticata*” [*A chacina esquecida*] e “*La stagione della caccia*” [*Temporada de caça BR*]. Entretanto, sua carreira acelerou mais no início da década de 90, quando publicou, em 1994, o romance “*La forma dell’acqua*” (no Brasil, *A forma da água*, 2000), livro em que estreia o comissário Montalbano. A partir disso, Camilleri passou a ter mais visibilidade no cenário literário. De fato, o autor publicou mais de 100 livros, além de ter mais de 30 milhões de cópias vendidas, e de suas obras traduzidas para mais de 35 idiomas.

Os romances de Camilleri são divididos em romances históricos e romances policiais e são ambientados na região da Sicília.

Há duas vertentes na sua produção narrativa: romances policiais (estrelados pelo Comissário Salvo Montalbano) e romances históricos (ambientados na Sicília por volta da época da unificação e mais além), mas a trama de ambos envolve sempre, de alguma forma, a busca pela solução, ou explicação de um ou mais assassinatos, desaparecimentos, massacres, mortes, enfim⁸. (MARCI, 2004, p. 245)

Com relação aos romances históricos, Cerrato (2012) ressalta que esses podem ser divididos em romances históricos baseados em fatos que ocorreram na história siciliana e em romances policiais ambientados em Vigàta. Amaral (2015) diz que os romances históricos de Camilleri são inspirados em fatos e documentados e misturados com a incansável fantasia do autor. Já Carvalho (2017) afirma que os romances do autor surgiram a partir de uma notícia de jornal, ou de um texto que ele havia lido. Isso é corroborado por Bossio (2018), além de a autora salientar que episódios vivenciados por Camilleri também ajudaram a compor suas histórias.

Desde a sua infância até o equilíbrio alcançado em sua carreira como escritor, uma miríade de episódios enriquece sua vida, ajudando a criar parte da realidade que o escritor precisa para iniciar uma história. Camilleri, de fato, nunca parte de sua imaginação para começar a construir sua história, ele tem que pegar sua deixa de algo que existe ou que realmente aconteceu, um simples detalhe ou um fato da notícia, ou seja, uma fatia da realidade que o intriga e desencadeia uma fonte inspiradora dentro dele⁹. (BOSSIO, 2018, p.13)

⁷ A sigla BR indica que o título foi traduzido e publicado no Brasil.

⁸Due sono i filoni della sua produzione narrativa: i romanzi polizieschi (che hanno come protagonista il commissario Salvo Montalbano) e i romanzi storici (ambientati in Sicilia intorno all'unificazione e oltre), ma la trama degli uni e degli altri coinvolge sempre in qualche maniera la ricerca della soluzione, o della spiegazione di uno o più omicidi, sparizioni, stragi, insomma morti.

⁹Dall'infanzia fino all'equilibrio raggiunto nella sua carriera di scrittore, una miriade di episodi arricchisce la sua vita contribuendo a creare parte di quella realtà di cui lo scrittore ha bisogno per iniziare una storia.

Realmente, Araújo (2019) frisa que os romances são frutos das pesquisas do escritor sobre a Sicília. No que diz respeito aos romances policiais, Carvalho (2017) salienta que a boa acolhida, por parte do público, estimulou Camilleri a escrever mais histórias que contam com a presença do personagem Montalbano, e, efetivamente, esses romances representaram um “boom” literário, e as vendas aumentaram ainda mais, após a estreia da série de televisão, em 1999, baseada nas investigações do comissário. Martín-Barbero e Rey (2004) afirmam que as adaptações televisivas trazem mais visibilidade à obra literária. Tavela (2013) frisa que o mercado cinematográfico e o mercado editorial se abastecem de maneira mútua, e um serve para disseminar e divulgar o outro de forma bastante eficiente. Pode-se verificar, efetivamente, que a adaptação televisiva alavancou a carreira de Camilleri.

O comissário Montalbano tornou-se, sem dúvida, um fenômeno literário, televisivo e comercial e impulsionou o sucesso de Camilleri, tanto em nível nacional, quanto em nível internacional. Graças aos seus romances policiais, Camilleri tornou-se um dos maiores escritores da atualidade, alcançando uma grande projeção no cenário de romance policial. A série televisiva consegue combinar qualidade artística com popularidade de massa de uma forma tão exemplar, quanto rara. Esta união, extraordinariamente bem-sucedida de qualidade e aclamação popular, atraiu a atenção de especialistas e estudiosos da televisão. O diretor da série televisiva, Alberto Sironi, afirmou, em uma entrevista, que o grande sucesso de Camilleri na TV se deve ao olhar de perplexidade e à pena que ele tem da maldade, da estupidez e da vulgaridade do mundo¹⁰.

Cerrato (2012) afirma que o sucesso de Camilleri existe devido ao enredo bem desenvolvido, à sua habilidade de contar histórias, à forte caracterização de seus personagens e à linguagem. O escritor tornou-se popular, e seus romances são cada vez mais vendidos.

Graças a seus romances, *Gialli* alcançou o posto de um dos escritores italianos mais conhecidos dos últimos anos, cuja extensa obra, composta, sobretudo, por romances policiais, é sinônimo de popularidade, com um elevado número de leitores e com a movimentação de grandes somas, fruto das vendas de seus livros, que ultrapassaram os limites da Itália, chegando em muitos países, inclusive no Brasil¹¹. (ALMEIDA, 2012, p. 55, grifo da autora)

Camilleri, infatti, non parte mai dalla sua fantasia per iniziare a costruire la sua storia deve prendere spunto da qualcosa che esiste o è accaduto realmente, un semplice dettaglio o un fatto di cronaca, insomma uno spicchio di realtà che lo incuriosisce e che fa scattare in lui una molla ispiratrice.

¹⁰ Fonte: https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/altro-pap-montalbano-regista-serie-tv-alberto-sironi-136652.htm.

¹¹ *Gialli*: Termo em italiano usado para se referir a obras policiais.

Amaral (2015, p. 03) ratifica o fato:

Seus livros (e não somente aqueles que têm como protagonista o comissário Salvo Montalbano) estão entre os mais vendidos – e traduzidos – de autores italianos contemporâneos. Além dos vários prêmios recebidos na Itália, ele também foi reconhecido como o autor italiano mais lido na França através das traduções realizadas por Dominique Vittoz e Serge Quadrupani. No Brasil, a maioria dos seus livros foram traduzidos por Joana Angélica d’Avila Melo e publicados pela Editora Record (AMARAL, 2015, p. 03).

Apesar de ser um fenômeno literário, o autor já foi também alvo de muitas críticas. Por exemplo, para Giulio Ferroni, crítico literário, Camilleri é um escritor superficial, previsível, banal e que é incapaz de tocar realmente nos problemas autênticos da Sicília¹². Já para o jornalista Marcello Sorgi (2000), Camilleri apresenta nos seus livros uma Sicília caricaturada. Conforme Cerrato (2012), as críticas feitas a Camilleri se devem ao fato de o autor escrever muitos romances em um ritmo frenético, além de usar uma linguagem que é difícil de entender, e que o sucesso do escritor é escolhido graças à série televisiva. Ainda sobre a desaprovação de alguns críticos sobre Camilleri, Carvalho (2017, p. 75) justifica da seguinte forma:

O fato de Camilleri se dedicar a dois gêneros não tidos em grande conta pela crítica (principalmente o romance policial) faz com que uma parte da crítica não receba suas obras de maneira positiva. A linguagem por ele usada também influencia essa recepção, com alguns críticos e teóricos apontando falta de consistência. Artificialidade e exagero em seu estilo.

Ainda que Camilleri seja alvo de críticas, ele tornou-se um dos escritores italianos mais conhecidos dos últimos anos, nos cinco continentes, e o seu talento é, de fato, respeitado, tanto que ele foi vencedor de vários prêmios na Itália e no exterior.

Atualmente, Camilleri também faz parte dos autores pesquisados no âmbito acadêmico, e suas obras são objetos de estudos em algumas universidades, conforme ressalta Carvalho (2017, p.75):

[...] a recepção por parte do público é calorosa, tanto na Itália, como em outros países, e vários estudos acadêmicos (artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado) têm sido escritos nos últimos anos, em diversos países, analisando não apenas a linguagem do escritor, mas outros aspectos de sua obra, entre eles, a tradução.

A *Università degli Studi di Cagliari* (UNICA), por exemplo, é referência nos estudos realizados sobre o escritor, tanto que, no ano de 2013, o Professor Titular de Filologia Italiana e Literatura Sarda da UNICA, Giuseppe Marci, criou a *Accademia Internazionale di Studi Camilleriani* (AISC), com o objetivo de reunir professores de

¹² Fonte: <http://www.infodem.it/analisi.asp?id=5507>.

países como: México, Nova Zelândia, Irlanda, Espanha, Holanda, EUA, Inglaterra, Noruega, França e Brasil, estabelecendo assim uma rede internacional de pesquisa e promovendo seminários e publicações de trabalhos sobre as obras do autor siciliano. A UNICA também é responsável pela publicação dos “*Quaderni Camilleriani*”, coletânea criada em 2016, que reúne vários artigos e ensaios sobre Camilleri e sua obra, escritos por pesquisadores de várias partes do mundo. A revista, no presente momento, está na sua 19ª edição regular, além de possuir dois volumes especiais, um é sobre a bibliografiatemática da obra de Camilleri, e o outro é sobre autores citados por ele¹³.

É possível também pesquisar sobre o escritor no site www.vigata.org, site criado por fãs de Camilleri e aprovado pelo próprio escritor, em que é possível acompanhar informações sobre a vida e obra do autor, os prêmios recebidos, a série *Il commissario Montalbano*, publicações de artigos e outras informações gerais. Mesmo após a morte de Camilleri, em 2019, as informações do site são constantemente atualizadas.

Aqui no Brasil, de acordo com Dal Pont (2017) Camilleri está entre os 10 autores do cânone italiano mais traduzido de 1977 a 2007. De 1999 a 2020, a editora *Record* foi a única responsável pela publicação das obras de Andrea Camilleri. Desde 2021, a editora L&PM também começou a publicar as obras do autor. Os tradutores da obra camilleriana para o português brasileiro são: Joana Angélica d'Ávila Melo, Giuseppe D'Angelo, Maria Helena Kuhner, Eliana Aguiar, Andrea Ciacchi, Aline Leal e Ivone Benedetti, sendo Joana Angélica d'Ávila Melo a que mais traduziu livros do escritor siciliano, com 17 traduções ao todo. Após a veiculação das obras de Camilleri no Brasil, diversos artigos tanto científicos, quanto jornalísticos sobre o escritor e sua obra foram publicados.

No território brasileiro, já foi defendida uma tese de doutorado e duas dissertações de mestrado sobre o escritor, sendo uma delas defendida no ano de 2020 por Rebeca Beserra Araújo, com o título “*Uma análise descritiva da tradução de La rivoluzione della luna*”, de *Andrea Camilleri*, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal do Ceará, sob orientação do professor Dr. Rafael Ferreira da Silva, que é um pesquisador tido como referência para os estudos sobre Andrea Camilleri no Brasil e que possui pós-doutorado em Estudos da Tradução pela Università degli Studi di Cagliari, com um projeto sobre a tradução de Andrea Camilleri em português brasileiro. Além disso, o professor Silva coordena o grupo de pesquisa, intitulado “*Traduzindo cultura e identidade: autores insulanos italianos*”, em que o próprio Andrea Camilleri é

¹³ Fonte: <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>.

pesquisado, bem como outros escritores, como por exemplo Grazia Deledda, da região da Sardenha.

Ainda no Brasil, ocorreram alguns eventos na Universidade Federal do Ceará que deram espaço a Camilleri e sua obra e que contaram com a presença do professor Marci, como no “*I Colóquio Internacional de Italianística da UFC*”, em 2012. Em 2013, houve a *Giornata Camilleri*, evento organizado pelos professores: Rafael Ferreira da Silva, Marinês Lima Cardoso, Yuri Brunello, Giuseppe Marci e Duillio Caocci. Em 2015, houve o *Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Italiano (ABPI)*, em que aconteceu o *III Seminário Internacional sobre a Obra de Andrea Camilleri*. Em 2020, o professor Silva, participou de uma conferência sobre Camilleri, organizada pela ABPI (Associação Brasileira da Propriedade Intelectual). Em 2021, foi apresentado um seminário pelo professor Marci sobre Camilleri no *IX Seminário Andrea Camilleri*, dentro do *Encontro Internacional de Italianistas e Professores de Italiano do Brasil (EIPIB)*.

Há ainda o blog *Paisagem da Crítica*, criado em 2005 pelo professor Dr. Júlio Pimentel Pinto, do departamento de História da Universidade de São Paulo, no blog, o público pode encontrar diferentes resenhas sobre as obras de Camilleri.

O fato é que Andrea Camilleri é realmente um fenômeno literário, tanto que Capecchi (2000) afirmou que o sucesso alcançado pelo escritor foi resultado de um “caso literário”, e que seus livros, atualmente, estão entre os mais vendidos e traduzidos entre os autores italianos contemporâneos. Ele ficou conhecido pela sua própria forma de se expressar, de contar histórias e de descrever paisagens, dando vida a uma obra cultural, linguística e literária, é um escritor querido pelos leitores e espectadores da série televisiva, e sua morte, sem dúvida, causou grande comoção.

3.2 As características dos romances de Camilleri

A carreira, a experiência e a sensibilidade teatral são, indubitavelmente, fatores decisivos para a formação narrativa de Camilleri. Como homem do teatro, as sequências dialogais tinham um papel fundamental para o escritor, tanto que o discurso direto era o preferido do autor. Além disso, Camilleri era acostumado a ter personagens reais em seus romances.

Pode-se dizer que cada um dos personagens que aparecem em cena, mesmo por um único momento, é potencialmente protagonista de uma micro-história que vale a pena contar: mesmo aquelas mais banais, possuem detalhes

escondidos que são literalmente produtivos¹⁴. (MATT, 2020, p. 40)

Da mesma forma, seus personagens também são dotados de um dialeto específico, que é a essência de sua natureza. Por esta razão, a própria linguagem original e os personagens, fortemente caracterizados, devem ser considerados um conjunto. A cada novo romance escrito, Camilleri desenvolve experiências linguísticas cada vez mais inovadoras até criar sua própria língua, mistura do italiano com o siciliano, que ele adaptou aos vários personagens e ao estado de espírito deles. Sobre isso, Fabiano (2019, p. 120) afirma o seguinte:

As experiências de trabalho, as experiências pessoais e a sensibilidade subjetiva específica de Andrea Camilleri, fizeram com que, em sua narração, os personagens se tornassem mais importantes do que o enredo. Na verdade, este parece estar a serviço dos personagens, mesmo dos secundários, terciários, bem como de alguns detalhes do contexto (um objeto, um lugar, um detalhe aparentemente desprezível): tudo é útil ou mesmo necessário para que a chamada dramatúrgica ou solução narrativa. Outro elemento importante da narrativa camilleriana é que os personagens não são descritos, exceto pelo mínimo necessário e geralmente limitado a características físicas: o surgimento de experiências e personalidades dos personagens através de suas ações, de suas palavras, até mesmo de seus silêncios¹⁵.

Já com relação à temática encontrada na obra de Camilleri, Araújo (2019, p.10) diz o seguinte:

A sua obra, tanto nos romances históricos quanto nos contemporâneos, possui diversas temáticas recorrentes, como o humor, a astúcia, as relações afetivas, a culinária, a variação linguística e a identidade cultural siciliana, que é sempre bem-marcada, como se fosse mais um personagem.

Sobre a obra do escritor, Trainito (2010) afirma que o jogo intertextual e o empenho ideológico são características de Camilleri, e que o autor siciliano usa seus romances policiais como pretexto para manifestar seu descontentamento com o momento histórico atual, visto que o escritor nunca escondeu suas próprias ideias políticas. Com efeito, D'Ippolito (2010, p. 09) declara: “De fato, por meio de seus romances, o escritor manifesta toda a sua amargura da classe política de hoje, corrompida e poluída por vícios

¹⁴ Si può dire che ognuno dei personaggi che compare in scena, anche per un solo istante, è potenzialmente il protagonista di una microstoria che vale la pena di raccontare: anche nelle esistenze più ordinarie si celano dettagli letterariamente produttivi.

¹⁵ Le esperienze lavorative, quelle personali e la specifica sensibilità soggettiva di Andrea Camilleri, hanno fatto sì che, nella sua narrazione, i personaggi diventassero più importanti della trama. Anzi questa sembra essere al servizio dei personaggi, anche di quelli secondari, terziari, così come alcuni particolari di contesto (un oggetto, un luogo, un dettaglio apparentemente trascurabile) : tutto è utile o addirittura necessario per la cosiddetta soluzione drammaturgica o narrativa. Altro elemento importante della narrazione camilleriana è che i personaggi non sono descritti se non per il minimo necessario e di solito limitato alle caratteristiche fisiche: prevale in Camilleri l'emersione dei vissuti e delle personalità dei personaggi attraverso il loro agire, le loro parole, addirittura i loro silenzi.

inconfessáveis¹⁶.” Em entrevista a Marcello Sorgi (2000, p.80), o escritor salienta: “Eu tenho sempre necessidade de partir de algo que já aconteceu, li, ouvi. Eu sempre preciso de um ponto de partida, pelo menos se você quiser, do fato que aconteceu, de alguma coisa que já ocorreu¹⁷.”

É válido salientar que Camilleri foi comunista e era um crítico ferrenho do ex-primeiro-ministro italiano Silvio Berlusconi¹⁸ e do ex-ministro do interior e atual senador Matteo Salvini, chegando a compará-lo ao ditador fascista Benito Mussolini¹⁹. Ao descrever o escritor, Fabiano (2019, p.123) afirma:

Um homem cuja honestidade intelectual não o impediu de adotar posições claras e de se expressar de forma decidida quando certas formas de agir ou possíveis decisões pudessem esconder aborrecimentos reacionários, comportamentos exploradores, que o trouxeram de volta a experiências vividas em um passado pouco glorioso e pouco digno na história da Itália²⁰.

No que diz respeito à ironia usada por Camilleri em suas obras, Trainito (2010, p.87) ressalta o seguinte:

A escrita de Camilleri, além de ser atravessada por uma ironia ora lúdica, ora amarga, é repleta de piscadelas intertextuais para o leitor, e raramente alivia a tensão de um compromisso civil militante de molde iluminista e sciasciano, sempre alerta, lúcido e não raro negligente²¹.

Sobre a linguagem encontrada nas obras de Camilleri, Capecchi (2000) afirma que o escritor siciliano se utilizou de uma mistura da língua italiana e de um dialeto. Sendo assim, o hibridismo linguístico o diferencia de outros escritores. Camilleri procurou delinear o comportamento linguístico e o perfil sociocultural do falante através da língua, que é um fator social significativo. Bossio (2018, p.07) afirma o seguinte:

A linguagem com a qual o escritor consegue lidar com certos temas é um dos pilares de sua ficção, tanto que alguns leitores identificaram a maneira de Camilleri se expressar como a principal razão de seu sucesso. É uma perfeita 'mistura' do dialeto neo-padrão italiano e siciliano, com múltiplos traços pertencentes à esfera da oralidade, capaz de transmitir tudo o que o autor experimentou, compreendeu e acreditou ao longo de sua vida. Camilleri decide exaltar o poder da linguagem, a chave que abre uma nova porta, trazendo à

¹⁶ Attraverso i suoi romanzi infatti lo scrittore esprime tutta la sua amarezza riguardo la classe politica di oggi, corrotta ed inquinata da vizi inconfessabili.

¹⁷ Ho una necessità di partire sempre da qualcosa di già accaduto, letto, sentito dire. Io ho sempre bisogno di un punto di partenza, minimo se vuoi, del fatto accaduto, di qualcosa che è già successo.

¹⁸ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1305200012.htm>.

¹⁹ Fonte: <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/salvini-e-criticado-por-homenagear-andrea-camilleri,d4c8c9e25acaaa0cb768388fe04769ee3w91yczu.htm>.

²⁰ Un uomo cui, comunque, la sua onestà intellettuale non ha impedito di assumere posizioni nette ed espressioni decise quando alcuni modi di agire o possibili decisioni potessero nascondere rigurgiti reazionari, comportamenti strumentalizzanti che lo riportavano ad esperienze vissute in un passato poco glorioso e poco dignitoso della storia d'Italia

²¹ La scrittura di Camilleri, oltre ad essere attraversata da un'ironia ora giocosa, ora amara, è piena di ammiccamenti intertestuali al lettore e raramente allenta la tensione di un impegno civile militante di stampo illuministico e sciasciano sempre vigile, lucido e non di rado negligente

tona o que pensamos e, portanto, o que somos acompanhados da mesma energia com que uma rolha de vinho espumante se lança de uma garrafa²².

Realmente, a língua possui fortes características culturais e, como consequência, são por ela afetadas, pois é um comportamento social que acaba se tornando um elemento constituinte da expressão cultural de um país, ela forma, de fato, um binômio indissociável. Fiorin (1997) afirma que a língua pode ser considerada uma forma de expressão da cultura, quando precisa dela para apoiá-la, pois a língua mostra uma visão de mundo. Cuche (2002) afirma que a língua funciona como um transmissor cultural. Ainda sobre a língua como identidade cultural, Lima (2011, p. 107) afirma o seguinte:

O sujeito se constrói através das identidades que assume, e, sendo a língua um fator histórico, social e simbólico de identidade nacional, logo, é caracterizadora de uma cultura identitária. A língua é flexível, e o indivíduo a toma de acordo com a sua necessidade. Mas, é preciso lembrarmos que, o despertar de uma nova identidade cultural, através da língua, só ocorre, de fato, se houver uma ligação do espaço geográfico e social.

Logo, a língua é uma das características culturais adquiridas por um indivíduo como parte de um grupo social específico ou uma comunidade linguística. A língua expressa os costumes sociais e políticos da Sicília, os cheiros, as comidas, o sol, mas também a crueldade, a violência, o silêncio, a mentalidade e as gírias. Sobre a língua utilizada por Camilleri em seus romances, Silva (2015, p. 198) afirma que

Um dos postos-chave de sua produção é a forma com que expressa a sua identidade siciliana, através do uso de uma linguagem muito particular, um híbrido de língua italiana e dialeto siciliano plasmado com suas inúmeras variantes, seja nos diálogos entre os personagens, seja na própria voz do narrador.

Em vista disso, Camilleri misturava em suas obras o italiano padrão com o dialeto siciliano. Santoro (2020, p.56) definiu o dialeto como “um sistema linguístico em si que, com o italiano, pode compartilhar a origem, cuja comunidade de falantes, porém, abdicou de sua (total) autonomia”. Usar o dialeto está relacionado com manifestação de identidade, de reconhecimento, de afeto, sendo usado entre parentes, amigos, conterrâneos, e também por jovens que desejam redescobrir a cultura dos seus antepassados. É possível também encontrar o dialeto em coisas que podem tocar o

22 Il linguaggio grazie al quale lo scrittore riesce a trattare determinate tematiche, rappresenta uno dei pilastri della sua narrativa, tanto che alcuni lettori hanno individuato nel modo di esprimersi di Camilleri il motivo principale del suo successo. Si tratta di un perfetto “impasto” di italiano neo-standard e dialeto siciliano, con molteplici tratti appartenenti alla sfera dell’oralità, capace di tramandare tutto ciò che l’autore ha vissuto, compreso e sostenuto nell’arco della sua esistenza. Camilleri decide di esaltare la forza della lingua, la chiave che permette di aprire una nuova porta, tirando fuori ciò che pensiamo e quindi ciò che siamo, accompagnati dalla stessa energia con cui un tappo di spumante si libera dal vetro di una bottiglia non ancora utilizzata.

coração das pessoas como a música e a poesia. Contudo, os dialetos, surpreendentemente, já foram alvo de muitos preconceitos, pois podem estar associados ao nível de instrução e de educação formal das pessoas. Por exemplo, regiões com índices socioeconômicos menores, como a Campania e a Sicília, na Itália, falam mais os dialetos, assim como os idosos. Cerrato (2012) afirma que, apesar da diminuição do uso dos dialetos, do aumento da alternância dos dialetos com o italiano, esses ainda possuem um papel fundamental para o repertório linguístico italiano, além de serem um patrimônio do país.

Historicamente, o siciliano é considerado um registro de todas as ocupações e de todos os eventos históricos que afetaram a Sicília. É uma mistura de termos do Latim, grego antigo, árabe, espanhol, francês e de outras línguas. Cada povo que colonizou a ilha introduziu novos termos que se tornaram parte do idioma da região. Conforme Santoro (2020, p.32),

O siciliano é um dialeto constitutivo como o toscano, continuador do latim local falado na região, enquanto, por exemplo, na Península Itálica, há outros dialetti, como o romanesco, que são consecutivos, sendo que este último deriva do toscano do século XVII, após o saque de Roma de 1527. O siciliano se mantém vivo até hoje e está radicado na alma do seu povo. A introdução forçada da língua italiana depois da Unificação Nacional em 1861 atingiu as regiões do Sul somente por volta de 1953-54 devido a uma intensa campanha contra o analfabetismo, concretizada com a escolarização obrigatória, e a contribuição determinante do rádio, inicialmente, e posteriormente da televisão.

O siciliano, assim como outras línguas faladas na Itália, sofreu imposição do idioma oficial, no entanto, o siciliano pode ser considerado uma língua, pois possui características próprias de uma, como a morfologia, a sintaxe e o léxico. A gramática siciliana é diferente da gramática do italiano e inclui regras diferentes, derivadas dos idiomas mencionados. Isso o torna um idioma por si só, e não apenas um dialeto.

Atualmente, o siciliano não é estudado na escola, mas é aprendido na vida cotidiana, em contato com pessoas de diferentes idades e classes sociais. Interessante mencionar que dependendo da cidade, é comum encontrar diferenças na pronúncia e, às vezes, até nos termos. Conforme Santoro (2020), não existe apenas um siciliano, mas muitos, devido ao fato de a Sicília ser uma ilha muito extensa e no passado a comunicação entre uma parte da região e outra não ser imediata.

Assim como muitos sicilianos que ainda utilizam a língua em sua comunicação como forma de guardar memórias e lembranças, o dialeto siciliano era, por certo, relevante para a vida de Andrea Camilleri, e é graças às obras do autor que muitos jovens estão redescobrendo essa língua.

Mesmo que a maioria dos falantes do siciliano, em todos os âmbitos, sejam os

idosos, acreditamos que não é a eles (ou apenas a eles) que devemos recorrer para garantir o futuro do siciliano. Porém, a um deles, Andrea Camilleri, que nos deixou há pouco mais de um ano, devemos o nosso agradecimento por ter contribuído para divulgar o siciliano na Itália inteira e no exterior, e para torná-lo redescoberto e amado por jovens sicilianos que antes tinham vergonha dele (SANTORO, 2020, p. 190)

Segundo Marques (2016, p.37), usar esse dialeto é uma forma de o autor demonstrar um compromisso com a Sicília, Camilleri, por isso, “escolhe a língua, o dialeto siciliano, transformando-o em um personagem dos seus romances, principalmente, dando voz ao comissário Montalbano”. Ainda sobre a importância do dialeto siciliano, para Andrea Camilleri, Carvalho (2017, p.77) salienta:

Andrea Camilleri nasceu em 1925, na Sicília, em uma época em que grande parte da população italiana ou era bilíngue ou usava o dialeto como comunicação no ambiente familiar e com os amigos. Durante sua infância, ele teve contato com pessoas falantes do siciliano (os camponeses que trabalhavam nas terras de seu avô, pessoas da família), e o aprendizado do italiano padrão foi bastante rígido, com castigos impostos às crianças que falassem dialeto na escola.

Sobre o motivo de Camilleri inserir o dialeto em suas obras, Caprara e Gonzáles (2016, p.37) afirmam que

O objetivo do uso do dialeto é para Camilleri confiado principalmente à comunicação informal e especialmente familiar. Por meio do dialeto, aliás, o autor destaca o sentido afetivo que se deseja dar a um contexto. O que importa é dar a essas palavras nuances que só o dialeto possui por ser o meio de expressão de tradições popular²³.

Essa mescla de línguas passou a ser uma marca registrada de Camilleri. Segundo Araújo e Silva (2019, np): “Tal língua mista apresenta-se não apenas nas falas e diálogos dos personagens, mas também na voz do próprio narrador, estando assim presente às tramas, da primeira à última linha”. Para Cerrato (2012), a língua utilizada nas obras de Camilleri representa a verdadeira essência dos personagens e é através dela que o escritor delinea o comportamento linguístico e sociocultural deles. Ao descrever os personagens criados por Camilleri, Abdelsamad (2020, p.14) salienta que

Cada personagem tem sua própria linguagem, porque tem sua própria personalidade, e o importante é que quando Camilleri escreve a sua história, escreva o diálogo primeiro, deixando o personagem falar e deduzindo o caráter e o comportamento a partir da expressão do personagem. Os personagens são caracterizados pela forma como falam, na verdade o narrador geralmente não os mostra ou descreve, mas o modo como aparecem deriva do seu comportamento, especialmente do que eles dizem²⁴.

²³ L'ambito d'uso del dialetto è per Camilleri prevalentemente affidato alla comunicazione informale e soprattutto familiare. Attraverso il dialetto, infatti, l'autore mette in evidenza il significato affettivo che si vuole conferire a un contesto. Quello che conta è dare alle parole quelle sfumature che soltanto il dialetto possiede poiché è il mezzo d'espressione delle tradizioni popolari.

²⁴ Ogni personaggio ha la sua lingua, perché ha la sua personalità, e l'importante è che quando Camilleri scrive la sua storia, scriva prima il dialogo facendo parlare il personaggio e deducendo il carattere e il

Ao analisar o romance *Il filo di fumo*, Caocci (2020, p. 50) afirma o seguinte:

A presença de uma grande quantidade de material linguístico vigatês dentro deste e de outros romances de Camilleri responde, também pelas razões que temos dado até agora, a uma estratégia narrativa, através da qual o escritor afirma narrar um mundo que se define através da forma pela qual se comunica, misturando sinais linguísticos e não linguísticos com informações de vários tipos sobre o contexto. Em outras palavras, a força identitária de alguns personagens deriva da maneira especial como cada um deles faz uso das possibilidades oferecidas pelo campo semiótico²⁵.

Os diálogos crivados de dialeto representam uma forte característica da obra camilleriana. De acordo com Amaral (2015, p. 04) Camilleri usa “uma linguagem livre da monotonia do italiano oficial, o italiano *standard*, que possibilita a criação de situações de altíssima comicidade através da mistura de italiano e dialeto”. Já Carvalho (2013, p. 111) afirma o seguinte:

[...] vemos que o papel desempenhado pela linguagem em sua obra, e a maior expressividade que Camilleri alcança usando-a e se afastando da língua convencional e normativa, a mistura de italiano com siciliano deixa de ser uma presença exótica no texto, usada para dar cor local, e passa a ser parte constitutiva da narrativa, um dos fundamentos do texto.

Thull (2013, p.17) declara que “o escritor se sente mais próximo ao dialeto e que é mais fácil para ele trabalhar quando tem liberdade de usar o dialeto na sua escrita²⁶.” Caprara e Gonzáles (2016, p.37) salientam:

Em Camilleri, a linguagem foi se transformando, ano após ano, a ponto de cumprir o papel de um verdadeiro protagonista capaz de se confundir com o enredo e a organização global dos elementos, significados e ideais narratológicos que dão à obra uma fisionomia própria²⁷.

Quando se faz uma análise da linguagem peculiar, utilizada pelo escritor nos romances com o comissário Montalbano, há pelo menos cinco variedades linguísticas, e cada uma possui uma função específica²⁸:

comportamento dall'espressione del personaggio. I personaggi sono caratterizzati dal modo in cui parlano, infatti il narratore di solito non li mostra o li descrive, ma il modo in cui appaiono è derivato dal loro comportamento, soprattutto da quello che dicono.

²⁵ La presenza di molta materia linguistica vigatese all'interno di questo e di altri romanzi di Camilleri risponde, anche per le ragioni che abbiamo finora portato, a una strategia narrativa, attraverso la quale lo scrittore pretende di raccontare un mondo che si definisce a partire dal modo in cui comunica mescolando segni linguistici e non linguistici con informazioni di varia natura sul contesto. La forza identitaria di alcuni personaggi deriva cioè dalla speciale maniera in cui ciascuno si serve delle possibilità offerte dal campo semiótico.

²⁶ lo scrittore si sente più vicino al dialetto e che gli viene più facile adoperare quando ha la libertà di usare il dialetto nella sua scrittura.

²⁷ In Camilleri il linguaggio si è trasformato, anno dopo anno, fino ad assolvere il ruolo di vero e proprio protagonista in grado di amalgamarsi alla trama e all'organizzazione complessiva degli elementi narratologici, dei significati e degli ideali che danno all'opera una fisionomia propria

²⁸ Fonte: Jana Wismuller-Zocco http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml.

- Dialeto siciliano da região do Porto Empedocle utilizado por alguns personagens, como por exemplo, mafiosos, policiais e agricultores;
- Dialeto siciliano integrado no discurso italiano: quando o autor expressa os estados de espírito ou ações do comissário Montalbano;
- O italiano padrão alternado com passagens em dialeto;
- O dialeto do oficial Catarella, que é uma mistura de italiano burocrático e popular, alternado com o dialeto siciliano e com invenções lexicais do personagem, o que cria por diversas vezes situações hilárias, alguns mal-entendidos e algumas situações tragicômicas;
- Dialectos de outras regiões, que são usados para caracterizar personagens que vêm de outros lugares.

Sendo assim, os personagens criados pelo escritor, sejam dos romances históricos, sejam dos romances policiais, usam uma língua mista, que vai desde o italiano *standard* ao dialeto siciliano e a suas variações, além de línguas estrangeiras.

A linguagem faz o personagem. Cada personagem está associada a uma ou mais variedades linguísticas com base no contexto, no personagem, na cultura, na classe social, para que o leitor, ao ler os romances da série Montalbano, possa reconhecer a voz de Montalbano, a voz de Catarella, a voz do comissário²⁹. (CAPECCHI, 2000, p.85)

Por outro lado, escrever em dialeto siciliano poderia significar excluir o público geral do prazer de suas obras. O resultado da busca, por um meio linguístico, capaz de expressar tanto conceitos quanto sentimentos, fez com que Camilleri inventasse um dialeto inexistente, definido pelo autor como um “italiano bastardo”, mas ao mesmo tempo uma linguagem colorida e pitoresca.

Essa linguagem peculiar do escritor siciliano representa, porém, um grande desafio para os tradutores de outras línguas, e muitos precisam usar estratégias e técnicas diversas para, conforme Brito (2014), proporcionar ao leitor uma experiência estética, a mais próxima possível daquela que o autor original proporciona aos seus leitores, procurando manter a literariedade e as características do próprio texto original. Para Bassnett (2011), o tradutor deve ser bicultural, ou seja, deve estar, em parte, imerso nas culturas, fonte e alvo para realizar seu trabalho. Já Eco (2004) ressalta que o tradutor precisa ser um “leitor-modelo”, dotado de um “conhecimento enciclopédico”, pois é dessa

²⁹ La lingua fa il personaggio. Ad ogni personaggio vengono associate una o più varietà linguistiche in base al contesto, al carattere, alla cultura, alla classe sociale, cosicché il lettore, leggendo i romanzi della serie di Montalbano, possa riconoscere la voce di Montalbano, la voce di Catarella, la voce del questore.

forma que ele consegue captar as ideias e referências mencionadas no texto de partida e, depois, consegue verter essas referências para a “língua alvo”.

Por exemplo, Joana Angélica D’Ávila, quem mais traduziu obras de Camilleri para o português brasileiro, optou pelo uso de notas de rodapé para explicar fatores culturais-identitários, como o jogo de palavras, a culinária, referência às personalidades, o câmbio, etc. Por outro lado, a tradutora de Camilleri na Bulgária, Vessela Lulova Tzalov, afirma que o segredo para traduzir os romances camillerianos é entrar na cultura, na língua, nos costumes e nas tradições sicilianas. Além disso, é necessário um conhecimento profundo da especificidade da língua criada por Camilleri, o *vigatese*, para poder transpô-la para a língua búlgara. A tradutora da obra de Camilleri para o finlandês, Helinä Kangas, optou por consultar o site www.vigata.org, onde há um dicionário com as palavras usadas por Camilleri em suas obras³⁰. Kangas também obteve ajuda de amigos sicilianos, que o auxiliaram a entender melhor alguns contextos em que o dialeto camilleriano é utilizado. Pelo fato de a cultura finlandesa ser tão diferente da cultura siciliana, a tradutora preferiu usar uma linguagem mais normal, coloquial e colorida, enquanto as frases escritas em dialeto mais estrito, Kangas apenas traduziu para o finlandês.

Serge Quadruppani, tradutor das obras de Camilleri para o francês, usou o francês *standard* para traduzir as passagens em italiano *standard* e as passagens em dialeto. Quadruppani misturou o francês com palavras dos dialetos do sul de França, objetivando preservar o contraste entre o italiano e as outras variedades utilizadas por Camilleri também na tradução³¹. Stephen Sartarelli, tradutor para a língua inglesa, também optou por traduzir para o inglês *standard* o italiano *standard* usado por Camilleri. O inglês padrão também foi utilizado nas passagens em siciliano ou em italiano regional, o que resultou em uma perda da sicilianidade, todavia, na linguagem de Catarella e de outros personagens sicilianos, Sartarelli inseriu erros gramaticais na fala do personagem, e o inglês é mal pronunciado. O tradutor também decidiu deixar algumas exclamações e alguns nomes de pratos sicilianos na língua original e, no final do livro traduzido, incluiu um glossário com a explicação das palavras³².

Para o tradutor de Camilleri na Alemanha, Moshe Kahn, o dialeto de um idioma

³⁰ Fonte: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/329415/Kantee_Karin_Maisterintutkielma_2021.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

³¹ Fonte: Camilleri fans club: www.vigata.org.

³² Fonte: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/329415/Kantee_Karin_Maisterintutkielma_2021.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

não pode ser transmitido com o dialeto de outro idioma, por isso, ele opta por traduzir para o idioma literário alemão, mas utilizando nuances ricas³³. Já o tradutor de Camilleri para o catalão, Pau Vidal (2013, p.13) declara:

Para traduzir Camilleri você tem que ser um pouco como Camilleri. Ou seja, você tem que ter a mesma doença que ele. Você tem que ser movido por uma nuance verbal, você tem que perder a cabeça por causa de um trocadilho, você tem que basicamente amar a língua. As línguas. É bom contar histórias, pela caridade, ter gosto pela história, ser encantado pelos contos de fadas e a fantasia. Mas se você não é louco pela linguagem, se não se estremece quando aprende uma frase feita, se você não vê a hora de divulgar uma nova expressão idiomática recém descoberta, se você não sonha que quer aprender todas as línguas do mundo, para que você está traduzindo? Você não é um tradutor digno de Camilleri, e ele não o merece³⁴.

Interessante é que a língua *vigatese* é explicada pelo próprio Camilleri, usando a voz do narrador ou dos próprios personagens. Desse modo, expressões dialetais são comentadas ou parafraseadas, acompanhadas de vários sinônimos, sendo pelo menos um deles compreensível, ou são colocados em um contexto que facilite a compreensão por parte do leitor. Segundo Silva e Sousa (2017, p 51),

Sabe-se que a obra de Camilleri é um desafio para os tradutores, mas pelo número excepcional de leitores de suas obras traduzidas em todo o mundo, pode-se concluir que as traduções são bem recebidas. Até agora, foram vendidas 14 milhões de cópias de obras traduzidas para 35 idiomas³⁵.

De qualquer forma, mesmo com a complexidade de transpor a linguagem de Camilleri para outro idioma, isso é um trabalho fascinante, e é graças ao tradutor que o leitor consegue perceber a pluralidade linguística encontrada nas obras do escritor siciliano.

3.3 Andrea Camilleri e a identidade cultural siciliana

O escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ficou tão fascinado pela região durante uma visita, que salientou que sem a Sicília, a Itália estaria incompleta. Goethe definiu a região da Sicília como um lugar de esplendor, beleza e harmonia, mas ao mesmo tempo um lugar de pobreza, sofrimento, miséria e injustiça social. Um lugar

³³ Fonte: <http://www.bookbank.it/trucchi-e-segreti-per-tradurre-camilleri/>.

³⁴ Per tradurre Camilleri devi essere un po' come Camilleri. Cioè, devi avere la sua stessa malattia. Ti devi emozionare per una sfumatura verbale, devi perdere il senno per un gioco di parole, devi, sostanzialmente, amare la lingua. Le lingue. Va bene raccontare, per carità, provare gusto per la storia, incantarti con le fiabe, la fantasia. Ma se non vai matto per il linguaggio, se non rabbrivisci quando impari una frase fatta, se non vedi l'ora di sparare un modo di dire appena scoperto, se non sogni che vorresti imparare tutte le lingue del mondo, che lo traduci a fare? Non sei un degno traduttore di Camilleri, e lui non se lo merita.

³⁵ Si sa che l'opera di Camilleri è una sfida ai traduttori, ma dall'eccezionale numero di lettori delle sue opere tradotte in tutto il mondo si può concludere che le traduzioni hanno una buona ricezione. Finora sono state vendute 14 milioni di copie di opere tradotte in 35 lingue.

de contradições com as quais era preciso lidar para se ter uma ideia geral e confiável da península italiana³⁶.

A Sicília, região natal de Camilleri, tem uma grande importância na vida do escritor, o que o tornou uma referência no panorama cultural siciliano, isso porque o autor escolheu a Sicília para ser cenário tanto dos romances históricos, quanto dos romances policiais com o comissário Montalbano.

[...] cinco anos após a morte de Leonardo Sciascia, que havia compreendido e narrado tudo sobre a Máfia, surgiu um personagem que deu à ilha uma identidade diferente, luminosa e original. Ele lhe deu o luxo que nós sicilianos achávamos que não podíamos mais permitir: a liberdade de não vincular a Sicília apenas a uma imagem de ruína e feridas, mas de usá-la como cenário para enredos emocionantes, dando-lhe um gênero transversal e amado como o romance policial. A língua espanhola tinha Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán (cujo nome foi homenageado por Camilleri), o francês Maigret, de George Simenon, o grego Kostas Charitos de Petros Markaris: nós teríamos Salvo, italiano, siciliano, daquela parte da ilha que leva à cidade que gostamos de chamar por seu antigo nome, Girgenti³⁷. (TERRANOVA, 2019, n.p)

Camilleri criou personagens com um forte caráter siciliano, que são fundamentais para o enriquecimento de cada história. Cicala (2014) usa o termo *Sicilianidade* para descrever como são moldados os personagens dos romances camillerianos. De acordo com a autora, a *Sicilianidade* é um conjunto de elementos peculiares tanto da região da Sicília, bem como de seus habitantes, pois é o que molda a identidade do protagonista e dos demais personagens, tornando a narrativa dos romances plausível.

D'Ippolito (2010, p. 06) defende o seguinte:

Que melhor maneira de fazer uma viagem imaginária pela Sicília do que saborear, uma a uma, as palavras dos romances por Andrea Camilleri? Lendo Camilleri, o leitor percorre um roteiro feito de descrições, mistérios, intrigas e personagens imersos em uma certa realidade siciliana que é sempre atual³⁸.

O amor de Camilleri pela Sicília fez com que ele, além de criar personagens sicilianos marcantes, enriquecesse também suas histórias com a descrição dos locais, das comidas e do próprio enredo, tornando-as, assim, verossímeis. De acordo com

³⁶ Fonte: <https://ilsicilia.it/il-viaggio-di-goethe-in-sicilia-tra-splendore-e-orrore/>.

³⁷ [...] cinque anni dopo la morte di Leonardo Sciascia, che della mafia tutto aveva compreso e narrato, comparve un personaggio che dava all'isola un'identità diversa, luminosa, originale e originaria. Le dava il lusso che noi siciliani pensavamo di non poterci più permettere: la libertà di non legare la Sicilia solo a un'immagine di rovina e ferite, ma di utilizzarla come scenario di trame appassionanti, regalandola a un genere trasversale e amato come il giallo. La lingua spagnola aveva il Pepe Carvalho di Manuel Vázquez Montalbán (omaggiato nel nome da Camilleri), la francese il Maigret di George Simenon, la greca il Kostas Charitos di Petros Markaris: noi avremmo avuto Salvo, italiano, siciliano, di quella parte dell'isola che fa capo alla città che ci piace chiamare con il nome antico, Girgenti

³⁸Quale miglior modo per condurre un viaggio, immaginario, attraverso la Sicilia se non gustare, ad una ad una, le parole dei romanzi di Andrea Camilleri? Leggendo Camilleri, i lettori, percorrono un itinerario fatto di descrizioni, misteri, intrighi e personaggi immersi in una certa realtà siciliana sempre attuale.

Abdelsamad (2020), a Sicília é importante para a vida e para a escrita dos escritores. No que concerne às histórias policiais, a Sicília também é o cenário perfeito para alguns escritores, como Camilleri, conforme afirma Pistelli (2003, p. 25 *apud* DIPLOMSKI, 2011, p. 04):

A Sicília é perfeita para os romances policiais. É um pequeno triângulo de terra no qual, ao longo dos séculos, diferentes populações têm vindo e ido. Cada um com sua própria língua, cultura e tradições. Uma variedade e uma mistura que contribuiu para fazer desta ilha um lugar misterioso, onde os enredos ocultos e assassinatos ocultos estão na ordem do dia³⁹.

Conforme foi visto, a cultura siciliana tem um papel fundamental nas obras de Camilleri. Wagner e Mikesell (2003, p.28) afirmam que a cultura

[...] considera não mais indivíduos isolados ou quaisquer características pessoais que possam possuir, mas comunidades de pessoas ocupando um espaço determinado, amplo e geralmente contínuo, além de numerosas características de crença e comportamento comuns aos membros de tais comunidades.

A cultura proporciona, por exemplo, uma apreciação de si mesma, que é uma condição essencial para qualquer desenvolvimento, tanto pessoal, quanto social. Hall (2005) definiu cultura como um conjunto de práticas partilhadas por um grupo de pessoas. Portanto, a cultura envolve crenças, ensinamentos e valores inseridos em uma comunidade, que a produz e a cultua, transmitindo-a através das gerações, procurando, dessa forma, não a deixando esmorecer ou desaparecer. Sobre a identidade cultural, Neto e Bezzi (2008, p.262s) declaram o seguinte:

[...] a identidade existe em função da cultura, como um produto resultante, capaz de exprimir suas características distintivas mais marcantes, atribuindo “valores culturais” aos códigos considerados mais significativos, que se sobressaem em relação aos demais códigos culturais que compõem a cultura de um grupo social. A cultura existe, a identidade classifica, pois, a partir desta, ocorre a inclusão ou exclusão do grupo social. Assim, a identidade cultural serve como distinção entre os grupos, baseada na diferença. É o resultado da relação entre um grupo social e sua base espacial, através do estabelecimento de vínculos. (...). Identidade e diferença não são sinônimos, apenas mantêm uma relação de dependência. Pois a identidade define “o que se é” a partir de características comuns partilhadas por um mesmo grupo, ou seja, “nós somos assim”. Enquanto a diferença define “o que os outros são”, a partir de características totalmente distintas. No âmbito cultural, a identidade só existe devido à grande diversidade de culturas que compõem o globo, como forma de individualizá-las, isto é, identificar cada uma mediante códigos ou símbolos específicos.

³⁹ La Sicilia è perfetta per il giallo. È un triangolino di terra su cui nei secoli si sono avvicinate diverse popolazioni. Ognuno con una lingua, una cultura e tradizioni diverse l'una dall'altra. Una varietà e una mescolanza che ha contribuito a rendere quest'isola un luogo misterioso, dove le trame nascoste e i delitti occulti sono all'ordine del giorno.

Algumas características da identidade cultural são: a linguagem, as relações sociais, os costumes, os rituais, a música, a culinária, as cerimônias ou o comportamento coletivo, tais como valores e crenças. Neto e Bezzi (2008 p.140) corroboram com isso quando afirmam: “No âmbito cultural, a identidade só existe devido à grande diversidade de culturas que compõe o globo como forma de individualizá-las, isto é, identificar cada uma mediante códigos ou símbolos específicos”

Uma questão essencial para a compreensão do conceito de identidade é a de determinar o patrimônio cultural de um povo, pois a identidade só pode ser expressa com base no patrimônio cultural, que preexiste, e sua presença é independente de seu reconhecimento ou de sua apreciação. É a própria comunidade que forma ativamente seu patrimônio cultural. Ela o faz privilegiando certos costumes que entende como seus próprios, moldando suas referências de identidade. A identidade cultural tem um caráter ativo, porque grupos de pessoas se reconhecem historicamente (e continuamente) em seu ambiente físico e social. Neto e Bezzi (2008, p. 264) ainda salientam que

A identidade cultural configura-se, então, como fator essencial para a manutenção cultural, à medida que se afirma e é valorizada, tornando-se mais resistente às influências externas. A cultura é o contraponto da tendência à homogeneização, via diversidade étnica existente no globo.

A identidade cultural estimula o desenvolvimento do parentesco dentro de uma comunidade, reforçando, assim, o sentimento de familiaridade e a empatia entre os membros do grupo ou da comunidade. Ainda sobre identidade e cultura, Lima (2011, p.103) reforça que

Um país, uma nação, forma sua identidade pela preservação dos costumes, passando a ser conhecida por suas tradições. Uma sociedade é dotada de culturas ímpares as quais formam várias identidades. A identidade – pessoal ou coletiva – é um processo dinâmico, no qual estão representados os patrimônios primordiais de uma sociedade, como a língua, a religião, a tradição, entre outros.

No caso da narrativa das obras camillerianas, são apresentados o modo de ser e viver dos sicilianos através de diferentes aspectos próprios da cultura da Sicília. Conforme Pedroso (1999), são exatamente nossas raízes culturais, familiares, sociais, que nos distinguem dos demais e nos dão uma identidade de povo, de nação. Esse modo de ser e viver é um processo dinâmico e de relações simbólicas, que os homens tecem o tempo todo: “ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade”. (GEERTZ, 2008, p.24)

Por certo, a cultura é um fator relevante, tanto que Eggenesperger (2009) afirma que a cultura “é a segunda natureza do homem, a essência de nossa espécie, que as outras

não têm”. Portanto, tanto o leitor dos romances históricos e policiais de Camilleri, quanto o espectador da série “*Il commissario Montalbano*”, ao acompanharem as investigações do comissário, descobrem a Sicília e suas contradições. O criador do comissário Montalbano, em suas tantas obras, colocou em primeiro plano a Sicília, o caráter dos sicilianos e a língua siciliana.

3.3.1 A culinária de Camilleri

Quando pensamos na Sicília, não podemos deixar de lado sua rica e diversificada culinária, que mistura temperos árabes e gregos, adicionados a técnicas de outros países como a Espanha e a França, tornando-se, assim, uma culinária diferenciada. De acordo com Franco (2001, p.23s),

Os hábitos culinários [conjunto de regras e maneiras que orientam um indivíduo ou um grupo na preparação e no consumo dos alimentos usuais] de uma nação não decorrem somente do mero instinto de sobrevivência e da necessidade do homem de se alimentar. São expressões de sua história, geografia, clima, organização social e crenças religiosas. Por isso, as forças que condicionam o gosto ou a repulsa por determinados alimentos diferem de uma sociedade para outra.

Portanto, a culinária típica é considerada uma autêntica representação cultural de um de um povo, nação ou sociedade, sendo um legado passado através dos tempos. Não é à toa que muitos escritores vêm inserindo nas suas histórias a culinária local. Senna (2015, p.01) afirma que “[...] todas as literaturas e todas as culturas sentiram a necessidade de trazer para suas páginas a relação íntima que existe entre a comida e o homem⁴⁰.” O autor ainda reforça que

[...] a comida é sinal de sociabilidade e convívio e ainda conserva, apesar de nossa cultura já estar padronizada e globalizada, aquele valor sagrado que lhe pertenceu desde tempos remotos, e que é bem testemunhado por aquele grande sedimento de vida e da experiência do homem que é literatura⁴¹. (SENNA, 2015, p.05)

Jesus (2010) afirma que os hábitos alimentares fazem parte de uma prática constantemente citada por escritores, e as tradições alimentares contribuem com a construção de uma identidade grupal. Nas obras camillerianas, o universo gastronômico siciliano é abundante. Conforme afirma Bossio (2018, p. 07),

A linguagem dos romances de Camilleri mostram, de fato, como é possível abordar a cultura de um país, neste caso o italiano e em particular o siciliano, através da culinária, que, juntamente com a linguagem, é um dos elementos

⁴⁰ [...] tutte le letterature e tutte le culture hanno sentito il bisogno di portare nelle proprie pagine la relazione intima che esiste fra il cibo e l'uomo.

⁴¹ [...] il cibo è segno della socialità e della convivialità e conserva ancora, nonostante la nostra cultura sia ormai massificata e globalizzata, quel valore sacrale che gli appartiene fin dall'antichità, e che risulta ben testimoniato da quel grande sedimento della vita e dell'esperienza dell'uomo che è la letteratura.

com os quais o escritor siciliano opta por representar sua identidade.⁴²

Os romances de Camilleri não só citam, mas descrevem diversos pratos da culinária siciliana, muitos à base de peixe, que despertam a curiosidade do leitor pela culinária da região.

3.3.2 A paisagem em Camilleri

As paisagens são outros elementos que representam a identidade cultural siciliana. No processo de interação contínua entre os seres humanos e a paisagem, é estabelecido um vínculo afetivo com o local, dando à terra uma sensação de herança.

As paisagens possuem em essência um caráter simbólico-cultural e um caráter sistêmico-funcional que revela a interação dos grupos humanos com o ambiente, e a influência do ambiente na construção da identidade dos grupos humanos. (REINA; MEJIA; PÉRICO, 2019. p.14)

O tempo impresso na paisagem revela a construção histórica do ciclo da arte, da memória e da identidade vivida pelas pessoas que nela habitam. Desse modo, a paisagem pode ser uma referência identitária, tornando-se um elemento importante para a compreensão da identidade cultural. Segundo Becker *et alli* (2015, p.01),

[...] as manifestações culturais tornam-se relevantes a partir da ação humana no espaço geográfico durante o processo de transmissão dos aspectos culturais. Isso se dá através do compartilhamento de relações sociais, históricas e simbólicas, que compõem o folclore de um determinado grupo social, contribuindo para a construção da identidade cultural dos povos, firmando os sentimentos de pertencimento sociocultural.

As cidades da região da Sicília ainda preservam edificações que possuem características gregas, romanas e árabes. Sobre a relação do povo siciliano com a paisagem, Silva (2015, p. 55) afirma que:

O siciliano é tão ligado à própria terra – e nesse quesito a tradição de escritores e poetas sicilianos nos ratifica – que para compreendê-lo enquanto sujeito convém observar o meio em que nasceu e vive. Se entendemos que a identidade siciliana é fruto – não somente, mas é um fator relevante – de uma sedimentação histórico-cultural, do mesmo jeito podemos conceber a paisagem siciliana.

Nos livros de Camilleri, a evocação visual é posta em prática pelo leitor que descobre tanto as riquezas rurais quanto urbanas. Na série que conta com o comissário Montalbano, a paisagem siciliana atua não apenas como cenário para cada trama, mas também como um verdadeiro personagem. O espaço, de acordo com Soares (1989, p.52),

⁴² Il linguaggio dei romanzi di Camilleri mostra, infatti, come è possibile approssimarsi alla cultura di un Paese nella fattispecie quella italiana e in particolare modo quella siciliana, attraverso la cucina che, insieme alla lingua, è uno degli elementi con cui lo scrittore siciliano sceglie di rappresentare la sua identità.

é “imprescindível, pois não funciona apenas como pano de fundo, mas também influencia diretamente o desenvolvimento do enredo, unindo-se ao tempo”. Sendo assim, a cidade fictícia de Vigàta certamente é um local de grande relevância nas obras de Camilleri, já que é explorando os lugares da ilha que Montalbano investiga seus casos.

Em entrevista, o então diretor da série, Alberto Sironi, explicou que o personagem de Montalbano na série tem um momento só seu com a paisagem, momento esse que não existe no romance escrito e que na realidade o filme não deve ilustrar as palavras do romance, mas sim o que está por trás dela. Através de cada episódio é possível observar toda a beleza da imaginária cidade de Vigàta, com suas cores e contrastes, aproveitando magníficas paisagens, edifícios históricos, as praças, as casas dos cidadãos, os monumentos do território siciliano.

3.3.3 O mar siciliano

Sendo um dos elementos da criação de Deus, citado no primeiro capítulo de Gênesis (Gn 1:10⁴³), o mar é capaz de transmitir a sensação de plenitude e paz, o que pode ser bom para a alma e o espírito. Além disso, alguns estudiosos afirmam que essa grande extensão de águas salgadas faz bem à saúde, pois pode reduzir o nível de estresse e possui um efeito calmante⁴⁴. O mar tem deveras um significado intrínseco muito poderoso. Como água, ele não apenas simboliza a vida, mas também o renascimento. Em muitas religiões, ele também é considerado um símbolo de purificação. De acordo com Mendonça e Encarnação (2012, p.56),

o Mar não nos deixa apáticos à sua grandeza, aos seus mistérios e simbolismos. Ele sempre figurou como um espaço lendário que trazia ao nosso imaginário numerosos mitos habitados por um bestiário fabuloso e diversificado. [...] representando metaforicamente elementos variados, ora de valor positivo, como a vida, a fecundidade e o progresso, ora de valor negativo, como a morte, as lágrimas e o desafio intransponível.

Portanto, podemos entender o mar como uma manifestação de uma passagem importante. Entretanto, durante muito tempo, as pessoas o temiam, porque acreditavam na existência de deuses ou monstros marinhos e, embora o homem da atualidade, no geral, não acredite mais nesses seres míticos, o mar ainda é considerado um elemento obscuro que retrata significados alegóricos e negativos.

Simbolicamente, o Mar representa a vida e a morte. Com efeito, existem as águas transparentes e lustrais, que revitalizam e salvam. [...]. O Mar é o

⁴³ Fonte: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1>,

⁴⁴ Fonte: <https://www.estadao.com.br/emails/viva-mais-e-melhor/ondas-de-saude-no-mar/#:~:text=O%20mar%20sempre%20traz%20sensa%C3%A7%C3%A3o,do%20esp%C3%ADrito%20%2D%20para%20a%20sa%C3%BAde.>

símbolo da fecundidade e da Vida, e uma das grandes metáforas do Amor. Terá sido do Mar que surgiram as primeiras formas de vida. Ainda hoje nos fascina a beleza natural, a riqueza mineral e variedade das espécies piscícolas do espantoso mundo submarino. Porém, também existem as águas negras e profundas ou estagnadas, as águas tempestuosas e letais, que perdem, engolem ou matam. Na linguagem bíblica, o Mar simboliza muitas vezes a hostilidade de Deus. O Mar também pode ser conotado com o perigo e a morte. O ininterrupto movimento das águas pode ainda simbolizar o lado transitório da existência, o inexorável fluir do tempo. Já as tempestades marítimas representam ora a onipotência divina ou da natureza, ora, na escrita metafórica e mística, a convulsão dos sentimentos e paixões em que se debatem e naufragam os corações humanos. (MARTINS, 1998, n.p.)

Por exemplo, no livro bíblico de Atos dos Apóstolos, capítulo 27 é narrada a história do naufrágio de um navio de prisioneiros, onde se encontrava o apóstolo Paulo, que iria ser julgado por César em Roma, porém, durante um percurso, o navio afunda perto da ilha de Malta, devido às péssimas condições climáticas⁴⁵. O escritor siciliano Giovanni Verga, com seu famoso romance *"I Malavoglia"*⁴⁶ (1881) aponta o mar como representação do medo e da ameaça. O livro narra a história de uma família de pescadores que, após o naufrágio do barco, ao qual confiavam o destino de suas vidas, levou toda a família à ruína.

Apesar de, em alguns casos, o mar ser representado como algo negativo, muitos autores usaram-no como um dos principais elementos de suas histórias. Segundo Mendonça e Encarnação (2012, p.58) “defrontamo-nos, portanto, vez por outra, com o universo marítimo metaforizado em prosa e verso no acervo de importantes escritores e escritoras”. Com a sua imensidão, seu mistério, e seu lugar onde alguns escritores colocaram sonhos, esperanças, medos e nostalgia, o mar é um topônimo presente na literatura. Para exemplificar, na literatura clássica, Homero (928 a.C-898 a.C) falou sobre o mar no seu famoso poema épico *"Odisséia"*, apontando-o como um obstáculo que Ulisses deveria superar para poder regressar para casa depois de lutar com os gregos contra a cidade de Tróia. Ulisses havia provocado a ira de Poseidon, deus grego dos mares e dos rios, ao ferir Polifemo, filho do deus. Durante o trajeto de volta em um navio, Ulisses estava destinado a naufragar por causa da intensa perseguição de Poseidon, prolongando, assim, em Ulisses o sentimento de nostalgia da família e da terra natal, Ítaca⁴⁷. Um outro exemplo é o poema *"Mar Português"* do célebre escritor português Fernando Pessoa

⁴⁵ Fonte: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Atos%2027&version=NVI-PT>.

⁴⁶ Em PT-BR *Os Malavoglia*.

⁴⁷ Fonte:

<https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/poseidon.htm#:~:text=Acontece%20que%20Odisseu%20desagradou%20a,deuses%2C%20como%20Hermes%20e%20Zeus>.

(1888-1935), que fala do heroísmo e sofrimento do povo português durante a época das Grandes Navegações⁴⁸.

O mar também pode ser um recurso no transporte, no turismo, na pesca, na alimentação, na economia, nas tradições, na religião de um país, por conseguinte o mar também é encarado como um elemento identitário, representando, ao mesmo, tempo um instrumento que agrega e une culturas e pensamentos diferentes. Só a Itália é banhada pelos mares Tirreno, Adriático, Jônico e Mediterrâneo e a região da Sicília, especificamente, por três mares (FIGURA 8), o que totaliza 1652 quilômetros de costa⁴⁹, que atrai anualmente milhares de turistas.

Figura 8 – Os mares que banham a região da Sicília



Fonte: <https://www.scuolissima.com/2022/02/mari-sicilia.html>.

Por ser um país marítimo, é natural que o mar seja um elemento fundamental na literatura italiana. A título de exemplo, Dante Alighieri (1265-1321), em sua notável obra “*La divina commedia*”, utiliza a metáfora do naufrágio como punição para todos aqueles que ultrapassavam os limites permitidos, e que a ira divina é o destino dos pecadores presunçosos⁵⁰. Giacomo Leopardi (1798-1837), em seu poema “*L’infinito*”⁵¹, explica como é doce perder-se e abandonar-se no mar do infinito. O mar é uma metáfora, uma vez que pode fascinar, libertar, mas ao mesmo tempo, assustar⁵².

Pelo fato de o mar compor a identidade cultural, alguns escritores sicilianos usaram esse instrumento em suas obras. De acordo com Nucifora (2009, p.55),

Não existe o mar em muitos dos outros grandes escritores sicilianos: apenas

⁴⁸ Fonte: <https://comofazerumpoema.com/mar-portugues-fernando-pessoa-tudo-vale-a-pena/>.

⁴⁹ Fonte: <https://www.scuolissima.com/2022/02/mari-sicilia.html>,

⁵⁰ Fonte: <https://www.lacooltura.com/2016/04/mare-nella-letteratura/>.

⁵¹ Em PT-BR *O infinito*.

⁵² Fonte: <https://www.skuola.net/italiano-medie/antologia-medie/mare-letteratura-italiana-900x.html>.

dicas, lembranças, sensações que seria difícil listar todas, mas que nunca fazem do mar um verdadeiro protagonista, muito menos um protagonista positivo, um recurso para se viver.

No caso de Andrea Camilleri, o autor tinha uma íntima relação com o mar, tanto que relatou que, quando era criança, durante uma viagem com seu pai, ele não conseguia dormir porque sentia falta do barulho do mar⁵³. O mar, assim como outros elementos naturais, caracteriza o povo siciliano.

O mar, a terra, o céu são as raízes comuns do povo siciliano, as que melhor descrevem este “continente em miniatura”. O mar é a base, a terra os pilares, o céu é o teto desta "casa cultural" que teve e só pode ter vitalidade se concebida num sistema de relações internas e externas, que olham para o Norte e se abrem para o sul⁵⁴. (FAZIO, 2021, n.p)

Nas obras camillerianas, o mar é apresentado como aberto, límpido e transparente e, na série televisiva, é um elemento tão importante que aparece em várias cenas da abertura, que compõem todas as temporadas. (FIGURAS 9 -12).

Figura 9 – O mar na abertura da série televisiva



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:00:42

Figura 10 – O mar na abertura da série televisiva

⁵³ Fonte: <https://www.ilmarenelcuore.it/lo-sapevate-che/a-me-mancava-il-rumore-del-mare.html>.

⁵⁴ Il mare, la terra, il cielo sono le radici comuni del popolo siciliano, quelle che descrivono meglio questo “continente in miniatura”. Il mare è il basamento, la terra i pilastri, il cielo è il tetto di questa “casa culturale” che ha avuto e può avere una vitalità solo se concepita in un sistema di relazioni interne ed esterne, che guardano verso il Nord e si aprono al Sud.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:00:59

Figura 11– O mar na abertura da série televisiva



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:01:22

Figura 12 – O mar na abertura da série televisiva



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:01:36

O mar é uma grande paixão de Montalbano, que, nas horas vagas, costumava nadar para relaxar após o trabalho e aliviá-lo de todo o estresse que suas investigações lhe

causavam, funcionando como um verdadeiro remédio revigorante para o policial; a varanda de sua casa, com vista para o mar, servia de companhia para os momentos de solidão e reflexão.

3.4 O comissário Montalbano, o protagonista de Camilleri

Em um romance policial, o detetive é o personagem central, e qualidades como a honestidade sua capacidade de raciocinar imbatível fazem dele o herói da história. Conforme Alves (2010, p. 276),

No romance de enigma, o detetive é a figura-chave. Sua honestidade, seu raciocínio imbatível e sua coragem o tornam o herói da história. O resultado da investigação será sempre e necessariamente um triunfo da racionalidade e da lógica, centralizada no cientificismo da investigação e no positivismo como filosofia para o pensamento.

O comissário Montalbano teve sua estreia com o romance “*La forma dell’acqua*” publicado originalmente em 1994 e no Brasil recebeu o título de “*A forma da água*”, publicado em 1999 pela editora brasileira *Record*, traduzido por Joana Angélica D’avila Melo. Camilleri conta que, após o primeiro livro, sua editora pediu a ele para que continuasse contando as aventuras do comissário Montalbano, pois “*La forma dell’acqua*” havia vendido muito bem. Ele assim o fez, e, em 1996, foram publicados “*Il cane di terracotta*” e “*Il ladro di merendine*”, que logo se tornaram um sucesso editorial.

Atualmente, foram publicados mais de trinta livros com a presença do comissário Montalbano, sendo 25 publicados pela editora italiana *Sellerio*, a principal editora do ciclo de livros com Montalbano. Há outras coleções de contos publicados pela *Sellerio*, pela *Mondadori* e por outras editoras italianas, e há outras coleções em que o comissário está presente com uma única história.

O nome Montalbano é uma homenagem ao escritor espanhol de romances policiais de Manuel Vázquez Montalbán, de quem Camilleri era leitor ferrenho. Segundo Palmieri (2017, p. 02),

A admiração que Andrea Camilleri tinha pelo personagem criado por Montalbán proporcionou ao escritor siciliano a oportunidade de criar o seu próprio personagem que, não apenas levou o nome daquele autor o qual queria homenagear, mas que permitiu a reapropriação dos traços estéticos de Pepe Carvalho.

Segundo Affinati (2018), o comissário Salvo Montalbano de Camilleri e o detetive Pepe Carvalho de Montalbán possuem algumas características em comum, isso porque

[...] os dois personagens têm em comum o amor pela boa comida e as boas leituras, formas apressadas e pouco convencionais de resolver casos, uma

história de amor controversa e complicada com mulheres que também são complicadas⁵⁵. (AFFINATI, 2018, p. 08)

Além disso, conforme Cerrato (2012), tal sobrenome é muito difuso na Sicília, região onde se encontra a ilusória cidade de Vigàta. Salvo Montalbano nasceu em Catania, também na região da Sicília em 1950, e se tornou policial na faixa dos 30 anos.

Formado em Direito, começou a sua carreira na polícia aos trinta anos, fazendo um estágio que o levou para uma aldeia na montanha, Mascalippa, na província de Enna, até ser transferido para Vigata, cidade à beira-mar na província de Montelusa (dois nomes fictícios que corresponderiam na realidade a Porto Empedocle e Agrigento, respectivamente)⁵⁶. (AFFINATI, 2018, p. 08)

Em relação à sua aparência física, nos romances, Montalbano é descrito como um homem de meia-idade, com bigode e cabelos espessos e que possui o hábito de fumar. Camilleri afirmou que se inspirou no ator e diretor de cinema genovês Pietro Germi (1914-1974) para compor as características físicas de Montalbano (FIGURA 13).

Figura 13 – O ator Pietro Germi



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pietro_Germi.

Na cidade de Porto Empedocle, cidade natal de Camilleri, há uma estátua de bronze em tamanho real de Montalbano (FIGURA 14). Trata-se de uma estátua de rua, sediada na *Via Roma*, coração de Porto Empedocle, em Agrigento, feita em homenagem ao personagem. A estátua possui as mesmas características físicas de Montalbano, descritas nos romances.

⁵⁵ [...] i due personaggi hanno in comune l'amore per la buona cucina e le buone letture, i modi piuttosto sbrigativi e non convenzionali nel risolvere i casi, una storia d'amore controversa e complicata con donne anch'esse complicate.

⁵⁶ Laureato in giurisprudenza, inizia la sua carriera in polizia verso i trent'anni, conducendo un apprendistato che lo porta come vice commissario in un paesino di montagna, Mascalippa, in provincia di Enna, fino a quando viene trasferito a Vigata, cittadina sul mare in provincia di Montelusa (due nomi di fantasia che corrisponderebbero nella realtà rispettivamente a Porto Empedocle e Agrigento).

Figura 14 – Estátua de Montalbano em Porto Empedocle



Fonte: <https://italiamediterranea.com/la-sicilia-di-montalbano/>.

Salvo Montalbano é descrito como um policial culto, formado em Direito, que gosta de ler, sendo o escritor um britânico de origem polonesa, Joseph Conrad, um dos seus autores favoritos.

Ele é um homem de cultura, tanto que lugares e situações muitas vezes lhe sugerem memórias literárias, ele é vingativo, parece ser comunista, mas se recusa a falar de política, detesta o barbeiro pelo olhar estupefato nos rostos dos homens quando eles se sentam diante do espelho e, como todos, odeia a burocracia. Ele é leal, solitário, rabugento, irascível, sarcástico, mal-humorado, sincero. Ele é um siciliano que sicilianamente não confia em ninguém, tem um péssimo caráter que não pode resultar em ser simpático⁵⁷. (DIPLOMSKI, 2011, p. 15)

Montalbano também é caracterizado como crítico, irônico e odeia a burocracia e a corrupção de seu país.

Ele é Montalbano, o comissário mais amado pelos italianos, um homem de leituras refinadas, um investigador não conformista, um bom conhecedor de seu povo e um fã de natação, gastronomia e leitura. Às vezes cínico, quando encontra os males crônicos da vida italiana, como a burocracia e a corrupção, mas sempre dedicado ao seu trabalho⁵⁸. (EL PAÍS, 2013)

Pelo fato de ser um homem culto e de gostar de ler, para o comissário, as leituras o ajudam a seguir pelo caminho certo durante suas investigações, e, por muitas vezes, ele

⁵⁷ È un uomo di cultura, tanto che spesso luoghi e situazioni gli suggeriscono ricordi letterari, è vendicativo, sembra comunista, ma si rifiuta di parlare di politica, detesta il barbiere per la faccia da ebeti che assumono gli uomini una volta seduti di fronte lo specchio e, come tutti, odia la burocrazia. È leale, solitario, scontroso, iracundo, sarcastico, lunatico, sincero. È un siciliano che sicilianamente non si fida di nessuno, ha un pessimo carattere tanto da poter non risultare simpatico.

⁵⁸ Es Montalbano, el comisario más querido por los italianos, un hombre de refinadas lecturas, investigador inconformista, buen conocedor de su gente y aficionado a la natación, la gastronomía y la lectura. A veces cínico, cuando se encuentra con males crónicos de la vida italiana como la burocracia o la corrupción, y siempre entregado a su trabajo.

tinha um escritor em mente quando raciocinava sobre algum caso ou quando falava com alguém.

É possível ser tira de nascença, ter no sangue o instinto de caça, como o chama Dashiell Hammett, e ao mesmo tempo cultivar boas e até refinadas leituras? Salvo Montalbano era assim, e se alguém, espantado, fizesse a ele essa pergunta, não respondia. Somente uma vez, em que estava particularmente mal-humorado, retrucou rispidamente ao interlocutor:

— Convém se documentar antes de abrir a boca. Sabe quem era Antonio Pizzuto?

— Não.

— Um cidadão que havia feito carreira como tira, foi chefe de polícia, exerceu alto cargo na Interpol. Às escondidas, traduzia filósofos alemães e clássicos gregos. Com mais de setenta anos, já aposentado, começou a escrever. E se tornou o maior escritor de vanguarda que já tivemos. Era siciliano.

O outro emudeceu. E Montalbano continuou.

— Já que entramos no assunto, vou lhe dizer uma convicção que eu tenho. Leonardo Sciascia, se tivesse prestado concurso para a polícia em vez de ser professor primário, teria sido melhor do que Maigret e Pepe Carvalho juntos. E, como era desse tipo, mal desceu do vagão-leito que o levara a Trieste, Montalbano sentiu que um poema de Virgílio Giotti, em dialeto, começava a martelar-lhe a cabeça. Mas, logo o afastou da mente: aqui, exatamente no lugar onde tinham nascido aqueles versos, sua dicção pesadamente siciliana pareceria uma ofensa, ou mesmo um sacrilégio. (CAMILLERI, 2002, p. 108)

O humor do comissário pode ser associado ao clima do dia. De acordo com Silva (2018, p.08), “uma outra característica marcante do Comissário Montalbano é a sua mudança de humor provocada pela mudança de tempo meteorológico, pois, dependendo do clima, ele oscila de impaciente a simpático ou vice-versa”. Há dias em que Montalbano está realmente intratável, e os policiais da sua equipe, sabendo disso, nessas ocasiões, preferem se manter afastados dele.

A mudança de humor do comissário pode ocorrer porque quando as condições climáticas mudam abruptamente, o corpo tem que se adaptar rapidamente e isto leva a uma alteração na produção de hormônios pelo hipotálamo, especialmente a serotonina, que desempenha um papel fundamental na estabilização do humor. Este aumento da sensibilidade dos meteoropáticos às mudanças de temperatura sujeita o corpo a maior estresse, o que tem um impacto sobre o metabolismo e os processos de adaptação. A hipersensibilidade climática também pode ser uma condição causada pelo estresse e por um período de fadiga e tensão emocional particulares⁵⁹. Logo, o mau humor de Montalbano está constantemente ligado ao seu caráter meteoropático, de modo que, quando o tempo está, ou se torna ruim, o comissário frequentemente fica irritado.

O comissário Salvo Montalbano ficou convencido de que o dia não seria como ele desejava, assim que ele abriu as persianas de seu quarto. Ainda era madrugada, e faltava pelo menos uma hora para amanhecer, mas a escuridão já estava menos intensa, o suficiente para deixá-lo ver o céu coberto por densas

⁵⁹ Fonte: <https://www.samefast.it/articoli/meteoropatia-perche-lumore-cambia-con-il-tempo/>.

nuvens de água e, além da faixa clara da praia, o mar parecia um cão pequinês⁶⁰. (CAMILLERI, 1997, p. 09)

Salvo Montalbano também é um personagem de personalidade complexa: refratário à violência e ao uso de armas - tenta usá-las o mínimo possível - sem ambição de fazer carreira, mas decidido a fazer bem o seu trabalho. Ele prefere usar o raciocínio à força física para solucionar casos. Muitas investigações de Montalbano tiveram êxito graças à capacidade do comissário e, apesar de às vezes ter um jeito rude, possui uma alma sensível e empática, se compadecendo dos menos favorecidos. Muitas vezes, com esta atitude, Montalbano poupa aqueles que foram culpados de pequenos crimes e os transforma em aliados, envolvendo-os em um verdadeiro processo de reeducação (como acontece com Pasqualino, filho de sua empregada Adelina) e, ao contrário, ele é implacável com os poderosos, como por exemplo, com os mafiosos, mesmo que se arrependam, como fez com Don Balduccio Sinagra, um ex-chefe da máfia.

O comissário se dá perfeitamente com seus vizinhos. Ele sabe como eles pensam, o que os move, o que normalmente estão escondendo. Ele é respeitoso em suas visitas domiciliares durante as investigações. Quer esteja interrogando um suspeito ou uma simples testemunha. Ele não costuma ser violento. Ele nem sequer carrega uma arma!⁶¹. (EL PAÍS, 2013)

Montalbano vive sozinho em uma casa à beira-mar em Marinella, nos arredores de Vigàta. Na sua vida profissional, Montalbano é bem-sucedido e respeitado pelos colegas de trabalho, embora seja crítico da burocracia da delegacia de polícia, da qual é o comissário, e tenha discussões com o *questore*⁶², pois nem sempre Montalbano concorda com seu posicionamento. O comissário “é escrupuloso com a lei, mas, acima de tudo, ele combate a injustiça” (EL PAÍS, 2013).

Montalbano faz questão de conduzir pessoalmente todas as investigações e não aceita que outras cabeças interfiram no seu fluxo de pensamento, embora predomine entre ele e seus subordinados um harmonioso espírito de equipe. A intuição e a reflexão são seus dotes principais. [...]. Em suas investigações, às vezes, ele adota procedimentos irregulares, que desrespeitam a ordem, principalmente, quando esta procura se afastar da realidade ou tenta colocar obstáculos na condução dos trabalhos. Em outras palavras, está sempre disposto a continuar as investigações, mesmo quando as autoridades superiores

⁶⁰ Che la giornata non sarebbe stata assolutamente cosa il commissario Salvo Montalbano se ne fece subito persuaso non appena raprì le persiane della câmmara da letto. Faceva ancora notte, per l'alba mancava perlomeno un'ora, però lo scuro era già meno fitto, bastevole a lasciar vedere il cielo coperto da dense nuvole d'acqua e, oltre la striscia chiara della spiaggia, il mare che pareva un cane pechinese. (CAMILLERI, 1997, p.09)

⁶¹El comisario se entiene a la perfección con sus vecinos. Sabe cómo piensan, qué les mueve, qué suelen esconder. Es respetuoso en sus visitas a domicilio durante las investigaciones. Da igual que esté interrogando a un sospechoso o a un simple testigo. No suele ser violento. ¡Ni siquiera acostumbra a llevar pistola!

⁶² Como é chamado o chefe da administração da segurança pública em cada província, responsável pela direção e coordenação técnica e operacional da ordem pública e dos serviços de segurança, bem como pelo posicionamento das forças policiais à sua disposição.

são contrárias. (AMORIM, 2015, p. 08-09)

Com relação à sua vida familiar, Montalbano teve uma infância difícil: cresceu sem a presença de sua mãe, que morreu quando ele ainda era criança. Seu pai, com quem não tinha um relacionamento muito bom, vivia longe, ficou doente, chegou a aparecer nos romances e na série e veio a falecer. Na vida amorosa, Montalbano possui um relacionamento confuso de muitos anos com sua namorada, Livia Burlando, que morava em Gênova, cidade situada na região da Ligúria, noroeste da Itália. Quando ela estava longe, o comissário sentia sua falta, mas quando ela estava em Vigàta, a sua presença perturbava todos os seus hábitos. Porém, muitas vezes ela foi uma ajuda válida na resolução de algumas de suas investigações.

Sobre o papel de um detetive em um romance policial, Piglia (2004, p. 58-59) diz que

surge aqui um paradoxo que o gênero (e Poe mais que ninguém) resolve de um modo exemplar: como falar de uma sociedade que por sua vez nos determina, de que lugar externo julgá-la, se também nós estamos dentro dela? O gênero policial dá uma resposta que é extrema: o detetive, ainda que faça parte do universo que analisa, pode interpretá-lo porque não tem relação com nenhuma instituição, nem sequer com o casamento. É solteiro, é marginal, está isolado. O detetive não pode incluir-se em nenhuma instituição social, nem a mais microscópica, a célula básica da família, porque, uma vez incluído, não poderá dizer o que tem de dizer, não poderá ver, não terá distância suficiente para perceber as tensões sociais. Há um elemento alheio a toda instituição no sistema interpretativo que o detetive encarna, ele está fora, e muitos dos seus traços marcam essa distância (a vida noturna e algo perversa de Dupin, a cocaína de Sherlock Holmes, o álcool e a solidão de Marlowe), suas manias são formas de sublinhar a diferença.

Ao comparar Montalbano com outros investigadores, Manfredi (2019, p. 125) diz que “existem investigadores mais brilhantes, mais atléticos, mais simpáticos, mais corajosos, mais românticos, mais heroicos, mas não existe nenhum com sua capacidade de intuir as histórias das outras pessoas e de entrar nelas⁶³. Diferente de outros investigadores como, por exemplo, Sherlock Holmes e Jules Maigret, Montalbano envelhece. Marco Trainito, no seu livro *”Andrea Camilleri. Ritratto dello scrittore”* (2010), descreve Montalbano como um homem de meia idade, que, com o passar do tempo, começa a sentir o peso da idade e a se sentir mais fraco, mais lento nas suas reflexões; que antes evitava usar o bloco de anotações, algo lhe irritava, e passa a sentir a necessidade de usá-lo e de escrever cartas para si mesmo, pois começa a esquecer as coisas facilmente.

⁶³ Ci sono investigatori più brillanti, più atletici, più simpatici, più coraggiosi, più romantici, più eroici... ma non ce ne sono con la sua capacità di intuire le storie altrui e di entrarci dentro.

Outra característica marcante do comissário é a capacidade de adaptar o seu modo de falar de acordo com o ambiente e de seus interlocutores. Montalbano utiliza uma língua burocrática ao se dirigir às autoridades, ele usa um misto de italiano e dialeto com seus amigos ou pessoas do seu mesmo nível cultural, enquanto, ao lidar com os personagens com menos instrução, ele opta pelo dialeto ou pelo italiano, com muitas interferências dialetais.

Espejo do narrador, Montalbano é capaz de movimentar-se com plena competência entre dialeto e língua e, entre os vários registros linguísticos: isso lhe permite não ser excluído de nenhuma comunicação e até ter sucesso, com o acréscimo de uma boa dose de comprometimento e de fantasia, para decifrar a linguagem idiosincrática de Catarella. [...] Sua capacidade de entender e usar códigos, mesmo não verbais, faz dele primeiro observador, investigador e depois também juiz das formas de comunicação: os papéis dos falantes, as mensagens pragmáticas, as rotinas relacionais, as frases banais de circunstância, os usos próprios e impróprios extraídos de um *continuum* ideal que vai desde a expressão na língua italiana mais abstrata até as formas dialetais mais íntimas e pessoais⁶⁴. (SANTULLI, 2010, p. 64, grifo da autora)

Inclusive, Catarella é um dos personagens com quem Montalbano precisa mais adaptar a sua fala. É importante mencionar o fato de o subordinado do comissário ser um dos personagens mais queridos pelo público.

Para conseguir se comunicar com o telefonista, Montalbano tenta usar a linguagem do outro, criando assim cenas distrativas e hilárias. São personagens estereotipados, reduzidos a sentimentos e valores rudimentares, e, observamos, são pessoas comuns. Nós os conhecemos e os reconhecemos de episódio em episódio, nos apegamos a eles e os amamos⁶⁵. (SERKOWSKA, 2006, p. 166)

Sobre seus hábitos alimentares, Montalbano, como a maioria dos italianos, é amante do café e de uma boa massa, e come com enorme prazer os mais diferentes pratos preparados por sua empregada Adelina ou por Enzo, proprietário do restaurante local. Montalbano costuma afogar a amargura da vida e da profissão nos mais diferentes pratos. Senna (2015, p.05) salienta que [...] “para o comissário, a comida é um momento de pausa e de liberação do esforço investigativo e que deve ser consumida de forma reservada e

⁶⁴ Specchio del narratore, Montalbano è in grado di muoversi con piena competenza tra dialetto e lingua e, tra i vari registri linguistici: ciò gli consente di non restare escluso da nessuna comunicazione e riuscire persino, con l'aggiunta di una buona dose di impegno e di fantasia, a decifrare l'idiosincrastica lingua di Catarella. [...] La sua capacità di comprendere e di usare i codici, anche quelli non verbali, lo rende l'osservatore primo, investigatore e poi anche giudice delle forme comunicative: al suo vaglio passano i ruoli dei parlanti, gli schermi pragmatici, le routine relazionali, le frasi banali di circostanza, gli usi propri e impropri attinti ad un ideale *continuum* che va dall'espressione nella lingua italiana più astratta alle forme dialettali più intime e personali.

⁶⁵ Per riuscire a comunicare con il telefonista, Montalbano cerca di servirsi del linguaggio dell'altro costituendo così delle scene distensive e spassose. Sono dei personaggi stereotipati, ridotti a sentimenti e a valori rudimentali, e, osserviamo, sono delle persone comuni. Li conosciamo e riconosciamo di puntata in puntata, ci affezioniamo e li amiamo.

em silêncio quase religioso⁶⁶.” Alguns dos pratos típicos, citados nas obras, possuem inclusive um nome em dialeto siciliano, reforçando a intenção de Camilleri de apresentar ao público a culinária da sua região natal.

Qual é o papel da nutrição nas páginas literárias? Muitas vezes isso penetra em forma de memória (pareceu-nos, sobretudo, em Bonaviri e Consolo) ou como caracterização de um personagem. Veja o caso exemplar de Camilleri e seu Montalbano: os gostos do inspetor são os gostos de um marinheiro. Peixes (tainha em particular), mariscos (polvo) e legumes (quase sempre na forma de caponatina) compõem seu cardápio preferido. As frituras prevalecem (arancini, tainha, cipollato, berinjela à parmiggiana, etc.) e quase nunca carnes cozidas. O léxico é regional⁶⁷. (CASTIGLIONE, 2010, p. 240)

Segundo Palmieri (2017, p. 1206), “comer bem faz parte do estilo de vida do detetive de Andrea Camilleri, e também faz parte do estilo de vida de um cidadão siciliano”. A pesquisadora ainda reforça que Montalbano valoriza o momento da refeição como algo extraordinário, como um verdadeiro ritual, e o tempo dedicado ao ato de comer é, para ele, sagrado e de puro deleite, além de a comida ser o seu consolo, seu refúgio, seu gozo, sua retribuição. De fato, conforme Bossio (2018, p.10), “O momento em que o comissário saboreia um prato é, portanto, um momento único e em que ele tende a se expressar em sua própria língua, o que nem sempre os outros personagens compreendem plenamente⁶⁸”. A estudiosa ainda reforça que para Montalbano descobrir quais ingredientes compõem o prato que está degustando é um desafio prazeroso, diferentemente dos desafios que o policial precisa enfrentar no seu trabalho.

Como em muitas de suas investigações, descobrir que prato ele está provando e que elementos o compõem é um verdadeiro desafio para Salvo Montalbano. Em comparação com aqueles que ele tem que enfrentar todos os dias na delegacia de polícia, no entanto, é um desafio onde ele dita o ritmo⁶⁹. (BOSSIO, 2018, p.11)

Ao descrever a paixão de Montalbano pela culinária, Marrone (2003, p.02) afirma:

Para ele, a comida é um objeto de valor absoluto com o qual se conecta, um objeto de desejo, mais importante que os prazeres sexuais, que precisa ser conquistado a todo custo, mesmo transgredindo aquelas normas sociais

⁶⁶ [...] per il commissario il cibo è un momento di pausa e di decongestione dall'impegno investigativo, da consumare in raccolto e quasi religioso silenzio.

⁶⁷ A quale ruolo assolve l'alimentazione dentro le pagine letterarie? Sovente essa penetra sotto forma di ricordo (ci è sembrato, soprattutto, in Bonaviri e Consolo) o come caratterizzazione di un personaggio. Si prenda il caso esemplare di Camilleri e del suo Montalbano: i gusti del commissario sono i gusti di un uomo di mare. Pesci (triglie in particolare), molluschi (polpi) e ortaggi (quasi sempre sotto forma di caponatina) costituiscono il suo menu preferito. Prevalgono i fritti (arancini, triglie, cipollate, melanzane alla parmigiana, ecc.) e quasi mai i bolliti. Il lessico è regionale

⁶⁸ Il momento in cui il commissario assapora un piatto è dunque un momento unico e in cui tende ad esprimersi con un linguaggio tutto suo, che gli altri personaggi non sempre comprendono a pieno.

⁶⁹ Come in molte delle sue indagini, capire che piatto sta assaggiando e quali sono gli elementi che lo compongono è per Salvo Montalbano una vera e propria sfida. Rispetto a quelle che deve affrontare tutti i giorni in commissariato, però, è una sfida piacevole in cui è lui a dettare i tempi.

moralizantes que impõem medidas e restrições aos excessos alimentares⁷⁰.

A vida de Montalbano é cercada também por muitos personagens, cada um com seu papel na história: Adelina Cirrinincia (já mencionada), empregada doméstica do comissário, excelente cozinheira; Nicolò Zito, jornalista de Vigàta e amigo de Montalbano; Enzo (já mencionado), dono do restaurante, onde o comissário costuma fazer suas refeições. Já na delegacia de Vigàta, Montalbano pode contar com a ajuda de seus colaboradores mais próximos, como o subcomissário Domenico Augello, conhecido como Mimì, grande amigo de Salvo, bastante mulherengo; o inspetor Giuseppe Fazio, filho de Carmine Fazio, um colega aposentado, como o pai, sempre pronto a contribuir com as investigações com seu discernimento, e o agente Agatino Catarella (também mencionado anteriormente), um telefonista um tanto desajeitado, mas de bom coração.

Os personagens principais são todos em série, comparecendo de romance em romance com os mesmos hábitos, exceto Montalbano, eles não mudam nada ou muito pouco. Como cada um deles tem uma certa função para atuar em relação ao protagonista, muitas vezes são psicologicamente ingênuos e carregam certos vícios ou virtudes de uma forma caricatural, muitas vezes em contraponto com outro personagem. Anna Tropeano, uma mulher siciliana (portanto com costumes reservados), é contrastada com a sueca Ingrid (sensual e indiferente). Livia, a noiva fiel, mas distante, 'continental' que gostaria de amarrar o homem nos laços matrimoniais, é comparada com a governanta Adelina, uma excelente cozinheira, um tipo de mulher que não cria problemas e não gera tensão. Há (talvez com a exceção de Clementina, ex-professora de Montalbano, figura maternal, digna e inteligente) uma personagem feminina com a mesma dignidade que Montalbano, portanto, neste sentido Camilleri não renova os padrões do romance policial, um gênero tradicionalmente machista, nem tenta subverter os estereótipos existentes na ilha sobre o assunto. O vice Mimì Augello é um rival do comissário em particular (como um mulherengo imoderado, ele demonstra muita atenção a Livia) e no trabalho (ele aspira a ocupar o lugar do comissário). O colaborador leal e corajoso, Fazio, por outro lado, é um cabeça dura. Ele tem uma obsessão pela condução meticulosa das investigações, atas, relatórios, talvez devido ao seu complexo de escrivão. Alguns personagens, quase caricaturais, despertam o riso, como Catarella, o telefonista da delegacia, incapaz de fazer qualquer outra coisa e talvez incapaz de fazer até sua função. Sua grande ignorância e o fato de ele só conhecer o dialeto vigatese o obriga a se comunicar usando uma variante feita de palavras mal-empregadas, misturando linguagem burocrática, popular e o dialeto siciliano⁷¹. (SERKOWSKA, 2006, p. 166)

⁷⁰Per lui, il cibo è un oggetto di valore assoluto col quale congiungersi, un oggetto del desiderio, più importante dei piaceri sessuali, che deve essere conquistato a tutti i costi, anche trasgredendo quelle norme sociali moralizzatrici che impongono misure e freni agli eccessi alimentari

⁷¹ I personaggi principali sono tutti seriali, ritornano di romanzo in romanzo tutti, tranne Montalbano, con le stesse abitudini, poco o per niente mutati. Siccome hanno ciascuno una determinata funzione da svolgere in relazione al protagonista, sono spesso psicologicamente ingenui e portano avanti in maniera caricaturale determinati vizi o virtù, spesso in coppia antitetica con un altro personaggio. Anna Tropeano, donna sicula (quindi dai costumi riservati), è contrapposta alla svedese Ingrid (sensuale e disinvolta). Livia, la fidanzata leale, ma lontana, "continentale" che vorrebbe irretire il maschio nei lacci matrimoniali, si confronta con la governante Adelina, un'ottima cuoca, un tipo di donna che non pone problemi e non crea tensioni. Non v'è (forse ad eccezione di Clementina, l'ex-insegnante di Montalbano, una figura materna, dignitosa e intelligente) un personaggio femminile dotato della stessa dignità di Montalbano, quindi in tal senso Camilleri non rinnova gli schemi del giallo, genere tradizionalmente maschilista, né cerca di sovvertire gli

Apesar de Montalbano possuir um caráter introvertido e preferir por vezes investigar sozinho, ele sabe que a ajuda de sua equipe é fundamental para poder resolver os casos mais complicados que surgem.

Montalbano faz questão de conduzir pessoalmente todas as investigações e não aceita que outras cabeças interfiram no seu fluxo de pensamento, embora predomine entre ele e seus subordinados um harmonioso espírito de equipe. A intuição e a reflexão são seus dotes principais. (AMARAL, 2015, p. 08)

Na revista italiana *Io Donna*, uma coluna afirmou o seguinte:

Montalbano, como sabemos, é alérgico a regras. E suas investigações quase nunca seguem o protocolo padrão. Mas, acima de tudo, ele é um lobo solitário acostumado a fazer suas próprias coisas. Como gostaria na prática. No entanto, sem sua equipe de agentes, subcomissários e vice questores, ele dificilmente seria capaz de resolver um caso sozinho⁷². (2020)

Sobre os personagens que compõem os livros com o comissário Montalbano, Manfreda (2019, p.124) declara o seguinte:

Os personagens secundários são uma coleção de bonecos sicilianos: o inspetor mulherengo, o soldado sem muita instrução e atrapalhado, o fiel e eficiente oficial, a irritante namorada ou muito longe ou muito perto, outras belas mulheres de passagem (muitas vezes misteriosamente atraídas pelo ar vivido e desgastado do comissário), uma miríade de figuras masculinas e femininas caracterizadas por pequenas virtudes e pequenos defeitos⁷³.

O fato é que o comissário Montalbano é querido pelo público, sobretudo porque ele é um policial humano, e também porque o ator Luca Zingaretti, intérprete do comissário, apesar das diferenças físicas com o protagonista dos livros, conseguiu dar ao personagem uma profundidade retumbante.

3.5 A série *Il commissario Montalbano*

A série “*Il commissario Montalbano*”, baseada nos romances, faz sucesso há mais

stereotipi isolani vigenti in materia. Il vice-commissario Mimì Augello è un rivale del commissario in privato (da smodato donnaiolo, dimostra troppe attenzioni a Livia) e al lavoro (aspira al posto dell'altro). Il collaboratore fidato e coraggioso, l'amico leale di Montalbano, Fazio, è invece un ottuso. Nutre una passione maniacale per la stesura minuziosa di indagini, verbali, rapporti, dovuta forse al suo complesso da impiegato dell'anagrafe. Alcuni personaggi, quasi caricaturali, destano ilarità, come Catarella, il centralista del commissariato, incapace di fare altro e forse incapace di fare anche questo. La sua robusta ignoranza e il fatto di conoscere esclusivamente il dialetto vigatese, lo costringono a comunicare ricorrendo a una variante di linguaggio fatto di vocaboli storpiati, attinti dal burocratese, dal popolare e dal dialetto siciliano.

⁷² Montalbano, si sa, è allergico alle regole. E le sue indagini non seguono quasi mai il protocollo standard. Ma soprattutto è un lupo solitario abituato a fare di testa sua. Come vorrebbe la prassi. Senza tuttavia la sua squadra di agenti, vice-commissari e vice-questori difficilmente riuscirebbe a risolvere da solo un caso.

⁷³ I personaggi di contorno sono da sempre una raccolta di pupi siciliani: l'ispettore donnaiolo, il milite ignorante e casinista, il sottufficiale fedele ed efficiente, la fidanzata rompiscatole troppo lontana o troppo vicina, altre belle donne in transito (spesso misteriosamente attratte dall'aria vissuta e sciupacchiata del commissario), una miriade di figure maschili e femminili caratterizzate da piccole virtù e moderati difetti.

de duas décadas e é apresentada atualmente em mais de 60 países. Com a famosa frase “Montalbano sono⁷⁴”, o protagonista conquistou espectadores de todo o mundo. Sendo traduzida (dublagem/legendagem) para outras línguas, a série destaca, desde sua abertura até a beleza da região da Sicília. Por intermédio de uma ótima qualidade visual, os episódios apresentam uma Sicília com panoramas incríveis, com natureza mediterrânea, vilarejos, vales acidentados, ruas sinuosas, campos e outras maravilhas arquitetônicas de diferentes lugares da ilha.

Como as filmagens da série são realizadas em inúmeros locais (principalmente) na província de Ragusa, há um outro aspecto da Vigàta televisiva que a torna bastante diferente da literária. Como já observamos, esta última corresponde fielmente aos locais reais, ao ponto de ser possível seguir os passos de Montalbano nas ruas, edifícios e áreas do Porto Empedocle, de Marinella à delegacia de polícia, de Mànnara ao Molo, da Torre de Carlos V à montanha Crasto, da Trattoria “San Calogero” ao posto de gasolina na estrada para Marinella. A Vigàta televisiva, por outro lado, é um quebra-cabeças de lugares espalhados pela província de Ragusa, de modo que quando Montalbano-Zingaretti vai de sua casa à beira-mar para a delegacia (um percurso relativamente curto tanto nos romances como em Porto Empedocle), por exemplo, ele realmente vai de Punta Secca para a prefeitura de Scicli, uma pequena cidade do interior⁷⁵. (TRAINITO, 2008, p.83)

Se, no texto literário, a primeira aparição de Montalbano foi em “*La forma dell’acqua*”, na produção filmica, essa história só foi exibida como o terceiro episódio da série, sendo precedida por “*Il ladro di merendine*”, e depois por “*Il cane di terracotta*”. Nos episódios são apresentadas também casas com estilo barroco, vilas antigas, de pescadores, vielas, explorando as belezas e os contrastes da paisagem siciliana, tudo isso em meio às investigações do comissário. Em cada episódio, o público pode visualizar belíssimas paisagens mediterrâneas, o mar. Além disso, a cultura siciliana também é colocada em destaque através dos personagens e do dialeto siciliano. Aliás, conforme explica Luisanna Fodde (2019, p. 100),

[...] o caráter siciliano, a identidade mediterrânea, são mantidos na representação dialógica das diferenças entre as características marcadas e não marcadas: a mudança de código, o camillerês, a caracterização dos personagens, as descrições magníficas. Na série de TV, a autenticidade da identidade mediterrânea, do personagem siciliano, se dá graças ao excelente roteiro, à habilidade dos atores, à música, à adaptação do romance, aos ambientes, às mudanças de código, mesmo que modestas e limitadas, a

⁷⁴ Forma siciliana comum de se apresentar, em que o verbo é deslocado para o final da frase.

⁷⁵ Poiché le riprese della fiction sono effettuate in numerose località (soprattutto) della provincia di Ragusa, c’è un ulteriore aspetto della Vigàta televisiva che la rende profondamente diversa da quella romanzesca. Come abbiamo già osservato, quest’ultima corrisponde abbastanza fedelmente ai luoghi reali, al punto che è possibile seguire i passi di Montalbano sulle strade, gli edifici e le zone di Porto Empedocle, da Marinella al commissariato, dalla Mànnara al Molo, dalla Torre di Carlo V alla montagna del Crasto, dalla Trattoria “San Calogero” al distributore di benzina sulla strada per Marinella. La Vigàta televisiva, invece, è un puzzle di luoghi disseminati nella provincia di Ragusa, sicché quando Montalbano-Zingaretti si sposta dalla propria abitazione sul mare al commissariato (un tragitto relativamente breve sia nei romanzi che a Porto Empedocle), ad esempio, passa in realtà da Punta Secca al Municipio di Scicli, una cittadina dell’entroterra.

expressões de fácil compreensão, à manutenção das confusões linguísticas divertidas do Catarella⁷⁶.

A série “*Il commissario Montalbano*” (1999-2021) foi dirigida por Alberto Sironi (1940-2019), falecido apenas 20 dias após a morte de Andrea Camilleri. O diretor nasceu em Busto Arsizio, na região da Lombardia, situada no norte da Itália. Estudou na Escola de Arte Dramática do *Piccolo Teatro*, em Milão, e já na década de 1970 começou a trabalhar na Rai. Foi o próprio Sironi que escolheu o ator Luca Zingaretti para interpretar o comissário Montalbano de uma lista restrita de candidatos. Após a escolha de Zingaretti, o ator passou a trabalhar continuamente com Sironi e Camilleri (FIGURA 15).

Figura 15 – Alberto Sironi, Andrea Camilleri e Luca Zingaretti, respectivamente



Fonte: https://www.corriere.it/foto-gallery/cultura/15_settembre_04/andrea-camilleri-90-anni-04b81312-52da-11e5-b1e3-d19ff949a226.shtml.

Apesar de ser fisicamente diferente do personagem da obra escrita, e de o ator não ser de origem siciliana, para Sironi, Zingaretti havia se saído muito bem no teste, mesmo que no início, Camilleri não estivesse certo de sua escolha⁷⁷. No entanto, para Camilleri o importante era que o ator fosse bom e conseguisse transmitir a essência do personagem e mantivesse o espírito do romance.

Ele afirma que intervinha continuamente nas adaptações realizadas, mas jamais na escolha dos atores. Afirma também que não gostava de participar das filmagens porque, tendo sido diretor, ele sabe muito bem o quanto é invasiva e incômoda a presença do autor no set. Entretanto, Camilleri participou de reuniões preparatórias com os roteiristas - que também não frequentavam o set - nas quais eram escolhidos os contos que seriam utilizados na composição de um episódio. Suas intervenções se limitavam a colaborar na

⁷⁶[...] la sicilianità, l'identità mediterranea, vengono mantenute nella rappresentazione dialogica delle differenze tra caratteristiche marcate e non marcate: il cambiamento di codice, il camillerese, la caratterizzazione dei personaggi, le magnifiche descrizioni. Nella serie TV la autenticità dell'identità mediterranea, la sicilianità, vengono rese grazie alla eccellente sceneggiatura, la bravura degli attori, la musica, l'adattamento del romanzo, le atmosfere, i cambi di codice, ancorché modesti e limitati a espressioni di facile comprensione, al mantenimento dei malapropismi (specie quelli di Catarella).

⁷⁷ Fonte: <https://www.vanityfair.it/show/tv/2019/08/05/alberto-sironi-il-commissario-montalbano-regista-morto-tv>

junção/intercalação dos contos escolhidos e na alteração de alguns diálogos através da mudança de frases ou palavras efetivamente impronunciáveis por um ator não siciliano (Luca Zingaretti, o protagonista, é romano), sem que se perdesse o sentido do dialeto e a estrutura das frases sicilianas. (AMORIM, 2015, p 01-02).

Em cada cena, em cada imagem, Sironi conseguiu dar à história um toque elegante e refinado, dando destaque aos personagens e ao magnífico território siciliano, local onde acontecem as investigações de Montalbano. Sironi usou muitas negociações para manter o caráter identitário siciliano, encontrado nos romances camillerianos, através dos recursos proporcionados pela televisão.

As histórias são caracterizadas pelo uso de um italiano fortemente contaminado por elementos da língua siciliana e por um cenário siciliano particularmente bem-preparado, elementos que também são utilizados na adaptação televisiva⁷⁸. (AFFINATI, 2018, p.08)

Tudo na série indica uma hora e um lugar suspensos. Tudo se repete. Montalbano sempre dirige o mesmo carro, um *Fiat Tipo*. Ele sempre usa o mesmo tipo de vestimenta: paletó, camisa e calças. Ao seu redor, há uma atmosfera antiga e abandonada. Sironi optou por tirar os carros das ruas e deixar as ruas mais vazias para o espectador conseguir visualizar a arquitetura barroca. Embora não fosse oriundo da Sicília, o diretor Alberto Sironi tornou a beleza e a cultura da região mais conhecida em nível internacional, graças à habilidade com a qual dirigiu os episódios da série. Sironi foi idealizador de 34 dos 36 episódios, e, após a sua morte, em 2019, os últimos episódios foram dirigidos pelo próprio Luca Zingaretti.

Sironi tornava verossímil na tela o que Camilleri escrevia em seus romances. Ele exaltava os personagens destacando suas características mais significativas. Seus closes eram pinturas reais, quase retratos nos quais todos, dos atores aos figurantes, eram exaltados em sua Sicilianidade. Sironi era o mestre da direção. O perfeito e grande sucesso da série televisiva baseada nos romances de Andrea Camilleri se deve à sua habilidade, ao seu talento incontestável, à sua capacidade de se colocar sempre a serviço dos outros. [...] Sua maior qualidade tem sido sua modéstia, ele nunca assumiu o crédito pelo sucesso da série, sempre a compartilhou com todos, falando de um esforço coral que tinha conseguido a aprovação do público⁷⁹. (MARIDA CATERINI, 2019)

⁷⁸ I racconti sono caratterizzati dall'uso di un italiano fortemente contaminato da elementi della lingua siciliana e da un'ambientazione siciliana particolarmente curata, elementi ripresi anche nella trasposizione televisiva.

⁷⁹ Sironi rendeva credibile, sul piccolo schermo, quanto Camilleri scriveva nei suoi romanzi. Esaltava i personaggi mettendone in evidenza le caratteristiche più significative. I suoi primi piani erano veri e propri quadri, quasi ritratti nei quali, tutti, dagli attori alle comparse, venivano esaltati nella propria sicilianità. Sironi era il Maestro della regia. La perfetta riuscita ed il grande successo della serie televisiva tratta dai romanzi di Andrea Camilleri si devono alla sua bravura, al suo indiscusso talento, alla sua capacità di mettersi sempre al servizio degli altri [...]. La sua qualità maggiore è stata la modestia, non si è mai preso meriti per il successo della serie, lo ha sempre condiviso con tutti, parlando di un impegno corale che aveva raggiunto il gradimento del pubblico

Um aspecto importante a ser mencionado é o fato de a série televisiva utilizar uma linguagem mais acessível ao público, porém sem deixar de dar destaque à linguagem híbrida de Camilleri.

Como muitos estudiosos têm apontado, a língua do autor é um híbrido bem-sucedido de padrão italiano, neo-standard, dialeto siciliano e neologismos particulares que Camilleri utiliza para tornar clara a percepção dos espectadores sobre os vários tons e emoções representados. Esta mistura linguística particular também foi transposta para a televisão, importando aquelas características que distinguiram a figura do comissário e de seus colaboradores e os tornaram facilmente reconhecíveis e inconfundíveis⁸⁰. (PAGANO, 2021, p. 193)

E é graças ao trabalho dos roteiristas, dentre eles o próprio Camilleri, que tornaram a linguagem usada pelos personagens na série se tornou mais acessível aos espectadores

Como se sabe, a série de televisão baseada nos romances de Andrea Camilleri obteve um sucesso inigualável, não apenas por causa da aclamação do público que ganhou desde sua estreia, mas também porque os telespectadores vêm de diferentes regiões. Esta fama inesperada deve-se também à colaboração dos diretores e roteiristas, que tornaram acessível um texto em siciliano, permitindo que um número imensurável de espectadores desfrute do produto audiovisual que lhes é oferecido, sem deixar de respeitar os desejos do autor⁸¹. (PAGANO, 2021, p.192)

Certamente, a série, sendo um produto literário e televisivo destinado pelo menos a um público mais geral, faz com que a influência do dialeto siciliano seja reduzida, em relação ao livro, embora o canal Rai disponibilize legendas em *closed caption* nas exibições.

Na relação entre romances e filmes, a linguagem é, de fato, o traço mais identificador e distintivo do autor: Camilleri, como autor na escrita de seus romances e roteirista na transposição destes, trabalhou preservando a particularidade de sua própria linguagem, simplificando-a, mas sem modificá-la, como declarou em diversas entrevistas. Na verdade, embora na transposição, em termos de conteúdo, algumas cenas do romance sejam variadas ou invertidas, o que permanece inalterado, pelo menos na maioria dos casos, é a linguagem. O trabalho mais desafiador, portanto, tem sido simplificar um código linguístico que não é acessível ao público em geral, mas

⁸⁰ Come numerosi studiosi hanno messo in luce, il linguaggio dell'autore è un ibrido ben riuscito tra italiano standard, neostandard, dialetto siciliano e particolari neologismi di cui Camilleri si serve allo scopo di rendere limpida la percezione, da parte dei fruitori, dei vari toni e delle emozioni rappresentate. Questo particolare impasto linguistico è stato trasposto anche nella resa televisiva, importando quelle caratteristiche che hanno contraddistinto la figura del Commissario e dei suoi collaboratori e li hanno resi ben riconoscibili e inconfondibili.

⁸¹ Com'è noto, la serie televisiva tratta dai romanzi di Andrea Camilleri ha ottenuto un successo ineguagliabile, non solo perché il plauso del pubblico è stato conquistato sin dal debutto, ma anche per la provenienza da regioni differenti degli spettatori. Tale inaspettata fortuna è dovuta anche alla collaborazione della regia e degli sceneggiatori, i quali hanno reso accessibile un testo in siciliano, permettendo a un numero incommensurabile di spettatori di godere del prodotto audiovisivo offerto loro, ma, al contempo, rispettando comunque la volontà dell'autore.

a base sobre a qual ele se fundamenta tem sido preservada⁸². (PAGANO, 2021, p. 193)

Todavia, como para Camilleri a linguagem atua como fio condutor da sucessão dos eventos narrados tanto nos romances como para a transposição cinematográfica, ele cuidou da parte das transposições dos diálogos e gradualmente foram inseridos de forma mais frequente o dialeto, peculiaridades e curiosidades da tradição siciliana, fazendo com que o público se aproximasse cada vez mais da cultura siciliana. Para Pagano (2021) essa aproximação do público com as tradições da Sicília já se dá desde os romances. O autor ainda diz

Este trabalho de adaptação, de fato, também tem sido realizado ao longo do tempo nos romances de Camilleri, até o último, publicado em 2019, o primeiro publicado *post mortem*, *Riccardino*, para o qual a Sellerio deixou ao leitor a possibilidade de comparar o código linguístico alterado do rascunho de 2005 com o de 2016, em um processo de personalização e não de simplificação. Camilleri, de fato, acostumou e educou o leitor, tornando-o cada vez mais 'siciliano' e, consciente deste seu crescimento, ele modificou a linguagem do romance escrito em 2005, desprovido de um acentuado sotaque regional. O trabalho linguístico do autor enfatizou em detalhes, até ao mais ínfimo pormenor, transformando sua escrita a fim de esboçar uma nova linguagem, característica apenas dos protagonistas de suas histórias. O sucesso da transposição, portanto, foi feita pela linguagem, personagens e ambientações, mas provavelmente, se alguém fizesse uma tentativa de mudança, substituindo atores e lugares, o resultado seria, em todo caso, uma obra de forte cunho camilleriano, porque sua linguagem permanece original e inconfundível⁸³. (PAGANO, 2021, p.193)

Quanto a outros aspectos da construção do ambiente proposto para a série, destaca-se a trilha sonora, que pode integrar o universo diegético (componente sonoro) ou constituir elemento extradiegético, a depender de como é inserida. Na série “*Il commissario Montalbano*” as músicas acompanham as tramas trágicas e grotescas, as

⁸² Nella relazione tra romanzi e film, la lingua risulta essere, infatti, il tratto più identificativo e distintivo dell'autore: Camilleri, come autore nella stesura dei suoi romanzi e sceneggiatore nella trasposizione degli stessi, ha lavorato preservando la particolarità del proprio linguaggio, semplificandolo ma non modificandolo, come ha dichiarato in numerose interviste. Infatti, sebbene nella trasposizione, dal punto di vista contenutistico, vengano variate o invertite alcune scene del romanzo, ciò che resta immutato, quantomeno nella maggior parte dei casi, è la lingua. Il lavoro più impegnativo, dunque, è stato quello di semplificazione di un codice linguistico non accessibile alla totalità del pubblico, ma sono state preservate le basi sulle quali esso è fondato.

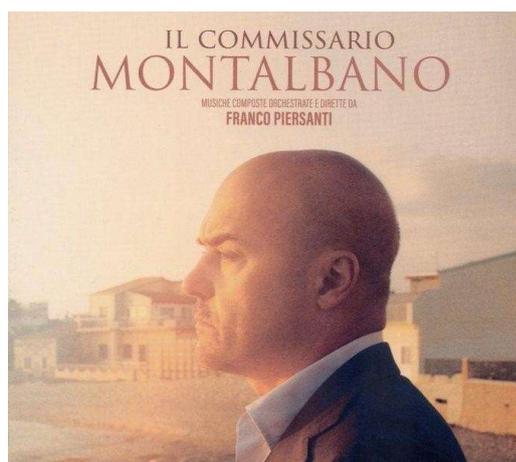
⁸³ Questo lavoro di adattamento è stato, in realtà, svolto nel tempo anche nei romanzi di Camilleri, fino all'ultimo, pubblicato nel 2019, il primo edito *post mortem*, *Riccardino*, per il quale Sellerio ha lasciato al lettore la possibilità di confrontare il codice linguistico mutato dalla stesura del 2005 a quella del 2016, in un processo di personalizzazione più che di semplificazione. Camilleri, infatti, ha abituato ed educato il lettore, rendendolo sempre più “siciliano” e, consapevole di questa sua crescita, ha modificato il linguaggio del romanzo scritto nel 2005, privo di un marcato accento regionale. Il lavoro linguistico dell'autore ha dato rilievo ai dettagli, al minimo particolare, trasformando la sua scrittura al fine di delineare una nuova lingua, caratteristica solo dei protagonisti delle sue storie. Il successo della trasposizione, dunque, è stato dato da lingua, personaggi e ambientazioni, ma probabilmente, qualora si volesse fare un tentativo di cambiamento sostituendo attori e luoghi, il risultato sarebbe comunque un'opera di forte impronta camilleriana, perché alla base permane il suo originale e inconfondibile linguaggio.

cenas de tensão ou os conflitos morais e sentimentais que Camilleri e o diretor Sironi puseram em jogo. A trilha sonora é composta por Franco Piersanti, que contribui com suas músicas para o cinema italiano há mais de 40 anos. As suas criações têm um estilo distinto: combinam nostalgia e tensão, melodias claras e ecos distantes.

Como é bem conhecido, a trilha sonora do roteiro tem a assinatura do maestro romano Franco Piersanti, um dos principais especialistas na área da chamada música para filmes. Aluno de Nino Rota - um dos mais renomados mestres do século XX na área -, Piersanti cria material musical bem concebido de notável qualidade em invenção rítmico-melódica, instrumentação orquestral, estrutura timbral-colorística, etc⁸⁴. (MACCHIARELLA, 2020, p. 96)

Quando as filmagens da série começaram, o produtor Carlo degli Esposti quis fazer uma audição com vários músicos, todavia, pelo fato de Piersanti já trabalhar com Alberto Sironi, foi o músico escolhido. Em entrevista para o jornal italiano “*La Repubblica*”, Piersanti explicou que ao ver a qualidade das filmagens da série, não havia necessidade de realçar o cenário siciliano, ou que se tratava de uma história de detetive porque as imagens já mostravam isso. O compositor percebeu que seria necessária uma música discursiva, com mais fôlego⁸⁵. Existe a discografia da série “*Il commissario Montalbano*”, que conta com três álbuns (FIGURA 16), o primeiro foi lançado em 2000 e possui 17 faixas; o segundo, de 2003, com 19 faixas, e o terceiro, lançado em 2019, contendo 10 faixas⁸⁶.

Figura 16 – Capa dos CDs com a trilha musical da série



Fonte: <http://www.vigata.org/films/ost3cd.shtml>.

⁸⁴ Come è noto la colonna sonora dello sceneggiato porta la firma del maestro romano Franco Piersanti, uno dei maggiori specialisti nel campo della cosiddetta musica per film. Allievo di Nino Rota – uno dei più rinomati maestri novecenteschi nel settore –, Piersanti realizza dei materiali musicali ben congegnati, di rilevante qualità nella invenzione ritmico melodica, nella strumentazione orchestrale, nell’impianto timbrico-coloristico e così via.

⁸⁵ Fonte: https://www.siciliafan.it/sigla-di-montalbano/?refresh_ce.

⁸⁶ Fonte: <http://www.vigata.org/films/ost3cd.shtml>.

A trilha sonora, sendo parte de um produto audiovisual, como é o cinema e a televisão, é essencial para a experiência imersiva do público. Além disso, uma trilha sonora possui diferentes intenções, que podem causar no espectador diversos sentimentos, como tristeza, tensão, felicidade ou medo, chegando até mesmo a causar interferências diretas na história retratada no filme ou gerar um impacto maior em alguma cena. Sobre a trilha sonora na função narrativa nos episódios da série, Macchiarella (2020, p.96) ainda afirma que

Trata-se de um componente sonoro decididamente válido do ponto de vista dos conteúdos, utilizados com maestria e habilidade, interagindo efetivamente com momentos particulares da narração do filme, qualificando seus valores e significados.⁸⁷

Por exemplo, a música da abertura da série “*Montalbano, Noir Concertante*”, funciona como paratexto, pois a sucessão de imagens que aparecem na abertura representa a Sicília e situam o espectador a respeito da ambientação das tramas que serão apresentadas em cada episódio.

O desenvolvimento da música-tema deve obviamente estar ligado ao fluxo das imagens de abertura - sempre a mesma em cada episódio -, com os vários enquadramentos e movimentos de câmera apresentando vários elementos da paisagem social dentro da qual a ação é ambientada. [...] Na verdade, um exame das diferentes fases da combinação música/imagem poderia certamente definir a força expressiva de *Noir concertante* e sua eficácia na construção da Sicília de Montalbano e o cenário dos eventos narrados ⁸⁸.” (MACCHIELA, 2020, p.98-100).

Alguns outros exemplos são as canções: *Tenderness*, *Double per chitarra*, *Memories*, *Reflection* e *Hieroglyphics* que são usadas para cenas mais sentimentais ou nostálgicas. *Puzzle*, *Blood*, *Fox*, *Dignity*, *Nenia mediterranea*, *Action*, *Nocturne derivazione* e *Circles* são canções utilizadas em cenas investigativas do comissário, em que predomina uma maior tensão ou suspense. *Noir Il derivazione* é mais frequente nas cenas finais dos episódios.

Com suas histórias sicilianas sobre Montalbano, Camilleri introduziu o público em geral à Sicília fora dos estereótipos, relatando a ilha em sua complexidade, poesia e natureza problemática. A linguagem que ele adotou é única no universo narrativo, difícil

⁸⁷ Si tratta di una componente sonora decisamente valida dal punto di vista dei contenuti, utilizzata con padronanza e maestria, interagendo efficacemente con particolari momenti della narrazione filmica, qualificandone valori e significati.

⁸⁸ Lo svolgimento della sigla va ovviamente connesso con lo scorrere delle immagini di apertura – sempre le stesse ad ogni puntata –, con le varie inquadrature e movimenti di macchina che presentano vari elementi del paesaggio sociale entro cui si è ambientata l’azione. [...] In effetti, una puntuale disamina delle diverse fasi dell’accostamento musica/immagine potrebbe senz’altro definire la notevole forza espressiva di *Noir concertante* e la sua efficacia nella costruzione della sicilianitudine montalbaniana e dello scenario delle vicende narrate.

de entender no início, mas gradualmente envolvente e conquistadora, por seus extraordinários sabores lexicais. Essas histórias foram ainda mais destacadas através dos episódios televisivos. Sironi fez uso de recursos visuais e sonoros variados. O aumento de obras traduzidas e adaptadas de Camilleri, atualmente, fomentam o interesse de pesquisadores. Uma das formas de pesquisa é a da análise das adaptações dos episódios televisivos da série “*Il commissario Montalbano*”, através da tradução intersemiótica, conforme o próximo capítulo abordará.

4 DOS LIVROS ÀS TELAS: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM CAMILLERI

Como mencionados anteriormente, os livros de Camilleri são ricos em marcas identitárias que apresentam ao público a cultura siciliana. Essas marcas também são preservadas na transmutação de suas obras para televisão, para jogos, para teatro e até para animações. De fato, o público atual é mais exposto aos filmes, à internet, desenhos animados, videogame e essa interação com as novas linguagens pode ser a porta de entrada para o mundo da leitura das obras camillerianas. A tradução intersemiótica dos romances de Camilleri para outros meios, sem dúvida, incita a leitura do autor e amplia também o conhecimento do público sobre a cultura da Sicília, bem como apresenta ao público problemas que ocorrem na região da Sicília e na Itália como um todo.

Neste capítulo, será abordada a forma como se deu a transmutação da obra escrita para a o filme. O item 3.1 apresenta outros meios para os quais as obras de Andrea Camilleri foram adaptadas. No item seguinte, 3.2, será feita uma contextualização do gênero Romance Policial e, por fim, no item 3.3, será apresentada uma visão panorâmica tanto do romance, quanto de sua adaptação fílmica e de como se deu o processo de análise através da tradução intersemiótica. Por fim, como ocorreu o processo de retextualização do termo *lama*, que compõe o título da obra, escolhida como corpus desta pesquisa.

4.1 Camilleri adaptado

Com o sucesso da série *Il commissario Montalbano*, em 2012 a emissora italiana Rai passou a produzir a série *Il giovane Montalbano*, que é uma prequela da série original, isto é, uma história cronologicamente antecedente à já existente, apresentando a vida e as investigações do comissário no início da década de 90. Na nova série, apesar de jovem, Montalbano já demonstra a sua capacidade de resolver investigações aparentemente muito complicadas, porém o comissário ainda é tímido e desconfiado, o que o influencia na sua relação com as pessoas à sua volta. É a sua habilidade como policial que permite que ele seja promovido a comissário e seja transferido de Catânia para Vigàta.

Esta prequela é sobre as experiências e investigações vividas por Salvo Montalbano em tenra idade, em um período em que ele começou a tornar-se o personagem que o público depois conheceu. Durante estes anos, Montalbano começa a compreender em quem confiar e de quem se proteger e a compreender como lidar com a mentalidade criminososa da sua terra. A relação entre o comissário e o seu pai, o seu primeiro amor e o seu encontro com a sua histórica noiva Livia também são apresentados⁸⁹. (AFFINATI, 2018, p.13)

⁸⁹Questo prequel ha come oggetto le esperienze e le indagini vissute da Salvo Montalbano in giovane età, periodo in cui ha incominciato a diventare il personaggio che il pubblico ha poi conosciuto. In questi anni

Na prequela, Montalbano conhece os seus novos colegas, Fazio, Catarella e Mimì Augello, com quem Montalbano no início não simpatiza. A série apresenta também o pai de Fazio, Carmine Fazio, um agente experiente que ajuda Montalbano a se inserir na sua nova realidade (FIGURA 17). Na vida sentimental, Montalbano namora Mery, uma professora que trabalha em Catânia, com quem, assim como a Livia da série original, possui uma complicada relação à distância. A série também é assinada por Andrea Camilleri e por Francesco Bruni, roteiristas da série original, e é baseada em algumas obras da série literária com Montalbano.

Figura 17– Elenco da Série *Il giovane Montalbano*



Fonte: <https://www.cinefilos.it/tv/il-giovane-montalbano-2-streaming-episodi-392147>.

É válido salientar ainda que em 2000 a editora Sellerio, em parceria com a agência digital *IM*MEDIA*, fizeram a transposição das investigações do comissário Montalbano para jogos de videogame (FIGURA 18).

Nota-se que este não é apenas um simples produto comercial projetado para atingir os mais jovens, pois o instrumento informático permite um enriquecimento de texto e imagens que está abissalmente longe das possibilidades da página escrita e da televisão, respectivamente⁹⁰. (TRAINITO, 2008, p.66)

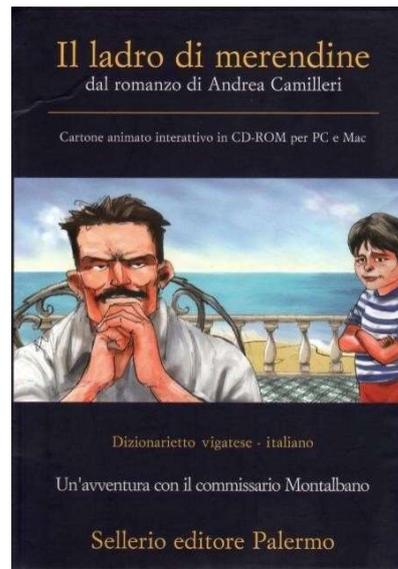
Os jogos, em formato de CD-ROM, refazem os eventos narrados nos romances *O cão de terracota* (1996), *O ladrão de merendas* (1996) e *A voz do violino* (1997). O jogador interage com Montalbano e cada jogo é cheio de cores vivazes, personagens

Montalbano inizia a capire di chi fidarsi e da chi guardarsi le spalle, e a capire come rapportarsi con la mentalità criminale della sua terra. Viene inoltre indagato il rapporto fra il commissario e il padre, il suo primo amore e l'incontro con la storica fidanzata Livia.

⁹⁰ E si noti che non si tratta solo di un semplice espediente commerciale ideato per raggiungere i più giovani, perché lo strumento informático permette un arricchimento del testo e delle immagini abissalmente lontano dalle possibilità rispettivamente della pagina scritta e della televisione.

dublados por atores sicilianos e fundo musical. As investigações do comissário são repropostas como uma aventura de apontar e clicar, com inúmeros diálogos de múltipla escolha. O jogador ajuda o comissário nas investigações, dando-lhe instruções sobre o que fazer, até que o mistério seja resolvido. Caso o jogador faça muitas escolhas erradas, durante os diálogos, Montalbano se aposenta e o jogo acaba.

Figura 18– *O ladrão de merendas* em formato de jogo



Fonte: <https://www.mobygames.com/game/il-ladro-di-merendine>.

Assim como nos romances de referência, os jogos também acontecem na cidade imaginária de Vigàta e os jogos também dão destaque para o dialeto e a culinária local, pois o CD-ROM ainda contém um dicionário viganês, dez receitas, vinte fichas informativas e uma entrevista com Camilleri. Nesse sentido, os jogos são um verdadeiro complemento à leitura dos romances escritos, integrados a um material abundante e aprofundado, bem como é uma ferramenta extra para os inúmeros fãs de Camilleri testarem seus conhecimentos das aventuras do comissário.

Em outubro de 2022, foi lançada para o festival de animação *Animaphix*, que ocorreu no cinema *De Seta*, na cidade de Palermo, capital da região da Sicília, na Itália, uma animação chamada de *La mossa del capello* (*O movimento do cabelo*), uma paródia do comissário Montalbano criado pelo cartunista palermitano Giuseppe Lo Verso e por Andrea Pavone, idealizador do projeto. O desenho animado apresenta um comissário careca que lembra Luca Zingaretti como Montalbano, mas que possui o nariz semelhante ao de Camilleri (FIGURA 19). O desenho animado de oito minutos apresenta lugares da

Sicília, especialmente as áreas de Ragusa e Cefalù e o mar siciliano que dá um toque colorido ao curta-metragem.

Figura 19 – O comissário Candeloro, uma sátira do comissário Montalbano



Fonte: https://palermo.repubblica.it/societa/2022/10/14/news/cartoon_sicilia_animaphix_camilleri_montalbano369873090/?fbclid=IwAR1pnpkHHtv4YsN_3Iu3U5QJKov5DM3wC1RwuWj2SuWPW5MvZxaOjs0bBIs.

Na animação, o comissário se chama Candeloro e a história acontece na cidade siciliana fictícia de Roccacapiddu. A trama gira em torno de um fio de cabelo encontrado em um prato de sopa, um fato considerado muito mais grave do que a morte de uma pessoa⁹¹. O que mais chama atenção na animação é o fato do próprio comissário Candeloro representar a mente criminoso por trás da história, é ele quem comete os crimes, e ao mesmo tempo investiga, de uma forma semelhante ao Montalbano, de Camilleri.

Além disso, algumas obras de Camilleri já foram adaptadas para o teatro. Atualmente está em cartaz no Teatro Bianconi, na cidade de Carbognano, situada na região italiana de Lácio a peça *La prima indagine di Montalbano*, baseado no romance homônimo, com direção de Massimo Venturiello⁹².

4.2 Contextualizando o gênero Romance Policial

Basicamente, um romance policial, conforme Reimão (1983), é composto de três partes essenciais: a descoberta de um crime enigmático (muitas vezes envolvendo um cadáver), a investigação do detetive e, por fim, a solução desse enigma.

O enigma atua como desencadeante da narrativa, e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é

⁹¹ Fonte: <https://www.animaphix.com/la-mossa-del-capello-the-hairs-move>.

⁹² Fonte: <https://teatrobianconi.it/la-prima-indagine-di-montalbano.html>.

o motor que impulsiona e mantém a narrativa. Quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa. (REIMÃO, 1983, p. 11)

Por possuir um enredo interessante, sofisticado e desafiador, cada vez mais os romances policiais atraem leitores. Além disso, esse tipo de leitura auxilia no desenvolvimento de habilidades reflexivas e detutivas. A história do romance policial começou em 1841 com a publicação em uma revista do conto *Os assassinatos da rua Morgue*, do escritor americano Edgar Allan Poe (1809-1849), que foi o criador do gênero policial e é considerado o exemplo mais expressivo das narrativas de enigma. De acordo com Mandel (1988), o enigma é o tema mais importante dos primeiros romances policiais. O autor ainda afirma o seguinte sobre o gênero literário:

[...] entre o grande detetive e o criminoso e entre o autor e o leitor. Nessas duas lutas, o mistério é a identidade do culpado para o qual tanto o detetive quanto o leitor devem ser conduzidos através de um sistemático exame das pistas. [...] A arte do romance policial é atingir estas metas sem recorrer a truques baratos. As pistas devem estar todas presentes. [...] O leitor deve se surpreender ao saber a identidade do assassino e sem transgredir [...]. Surpreender sem enganar é demonstrar uma genuína maestria do gênero. (MANDEL, 1988, p. 37s)

No caso das obras de Camilleri, Montalbano tem como objetivo descobrir o criminoso, ou seja, o assassino ou o ladrão, enquadrando-o na forma de lei, sempre auxiliado por seus subordinados.

4.3 O Romance *La piramide de fango*

Lançado originalmente em maio de 2014, pela editora *Sellerio*, o romance *La piramide di fango* é o 23º livro da série com o comissário Montalbano. A cidade de Vigàta mais uma vez é cenário para mais uma investigação do policial, que desta vez se vê envolvido em uma rede corrupta de contratos de licitação.

Nesta história, a natureza compartilha e se equilibra com a situação de corrupção e peculato da política italiana. Vigàta, antes ensolarada e bonita, agora está coberta por um céu cinza e paisagens lamacentas. Dessa vez, o ambiente circundante possui tom acinzentado e decadente. A lama torna-se parte integrante da paisagem, não só por causa das chuvas, mas também pela lama da corrupção.

O tom sombrio do cinza também representa o estado de espírito do comissário Montalbano, que está vivendo um momento difícil da sua vida, pois Lívia, sua namorada, ainda sofre pela morte de François, o garoto que ela queria adotar e, assim, formar uma família com Montalbano. A tristeza e a apatia de Lívia interferem no ímpeto e na paixão com que o policial costuma trabalhar e também no seu sono, visto que o comissário também é atormentado com pesadelos perturbadores. Todavia, Montalbano precisa dedicar sua atenção a mais um novo caso.

Dessa vez o policial investiga o assassinato de um homem encontrado em meio à lama, em um canteiro de obras temporariamente interrompido por causa das chuvas. A vítima foi morta com um tiro nas costas e estranhamente estava somente de camiseta e cueca e, além disso, próximo ao local do crime foi encontrada uma bicicleta, o que leva a crer que a vítima foi surpreendida durante o sono e tentara fugir. O homem morto é Gerlando Nicotra, um contador de 34 anos, casado com uma mulher alemã chamada Inge. Nicotra é funcionário de uma das maiores empresas de construção da área. O caso fica cada vez mais misterioso, pois não se sabe o paradeiro de Inge e, na casa onde vivia o casal, a polícia descobre pistas de uma terceira pessoa, que também vivia lá, porém estranhamente não se acha nenhuma impressão digital.

Posteriormente, o comissário descobre que a pessoa misteriosa que ocultava as impressões digitais é Emilio Rosales, um empresário que trabalha para um clã mafioso, que conseguira estabelecer uma série de contratos com algumas empresas de construção, que tinham que fingir ser concorrentes e isso rendia ao empresário muito dinheiro, todavia Rosales cometeu o erro de entrar no território de dois outros clãs, os *Cuffaro* e os *Sinagra*, famílias mafiosas historicamente opostas, mas que agora concordam em compartilhar grandes somas de dinheiro oriundo de falcatuas.

O comissário contará ainda com a ajuda do jornalista Tano Gambardella, um cronista corajoso, que há muito tempo trabalha investigando sobre os contratos públicos em Vigàta. Gambardella investiga o suposto uso de material de má qualidade para explicar o desabamento de várias casas construídas pela empresa em que Nicotra era contador. O jornalista descobre, por fim, que o setor de construção é um terreno fértil para acordos secretos entre políticos e criminosos envolvidos com a máfia. Após Gambardella receber ameaças, Montalbano se dá conta que a vida do jornalista está em perigo e tenta protegê-lo.

Conforme Leone (2014), para Montalbano, a consciência do fedor subjacente à economia da sua terra, combinada com a impotência da qual nem mesmo um policial honesto pode escapar, provoca nele uma fúria selvagem. Isto é ampliado ainda mais com a morte de Nicotra. A partir desse momento, o comissário encontra-se num teatro de fantoches, habilmente dirigido por um diretor ocultista que pretende apresentar o crime cometido como uma questão de traição.

O primeiro ato foi nos fazer acreditar que Nicotra tinha tomado posse da arma de Barbera para matar o amante de sua esposa. Mas foi o fim da história. O segundo ato foi nos fazer acreditar que Inge está viva, está bem e voltou para a Alemanha. Você se lembra daquele filme chamado “Drama dos Ciúmes? Todos os detalhes da notícia?”. Eles estão nos fazendo ver algo semelhante.

Na Sicília se morre só de chifres', escreveu um de nossos colaboradores.⁹³
(CAMILLERI, 2014, p. 73)

Para desviar a atenção de Montalbano, surge a teoria de Inge ter um amante e que a vítima roubou uma arma, o que dá credibilidade à premeditação e, portanto, o desejo de matar o amante de sua esposa, que se diz não ter desaparecido, mas ter voltado para a Alemanha, e finalmente o amante se entrega, confessando o assassinato. No entanto Montalbano sente logo a verdade: Nicotra foi assassinado por causa de um assunto muito maior intimamente ligado à máfia dos contratos e que a confissão do amante de Inge se tratava de um perjúrio.

Após investigar a fundo, finalmente, Montalbano percebe que quando Rosales estava prestes a ser sequestrado por um dos dois clãs ligados à máfia e que durante a tentativa de sequestro, Nicotra foi morto. O policial entende, assim, que por trás de tudo isso existe um círculo de corrupção que é apenas uma parte de muitas outras empresas dirigidas pelo crime organizado. No entanto, ele consegue resolver o caso, e o verdadeiro culpado, Rosales, é preso.

O romance policial é o império do final feliz - onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e no final a legalidade, os valores, a sociedade burguesa sempre triunfam. É uma literatura reconfortante, socialmente integrante, apesar da preocupação com o crime, a violência e o assassinato (MANDEL, 1988, p. 80).

Pode-se afirmar que o romance *La piramide di fango*, bem como outros romances de Camilleri, está na contramão das narrativas policiais convencionais, pois apesar de Montalbano ter resolvido o caso, a sua decepção é grande pelo fato de tantas outras situações relacionadas ao crime organizado ainda serem obscuras para as autoridades e a corrupção ainda estar longe de acabar no país. Neste contexto, segundo Leone (2014), o leitor se identifica com Montalbano: o seu sentido de justiça, o seu desejo de verdade e a sua ética caem violentamente contra um país corrupto e perverso. Isto dá origem à raiva, à frustração e inclusive à necessidade de ir além dos limites do seu papel, a fim de dissipar tanta miséria, pelo menos nessa situação, sem qualquer pretensão de mudança cultural, mas apenas porque é correto que isso aconteça.

⁹³ L'atto primo consisti nel farici cridiri che Nicotra s'è 'mposessato della pistola di Barbera allo scopo d'ammazzari l'amanti della moglie. Ma la cosa è finuta arriversa. L'atto secunno devi farici pirsuasi che Inge è viva, sta beni e si nni è tornata 'n Girmania. Te l'arricordi quella pillicula che s'acchiamava "Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca"? Loro nni stanno facenno vidiri qualichi cosa di simili. 'N Sicilia si muori sulo di corna, scrissi uno delle nostre parti. (CAMILLERI, 2014, p.73)

4.3.1 O filme homônimo

O filme dirigido por Alberto Sironi é o 28º episódio a ir ao ar e faz parte da 10ª temporada da série *Il commissario Montalbano*. Baseado no romance homônimo, o episódio foi transmitido pela primeira vez em 07 de março de 2016 no canal italiano Rai 1, atingindo em termos de audiência a cifra de mais de 10 milhões de espectadores, com um *share*⁹⁴ de 40,95%⁹⁵ (TABELA 2). Os telespectadores podem rever Luca Zingaretti no papel do comissário de Vigàta, Catarella (Angelo Russo), Mimì Augello (Cesare Bocci) e naturalmente Fazio (Peppino Mazzotta) um dos principais colaboradores de Montalbano. Outros atores que compõem o filme são Sonia Bergamasco (Livia), Davide Lo Verde (Antonio Galluzzo), Marcello Perracchio (Dr. Pasquano), Roberto Nobile (Nicolò Zito), Toni Laudadio (Emilio Rosales), Mimmo Mignemi (Ignazio Nicotra), Agostino Zumbo (Nino Barbera), Daniele Trombetti (Pitrineddu), Teresa Maninno (Lucia Gambardella), Federico Benvenuti (Gerlando Nicotra) e Yulia Mayarchuk (Ingrid Schneider).

Tabela 2 – Total de espectadores que assistiram a *La piramide di fango*, na Itália.

Ano de exibição	Número de expectadores
2016	10.333.000 ⁹⁶
2017	8.701.000 ⁹⁷
2018	6.448.000 ⁹⁸
2019	5.039.000 ⁹⁹
2020	4.275.000 ¹⁰⁰

Como a série *Il commissario Montalbano* se trata de uma obra audiovisual policial, cujo tema é um crime, ou uma série de crimes, e investigações realizadas por policiais ou detetives particulares., ao longo dos episódios o público se depara com o mundo profissional e sério dos profissionais da segurança. Em *La piramide di fango* não

⁹⁴ *Share* representa, em porcentagem, a participação de determinado programa ou emissora no total de televisores ligados dentro de uma faixa horária.

⁹⁵ Fonte: <https://style.corriere.it/spettacoli/tv/il-commissario-montalbano-piramide-di-fango-rai/>.

⁹⁶ Fonte: <https://www.panorama.it/televisione/il-commissario-montalbano-2018-ascolti#:~:text=La%20piramide%20di%20fango%20%2D%202016&text=10.333.000%20spettatori%20%2D%20share%2041,in%20numeri%20assoluti%20di%20spettatori>.

⁹⁷ Fonte: <https://www.today.it/media/il-commissario-montalbano-replica-piramide-di-fango-ascolti.html>.

⁹⁸ Fonte: <https://www.davidemaggio.it/archives/160684/ascolti-tv-lunedì-26-marzo-2018>.

⁹⁹ Fonte: <https://tvzap.kataweb.it/news/256343/ascolti-tv-con-5-milioni-di-telespettatori-vince-il-commissario-montalbano/>.

¹⁰⁰ <https://www.davidemaggio.it/archives/192136/ascolti-tv-martedì-1-dicembre-2020>.

é diferente e o público acompanha durante o filme, Montalbano e seus colegas dentro de um universo investigativo, que dessa vez envolve a corrupção e a máfia (FIGURA 20)

Figura 20– Montalbano e outros policiais durante investigação



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -01:35:42

Desde as primeiras cenas, o filme combina tensão com doses de ação e um pouco de humor. A investigação criminal é pano de fundo para apresentar como a corrupção ainda é presente na Itália. À medida que o enredo se desenrola, a narrativa focaliza a saga do comissário Montalbano em desvendar o crime. A trilha sonora potencializa e enobrece as cenas de maior suspense e de ação. Para fazer a transmutação dos personagens, bem como cada cenário do romance escrito para o filme, foram utilizados tons intensos e contrastantes para representar as paisagens, o céu, o mar e as edificações. É dado enfoque aos figurinos utilizados que representam, sobretudo, o núcleo do corpo policial e dos cidadãos sicilianos.

4.3.2 A linguagem cinematográfica

O cinema, entendido como a projeção teatral de um filme impresso diante de um público pagante, nasceu em 28 de dezembro de 1895, graças a uma invenção dos irmãos Louis e Auguste Lumière, que mostraram pela primeira vez um dispositivo, chamado cinématographe, para um público no Gran Café, em Paris. Eles haviam encarregado o engenheiro Jules Carpentier de construir um aparelho, formado por uma caixa de madeira, uma pequena lente frontal e uma manivela acoplada do seu lado direito, que captava as imagens e as projetava. Esse aparelho era capaz de projetar em uma tela branca uma sequência de imagens distintas, impressas em um filme usando um processo fotográfico,

a fim de criar o efeito de movimento¹⁰¹. A projeção apresentada no Gran Café tratava-se de *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*¹⁰², que apresentava um trem chegando até a plataforma da estação. A intenção dos irmãos Lumière era dar ao espectador a sensação de estar em uma cena real, e eles conseguiram. Após o sucesso com o público local, o cinematógrafo tornou-se popular, e em cerca de um ano grandes capitais ao redor do mundo já disponibilizavam de sessões cinematográficas e cativavam cada vez mais públicos fascinados com a tecnologia “moderna”.

[...] as imagens em movimento seduziram o mundo, uma nova arte que incorporava todas as outras passou a ditar comportamentos, um público específico ganha volume e passa a acompanhar e cultuar atores e atrizes, a tela simbolizava todos os aspectos humanos, tanto positivos como negativos, ódio e honradez se misturavam inicialmente em preto e branco e sem som e após aperfeiçoamentos passou a explodir em sonoridade e cores, o fenômeno cresceu e amadureceu com a humanidade, e ambos nutriam-se simbioticamente e ainda se nutrem. (JÚNIOR, 2016, p.119)

Os primeiros filmes representavam apenas cenas cotidianas, mas com os passar dos anos as produções cinematográficas ganharam força e atualmente têm um público praticamente único, conseguindo satisfazer os gostos mais diversos daqueles que procuram desde uma noite cheia de adrenalina ou daqueles que querem se envolver em uma história de amor apaixonante. Por meio da direção, do roteiro, da interpretação, bem como do figurino e do cenário, o filme conduz o espectador para lugares e situações fascinantes e desconhecidos, ou mostrando-lhe a realidade sob perspectivas diferentes e interessantes.

O que o espectador passou a vislumbrar diante da tela é a própria representação da realidade humana, sendo que os filmes trouxeram uma interpretação da humanidade e suas infundáveis características, modificando nosso sentido de interação social. A tela mostrou o homem como um espelho e refletiu as emoções em frames por meio da ilusão do movimento. A câmera como instrumento de captura do mundo concedeu ao homem um novo espaço fora de sua realidade e repleto de detalhes antes imperceptíveis, convidando-o a fazer parte do novo espaço, desejando ser entendida. (JÚNIOR, 2016, p.122)

O cinema é um meio de expressão artística e, como tal, tem sua própria linguagem, diferente do teatro ou da literatura. Com o passar do tempo ocorreram muitas transformações, dentre elas técnicas, estéticas, ideológicas, formais, estilísticas e de conteúdo. Encontrar sua própria linguagem específica marcou a história do cinema até os dias de hoje. Foi o húngaro Béla Balázs (1884-1949) quem abordou a questão do estudo do cinema como linguagem. Como teórico e crítico do cinema, Balázs tinha como

¹⁰¹ Fonte: <https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/lumiere-la-scoperta-del-cinema/linvenzione-del-cinematografo>.

¹⁰² Em PT-BR A *Chegada do trem na Estação*.

pressuposto que a partir do momento que a cinematografia se tornou uma arte específica, empregando métodos diferentes daqueles empregados no teatro, constituindo-se. Sendo assim, a cinematografia se transformou em outro tipo de linguagem.

A humanidade ainda está aprendendo a linguagem rica e colorida do gesto, do movimento e da expressão facial. Esta não é uma linguagem de signos substituindo as palavras, como seria a linguagem-signo do surdo-mudo – é um meio de comunicação visual sem a mediação de almas envoltas em carne. O homem tornou-se novamente visível (BALÁZS, 1978, p. 33).

Balázs postulava a necessidade de criar uma “gramática” para a nova linguagem utilizada pelo cinema, com regras fundamentais que regessem a construção de um filme. A linguagem cinematográfica é o conjunto de métodos e convenções usados no cinema para se comunicar com o público. Na década de 1950, o crítico de cinema francês Marcel Martin (1926-2016) com o livro *A linguagem cinematográfica*, fala da evolução do cinema, descreve a linguagem cinematográfica e o processo de feitura dos filmes. Para o autor, a imagem é o elemento de base da linguagem cinematográfica e o cinema reproduz fotograficamente a realidade.

Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão cultural é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação [...]. (MARTIN, 1990, p. 24)

Portanto, o cinema distingue-se de todos os outros meios de expressão cultural e a linguagem cinematográfica possui uma originalidade absoluta que provém,

De sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (MARTIN, 1990, p. 19)

Para Martin (1990) o universo fílmico possui um vocabulário próprio constituído de suas sintaxes, suas flexões, suas elipses, suas convenções e sua gramática imagética, constituídas por conjunto de planos, ângulos, movimentos de câmera e recursos de montagem, adicionados a iluminação, às trilhas sonoras e até mesmo ao silêncio. Segundo Moreira da Silva (2012, p. 211),

Desenvolveram-se técnicas para reproduzir as convenções de motivação de personagens e desenvolvimento narrativo, que se tornaram, por sua vez, familiares em função da massificação do cinema. Montagem, iluminação, enquadramento de planos e uso de *close-ups*, tudo isso foi utilizado a fim de produzir uma história coerente e plausível para o espectador, uma ilusão de ações desenrolando-se dentro de um espaço unificado no decorrer de um tempo contínuo.

É através da junção desse léxico que um diretor/roteirista transmite suas ideias, criando assim, uma produção que visa impactar o público.

A imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de facto, dinamizado pela visão artística do realizador. A percepção do espectador torna-se afectiva a pouco e pouco, na medida em que, o cinema lhe fornece uma imagem subjectiva, densa e, por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espetáculos que, ao natural, mal o tocariam. (MARTIN, 1990, p. 32)

Desse modo a linguagem cinematográfica é dotada de enorme potencial expressivo e capaz de atuar nos mais diversos níveis de percepção, sem excluir o subliminar, capaz de envolver o espectador com efeitos abrangentes e à medida que o espectador vê mais filmes, ele aprende mais sobre a arte cinematográfica, tomando-se cada vez mais capaz de absorver os seus novos elementos.

4.3.3 Análise da Tradução Intersemiótica

Enquanto o tradutor de um texto tenta permanecer escondido dentro ou atrás de seu trabalho de tradução, deixando o trabalho em si para apresentar suas mudanças e escolhas, quem é responsável por uma adaptação e principalmente por uma adaptação de um filme não tem essas possibilidades. O adaptador tem que escolher tantas coisas como o roteiro, o figurino, os melhores enquadramentos, a fotografia, o modo da gravação, a iluminação de cada cena, os signos sonoros e todos os elementos que compõem a diegese cinematográfica e que talvez não existam e não são definidos no texto original. O diretor precisa guiar a narrativa do filme de um modo que tanto a construção, como a união dos elementos fílmicos atinjam o objetivo proposto, pois a quebra da diageese pode gerar um sentimento de frustração e decepção no espectador;

O diretor e/ou autor se mostra aquele profissional quem faz a tradução do roteiro para propiciar a criação de todas as condições, em termos de concepção da realização, na prática da execução das ações nas quais se estruturam todos os códigos de maneira expressiva e clara, por se tratar de uma “mensagem” (PALMER, 2015, p.142)

Sendo assim, um filme é o resultado do esforço de toda uma equipe de produção. A adaptação de um filme apresenta ao público a construção de um novo enunciado discursivo, além do que está na obra escrita. Para Casetti e Di Chio (2009), a narração é uma concatenação de diferentes situações em que ocorrem diferentes eventos envolvendo diferentes pessoas em diferentes ambientes. Uma análise narrativa analisa diferentes aspectos da narrativa, tais como a história, o enredo, o narrador e os personagens. Segundo Eco (1994), o texto narrativo é como um bosque, em que o leitor pode traçar o seu próprio

caminho, decidindo prosseguir para direita ou para a esquerda, fazendo assim a sua respectiva escolha, pois enquanto lê, o leitor faz apostas, previsões e pergunta-se que escolhas vai fazer. Em geral, o leitor está disposto a fazer as suas escolhas em seu bosque narrativo, assumindo que algumas escolhas são mais razoáveis que outras.

No caso da linguagem cinematográfica, um dos seus intuitos é apresentar o desenrolar de certos acontecimentos de forma inteligível aos processos sócio-históricos, através dos quais se embasa para formular suas narrativas. Conforme Lefevere (2007), o reescritor/ tradutor/ adaptador de uma obra literária é tão importante quanto quem a escreve, porque se torna responsável pela recepção de obras literárias. Nessa reconstrução/ressignificação da realidade, a linguagem apresentada em um filme instaura/ressignifica certos sentidos “às relações socioculturais, políticas, econômicas, enfim, às relações históricas de toda ordem que entram na composição dos seus discursos e constroem ‘o mundo como representação’”. (JUNIOR, 2009, p. 02)

Do mesmo modo, a adaptação deve considerar além dos *tropos* e das imagens ali representadas, uma análise dos recursos narrativos específicos das técnicas cinematográficas, como movimentos de câmera, fotografia, edição de som, montagem, etc. E no que diz respeito à linguagem usada em um filme, esta pode ser descrita como um sistema de mensagens cujo modo de expressão consiste em elementos como as imagens em movimento, os diálogos, os sons, o silêncio e a escrita.

O filme *La piramide di fango* ressignifica a história do livro a partir do modo como o comissário Montalbano investiga o assassinato do contador Gerlando Nicotra, mostrando a influência da máfia, através de contratos fraudulentos entre empresas de construção. As narrativas contidas no filme são diferentes, pois percebemos que Montalbano se depara com meios desiguais, porém são caracterizadas por uma série de situações bem definidas e interligadas. A ação desempenha um papel fundamental, enquanto o ambiente influencia a ação e estimula cada personagem.

Em relação ao texto traduzido e o texto original, pode-se afirmar que as traduções seguem frequentemente as regras de semelhança e fidelidade ao texto original e estas regras incluem elementos como o diálogo, o espaço e o tempo de ação, os personagens, o uso da linguagem, as soluções estilísticas e assim por diante. Todos estes elementos são, por sua vez, também influenciados pela cultura, à qual tradutor do texto pertence, mas também pelo público para o qual a tradução foi feita. No que diz respeito à adaptação fílmica de *La piramide di fango*, os elementos e as características principais do romance escrito foram conservados, porém algumas mudanças foram feitas e alguns

acontecimentos do livro não estão presentes no filme.

A redução é muito comum no processo de adaptação, pois normalmente o romance, por ser uma linguagem verbal que é por natureza mais extensa e analítica do que a imagem, é maior do que o filme. Há vários aspectos da linguagem verbal que são impossíveis de representar no cinema, como abstrações, interferências do narrador e aspectos dissertativos, como também existem aspectos que, apesar de comuns aos dois meios, não podem ser apresentados da mesma forma, como é o caso da descrição, que na literatura vai necessitar de um grande número de palavras e de tempo para serem lidas, e no cinema tudo pode ser mostrado em apenas uma imagem e absorvida pelo espectador em poucos segundos. (SILVA, 2012, p.195)

Do ponto de vista da adaptação, a intenção dos roteiristas era claramente a de respeitar as páginas escritas dos livros o máximo possível, tanto que o próprio Andrea Camilleri fez parte do grupo de roteiristas; todavia alterações no texto de chegada foram inevitáveis. Alberto Sironi afirmou em entrevista que ao preparar o processo de adaptação, não se deve seguir servilmente o que está escrito em uma obra literária. Para o diretor, literatura é uma coisa e cinema é outra, por isso é preciso ir ao âmago, ao tema da história, ao que está por trás das palavras¹⁰³. Por se tratar de uma transcrição para outro meio, a adaptação fílmica pode permitir artifícios como mudança na narrativa, cortes, acréscimos de textos, redução ou acréscimo de personagens e até mesmo a modificação na conclusão da história. Ainda pelo fato de ser uma série televisiva, elementos da identidade cultural siciliana e a presença mais recorrente de personagens que foram diminuídos em algum episódio, podem ter sido compensados em outro.

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescretores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poética dominante de sua época (LEFEVERE, 2007, p. 23).

A principal “manipulação” envolve a aparência de Montalbano. Pensar na adaptação dos romances com o comissário Montalbano é pensar, sobretudo, em como o personagem-título é reconstruído, já que ele tem um papel de grande relevância na atratividade da obra. Diferente dos romances, Montalbano não possui nem cabelos, nem bigodes, não tem o hábito da leitura e raramente fuma.

Com Zingaretti, Montalbano ficou mais jovem, fisicamente mais bonito. Quando ele está sem camisa, ele demonstra toda a sua forte energia masculina, e quando está vestido manifesta uma certa elegância. Usa roupas escuras, simples, essenciais, mas escolhidas com cuidado¹⁰⁴. (MARRONE, 2018, p. 82)

¹⁰³ Fonte: https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/altro-pap-montalbano-regista-serie-tv-alberto-sironi-136652.htm.

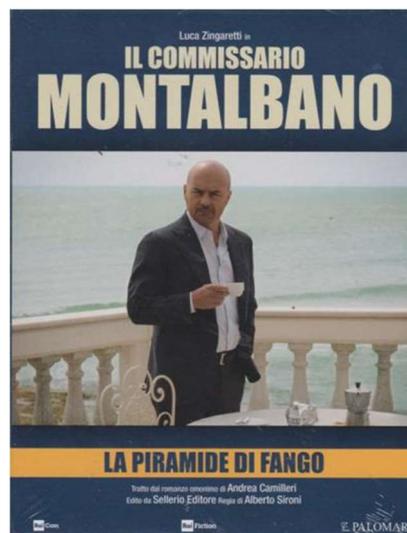
¹⁰⁴ Con Zingaretti, Montalbano è divenuto più giovane, più prestante fisicamente, più bello. Quando è a torso nudo, dimostra tutta la sua forte energia maschile, e quando è vestito manifesta una certa eleganza. Indossa vestiti scuri, semplici, essenziali, ma selezionati con attenzione.

Alberto Sironi concedeu uma entrevista para uma coluna da revista italiana *Dagospia*, em que compara o personagem de Montalbano televisivo com o literário:

O personagem dos romances de Camilleri era diferente do de Zingaretti, ele pegou emprestado um pouco do peso e da barriga de Ingravallo de Gadda¹⁰⁵. O Montalbano de Zingaretti, por outro lado, é mais jovem, menor e sem cabelos. Ao longo dos anos, Luca trouxe uma forma física muito moderna ao personagem; ele é um atleta, alguém que ainda joga futebol. Ao longo dos anos, Luca o acompanhou em seu envelhecimento. Zingaretti é um ator que pensa muito sobre o personagem¹⁰⁶. (2016)

Logo, há uma clara diferença entre o comissário Montalbano da série televisiva e o comissário dos romances, pois para a TV, o detetive tem apelo de beleza, juventude, físico e elegância. Desde a capa do DVD, o filme procura evidenciar a aparência requintada do policial e também a cultura siciliana por apresentar o mar ao fundo (FIGURA 21).

Figura 21 – Capa do DVD do filme *La piramide di fango*



Fonte: <https://edicola.shop/i-dvd-di-sorrisi-collection-5-n-8-luca-zingaretti-in-il-commissario-montalbano-la-piramide-di-fango.html>.

O Montalbano dos romances escritos sente o peso da idade, começa a esquecer as coisas e precisa constantemente fazer anotações em um bloco de papel.

O comissário se aproximou, não ouviu nenhum toque de longe. Será que eles não tinham um aparelho telefônico no andar de baixo? Ou tinham cortado os

¹⁰⁵ Sironi faz menção a Francesco Ingravallo, personagem criado pelo escritor italiano Carlo Emilio Gadda na obra *Aquela confusão louca da Via Merulana*, escrita originalmente em 1957. Ingravallo é um delegado de polícia encarregado de resolver os crimes ocorridos *Via Merulana*.

¹⁰⁶ Il personaggio dei romanzi di Camilleri era diverso da Zingaretti, era mutuato un po' dall'Ingravallo di Gadda: pesante, con un po' di pancetta. Il Montalbano di Zingaretti, invece, è più giovane, più piccolo, senza capelli. Negli anni, Luca ha portato nel personaggio una sua fisicità molto moderna; lui è un atleta, uno che gioca ancora a calcio. Con gli anni, poi, Luca lo ha accompagnato nel suo invecchiamento. Zingaretti è un attore che ragiona molto sul personaggio.

fios?

“Mas você está telefonando?”

“Com certeza”.

“E por que não ouço o telefone tocando?”

“Por favor, me deixe tentar com o meu”, disse Fazio, ocupando o lugar do comissário.

Ele escutou por um tempo e então disse:

“Está tocando, longe, mas toca”.

“E como é que eu não escutei?”.

Fazio olhou para ele, mas preferiu não responder.

E Montalbano se arrependeu imediatamente da pergunta

Não havia dúvida, a velhice não só o impedia de enxergar bem, mas também o fazia parecer um idiota. Mãe de Deus! Andar por aí usando óculos tão grossos, quanto fundos de garrafa era tolerável, mas andar com uma corneta acústica, isso, absolutamente não. A essa altura o melhor era se aposentar em um lar de idosos, como sugeriu o Dr. Pasquano, para deixá-lo com raiva¹⁰⁷. (CAMILLERI, 2014, p.24)

Já o Montalbano da série televisiva é visto como um herói. Um herói que aparece na hora certa, que ajuda, que aconselha, que é o único capaz de fazer com que todos entrem em um acordo e que consegue entreter seu espectador. Montalbano é o herói do senso comum, ao contrário de outros heróis da lei. Embora sua lei interior - o que ele considera certo - muitas vezes coincida com a lei oficial - o que o Estado considera certo -, sua verdadeira força é sua capacidade, em vez disso, de compreender a realidade e de tomar partido de tempos em tempos, de forma elástica, com o que é certo, de acordo com seu próprio senso profundo de humanidade.

Em uma realidade na Itália, onde a lei e o Estado parecem ser insuficientes para responder às questões críticas de qualquer território, onde os cidadãos muitas vezes se sentem expostos, onde a burocracia sufoca qualquer iniciativa saudável é fácil desenvolver a hipótese de que Montalbano é exatamente o que se precisa para corrigir as coisas. O comissário Montalbano preenche uma grande lacuna na sociedade com sua narrativa.

¹⁰⁷ Il commissario s'avvicinò, non sinti nisciuno squillo luntano. Possibili che non avivano un apparecchio telefonico a pianoterra? O che gli avivano tagliato i fili?

«Ma stai chiamanno? ».

«Certamenti».

«E com'è che non sento sonari il telefono? ».

«Per favori, lassassi provari a mia» dissi Fazio piglianno il posto del commissario.

Ascutò tanticchia e po' dissi:

«Sona, luntano, ma sona».

«E com'è che io non lo sintivo?».

Fazio lo taliò ma prefiri non arrispunniri.

E Montalbano si pinti 'mmmediato della dimanna.

Non c'era dubbio, le vicchiaglie oltre che a non farlo vidiri cchiù bono lo stavano facenno addivintari surdoliddro. Madre santa! Annare 'n giro con l'occhiali spesso come funni di buttiglia si potiva sopportari, ma col cornetto acustico non era assolutamente cosa. Meglio, a 'sto punto, arritirarsi in una casa di vecchi, come spisso gli suggeriva il dottor Pasquano per farlo arraggiare.

No livro, o narrador é heterodiegético, ou seja, não participa da história. Conforme Reis (2001, p.366-373),

essa situação narrativa refere-se a uma certa relação do narrador com a história, condicionando o acto de narração: aquele em que o narrador relata uma história a que é estranho, porque não a integra nem integrou como personagem. [...] Em tais romances, estrutura-se uma situação narrativa cujas linhas de força são as seguintes: polaridade entre narrador e universo diegético, acentuando-se entre ambos uma alteridade em princípio irreduzível; por força dessa polaridade, o narrador heterodiegético tende a adoptar uma atitude demiúrgica em relação à história que conta, surgindo dotado de uma autoridade que normalmente não é posta em causa; predominantemente, o narrador heterodiegético exprime-se em terceira pessoa, traduzindo esse registo a alteridade mencionada.

Na adaptação filmica, a voz interior do comissário é outro aspecto modificado, pois durante suas reflexões, ele conversa consigo mesmo por várias vezes, mas na série os roteiristas optaram por deixar Montalbano compartilhando seus pensamentos de forma mais frequente com seus subordinados, Augelo e Fazio.

Ao fazer uma comparação entre o livro e o filme há um detalhe interessante a ser mencionado sobre Montalbano: ele é claustrofóbico. No romance, o policial sente falta de ar ao entrar na tubulação, onde está o corpo de Nicotra. No filme, o trecho é transmutado, apresentando o comissário admitindo que sofre de claustrofobia e lembrando esse fato a Fazio.

Na entrada, presa ao chão, estava uma bicicleta, meio coberta de lama, que a equipe forense havia isolado amarrando uma fita amarela em torno dela, presa por algumas estacas.

O comissário parou para observá-la. Era bem antiga, bastante usada, e em algum momento deveria ter sido de cor verde

“Por que ele deixou a bicicleta dele do lado de fora e acabou não entrando pedalando? Ele tinha todo o espaço que quisesse”, disse Fazio.

“Eu acho que não foi uma coisa voluntária. Ele deve ter caído e não tinha forças para montar novamente a sela”.

“Pegue a minha lanterna e vá na frente”, disse Fazio.

Montalbano pegou a lanterna, colocou-a em suas mãos e saiu caminhando, seguido por Fazio.

Mas quando deu dois passos, ele se virou e correu para fora respirando ofegante “O que houve?” perguntou Fazio, confuso.

Ele poderia ter lhe dito que havia se lembrado do sonho?

“Me faltou ar. Mas esta galeria é segura?”

“Bastante segura”.

“Tudo bem. Vamos em frente”, disse, pegando a lanterna novamente e respirando fundo como se fosse fazer apnéia¹⁰⁸. (CAMILLERI, 2014, p.17)

¹⁰⁸ A mano manca della trasuta, ghittata ‘n terra, ci stava ‘na bicicletta, mezza cummigliata dalla fanghiglia, che quelli della Scientifica avivano isolato mittennole torno torno un nastro giallo tinuto da ‘na poco di paletti.

Il commissario si firmò a taliarla. Era chiuttosto vicchiotta, usata assà, e ‘na vota doviva esseri stata di colori viridi.

“Pirchi ha lassato la bicicletta fora e non è trasuto pidalanno? Di spazio ne aviva quanto ne voliva” dissi Fazio.

“Crio che non sia stata ‘na cosa volontaria. Dev’esseri caduto e non ha avuto la forza di rimontare ‘n sella”.

“Si pigliasse la mè torcia e annasse avanti lei” feci Fazio.

O livro inicia descrevendo a situação em toda a Itália, assolada por fortes temporais

Era o início de uma semana que chovia sem trégua, sem um minuto de interrupção. As cataratas tinham sido quebradas, e pareciam não se fechar mais. Não só estava chovendo em Vigàta, mas em toda a Itália.

No norte haviam ocorrido inundações e transbordamentos, que causaram danos incalculáveis, e os habitantes de algumas aldeias haviam sido retirados. No sul, no entanto, não era lugar para brincadeira, rios que pareciam mortos há séculos tinham voltado à vida, armados com uma sede de vingança e tinham ficado selvagens, destruindo casas e terras cultivadas.¹⁰⁹ (CAMILLERI, 2014, p.09)

Camilleri com ironia e uma visão pessimista apresenta a situação da Itália em relação ao seu governo.

Na noite seguinte, o comissário havia visto um especialista falar na televisão que toda a Itália corria o risco de um gigantesco desastre geológico, porque nunca houve um governo que levasse a sério cuidar da manutenção do território¹¹⁰. (CAMILLERI, p.09)

O romance escrito descreve ainda no primeiro capítulo um sonho que Montalbano tem durante a madrugada em que ele, durante um temporal, segue um homem alvejado por disparo de tiro dentro de uma tubulação em um terreno de construção; a vítima conduz Montalbano, até cair morto no chão. Esse sonho provará ser premonitório, porque Fazio interrompe o seu sono inquieto, informando sobre um assassinato em um canteiro de obras. O filme, porém, inicia com a apresentação em *zoom in* de Gerlando Nicotra tentando fugir, depois de ter levado um tiro (FIGURA22). O desespero do contador ao tentar fugir é acompanhada pela melodia da música *Puzzle*.

Figura 22 – Cena inicial: o assassinato de Gerlando Nicotra

Montalbano pigliò la torcia, l'addrumò e trasi, seguito da Fazio.
 Ma fatti d'ù passi, si votò e si nni nisci fora di cursa col respiro grosso.
 "Che fu?" gli spiò Fazio 'mparpagliato.
 Potiva dirigli che s'era arricordato del sogno?
 "M'ammancò l'aria. Ma 'sta gallaria è sicura?".
 "Sicurissima".

"Vabbeni. Trasemo» dissi, riaddrumanno la torcia e tiranno un longo respiro come per annare in apnea".

¹⁰⁹ Era chiossà di 'na simanata che chioviva a retini stise, senza un minuto di 'nterruzioni. Si erano raprute le cataratti e parivano 'ntinzionate a non chiuirisi cchiù. Non sulamenti chioviva a Vigàta, ma supra a tutta l'Italia. Al nord c'erano stati straripamenti e allagamenti che avivano fatto danni 'ncalcolabili e da 'na poco di paisi l'abitanti erano stati fatti sfollari. Ma macari nel sud non si sgherzava, sciumare che parivano morte da secoli erano tornate 'n vita armate da 'na speci di gana di rivincita e si erano scatinete distruggeno case e tirreni coltivati.

¹¹⁰ La sira avanti, 'n televisioni, il commissario aviva sintuto a 'no scinziato diri che tutta l'Italia era a rischio di un gigantesco disastro geologico pirchi non c'era mai stato un governo che si fusse seriamenti occupato del mantenimento del territorio.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:01:05

Quando acaba a apresentação do personagem, a câmera faz um recuo, indicando que a vida do contador acabara ali (FIGURA 23).

Figura 23 – Recuo da câmera após apresentação do personagem de Nicotra



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:03:29ponto.

O romance descreve com detalhes Nicotra, e até uma cicatriz abaixo do olho esquerdo em formato de meia lua é descrita. Na adaptação, Nicotra é musculoso e possui tatuagens, características que não são mencionadas no livro (FIGURA 24).

Seu corpo era o de um belo jovem na faixa dos trinta anos, cabelos ondulados, a boca meio aberta, revelava uma fileira de dentes brancos e saudáveis. Sob seu olho esquerdo, ele tinha uma cicatriz em forma de meia lua. A camiseta, na parte da frente, não tinha marcas de origem, o que significava que a bala tinha ficado retida dentro do corpo¹¹¹. (CAMILLERI, 2014, p.18)

¹¹¹ Il corpo era quello di un beddro piccioto trentino, capelli nivuri, la vucca mezzo aperta lassava vidiri a'na filera di denti sani e bianchi. Sutta all' occhio mancino aviva 'na cicatrici a forma di mezzaluna. La canottera, nella parti di davanti, non aviva nisciun pitùso di nasciuta, signo che il proiettili era ristato dintra al corpo.

Figura 24 – A transmutação de Gerlando Nicotra para a televisão



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:02:21.

Ao longo do filme são utilizados *flashbacks*, recurso bastante utilizado pelos filmes. De acordo com Moreira da Silva (2012, p.213) “No âmbito da linguagem cinematográfica, é na realização do *flashback* que identificamos o ato de lembrar operado pelas personagens; e esse mesmo ato é que realizamos, para que os acontecimentos do enredo do filme possam fazer sentido. Através de *flashbacks* consegue reconstruir os últimos passos de Nicotra e Ingrid até o assassinato do contador e o desaparecimento de sua esposa. Aos poucos, Montalbano vai descobrindo a verdade por trás da morte da vítima, apesar do surgimento de pistas e suspeitos falsos. Sobre esse procedimento audiovisual Munsterberg (1991, p. 38s) afirma que

o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, passado e futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. Se um personagem recorda o passado – um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador, mas que está vivo na memória do herói ou da heroína – os acontecimentos anteriores não surgem na tela como um novo conjunto de cenas, mas ligam-se à cena presente mediante lenta transição.

Outra parte essencial da análise intersemiótica é a análise das alterações linguísticas entre o texto original e o texto traduzido. A adaptação fílmica é riquíssima em diálogos, assim como acontece no romance, todavia, comparando como a linguagem é apresentada no texto de partida (romance) e no texto de chegada (filme), percebemos que a categoria linguística é mais explorada no livro e o dialeto siciliano é mais recorrente

do que na adaptação filmica. O texto original foi escrito praticamente todo em dialeto criado por Camilleri, com poucas passagens em italiano *standard*. Constatou-se que na adaptação televisiva houve uma diminuição considerável do uso dialetal, provavelmente com o objetivo de a linguagem ficar mais acessível aos espectadores da série, que conta não somente com o público italiano, mas de outros países. Conforme Santana (2012, p.55),

A língua enquanto fator social, dinâmica por natureza, pode desde permitir que falantes de uma mesma comunidade falem de modo tão semelhante que uns compreendam os outros, ou pode diferenciar-se de tal modo a ponto de fazer com que pessoas de regiões vizinhas, falantes de uma mesma língua, cheguem a sequer entender umas as outras.

No episódio, os diálogos são principalmente entre o comissário Montalbano e algum outro personagem. O interlocutor se comunica em italiano, em dialeto ou em uma mistura de italiano e dialeto, e o comissário usa a linguagem de acordo com o outro personagem e também conforme a situação comunicativa. Verificou-se também que a cena em que há uma predominância maior do dialeto é quando Montalbano e seu assistente Fazio interrogam os vizinhos de Nicotra, no caso, trata-se de mãe e filho, camponeses de origem humilde, que mantêm um pequeno restaurante de forma ilegal, mas Montalbano decide não denunciá-los, em troca de informações sobre Nicotra e sua esposa (FIGURA 25).

Figura 25 – Cena em que há maior predominância de dialeto



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:11:22.

Sendo assim, constatou-se que o uso maior do dialeto em alguns personagens é para caracterizar os falantes com pouca ou nenhuma instrução, como por exemplo, o agente Catarella, que inclusive no filme tem participação menor em relação ao livro. Analisemos um diálogo entre Montalbano e Catarella, para ilustrar essa constatação:

Ele estava pronto para sair e estava tomando sua terceira xícara de café quando ouviu um estrondo alto e violento vindo da porta. O susto fez com que ele derramasse um pouco de café no seu casaco e nas suas botas de borracha. Com um pulo, ele correu para ver o que havia acontecido.

Ele saiu e por pouco foi atingido pelo carro de Catarella.

Ele disse: “Você queria arrombar a porta e me levar para dentro de casa com o carro?”

“Peço compreensão e perdão, doutor, mas esse escorregão foi por culpa da lama que se encontrava na estrada. Não foi a minha culpa, mas da situação metereológica”.

“Engata a marcha-ré e recua um pouco, do contrário, eu não consigo sair”.

Catarella assim o fez, o motor tremeu, e o carro não se moveu um milímetro.

“Doutor, o fato é que a estrada está de cima a baixo coberta de lama e os pneus não funcionam”.

Vai entender por quê, talvez aquele não fosse um bom momento, mas ele teve vontade de corrigi-lo.

“Catarè, em italiano você diz lama e não sangue”.

“Como quiser, doutor”.

“Então o que vamos fazer?”

“Doutor, o senhor pode passar pelo pára-brisa e eu faço o mesmo, assim nós trocamos de lugar”.

“E o que vamos conseguir com isso?”

“Que o senhor dirige e eu acompanho”.

O argumento o convenceu. Eles trocaram de lugar. E após dez minutos de tentativa, as rodas ficaram firmes. Catarella hesitou em voltar a pé e fechar a casa; quando ele voltou, trocaram de novo de assento e finalmente partiram.

Depois de um tempo, Catarella falou:

“Doutor, você pode me explicar uma coisa?”.

“Diga”.

“Por que sangue em italiano é sangue e lama ao invés disso, fica lama?”.

“Catarè, porque a lama, sendo lama, é sempre lama em todas as línguas do mundo”¹¹². (CAMILLERI, 2014, p.14)

¹¹² Era pronto per nesciri e si stava vivenco la terza cicaronata di caffè quanno sinti 'na gran botta 'mprovisa e violenta che viniva dalla porta di trasuta. Il suprassàvuto gli fici arrovisciari il caffè tanticchia supra al giubbotto e tanticchia supra agli stivali di gomma. Santianno, corri a vidiri che era capitato.

Rapri e per picca non annò a sbattiri contro il musso dell'atomobili di Catarella.

«Volivi sfonnarimi la porta e trasirimi 'n casa con la machina?».

«Addimanno compressione e pirdonanza, dottori, ma essa sciddricò a scascione del fangue che atrovasi insupra la strata. Non fu corpanza mia ma della situazioni miterioallogica». «Ingrana la marcia narrè e spostati tanticchia, masannò non pozzo nesciri fora».

Catarella esegui, il motori s'arraggiò, e la machina non si spostò di un millimetro. «Dottori, il fatto è che la strata veni di scinnuta e supra al fangue le rote non pigliano presa».

Va a sapiri pirchì, macari se non era per nenti il momento bono, gli vinni gana di corriggirlo.

«Catarè, 'n taliàno si dici fango e non fangue».

«Come voli vossia, dottori».

«E allura che facemo?» «Dottori, se vossia nesci dalla verantina e io traso dalla medesima, nni scangiamo di posto».

«E che risultato otteniamo?».

«Che vossia guida e io ammutto».

L'argomento lo convinçì. Si scangiaro di posto. E doppo deci minuti di prova e riprova, le roti ficiro presa. Catarella si 'ncaricò di annare a pedi a chiuri la casa, quanno tornò si scangiaro di posto 'n'otra vota e finalmenti partero.

Doppo tanticchia, Catarella parlò:

«Dottori, me la spiega 'na cosa?».

«Dimmi».

«Pirchì 'n taliàno 'u sangu addiventa sangue e 'u fangu invece arresta fango?».

«Catarè, pirchì il fango, essenno fango, è sempri fango in tutte le lingue del munno».

O diálogo original utilizada no livro é longo e feito em dialeto, e Catarella questiona a Montalbano o motivo de não se usar a palavra *fangue*¹¹³, já que existe em italiano a palavra *sangue*. Montalbano, posteriormente, se dá conta que a palavra *fangue* faz sentido, pois ele entende que muito sangue inocente foi derramado, devido à lama (*fango*) da corrupção. Essa é uma parte do livro significativa e que contém uma forte simbologia, porém não aparece na adaptação fílmica. Com Catarella há alguns momentos, conforme transcritos nas duas páginas seguintes, que foram adaptados para episódio televisivo, mantendo assim, a comicidade do personagem. São cenas em que Catarella confunde o nome das pessoas que querem falar com Montalbano. Como por exemplo, ele chamar o jornalista Gambardella de Gambabella, que na tradução para o português é “perna bonita” ou quando no filme Catarella chama o advogado Barbera de “Barbanera”, que em português significa “barba preta”.

O telefone tocou.

“Doutor, está aqui o senhor Sr. Varbarera Nino no local, que gostaria de falar com o senhor, em pessoa, pessoalmente.”

“Espere um momento”.

E depois, voltando-se para Fazio:

“Você conhece um certo advogado Varbarera Nino...”.

“Deve ser o advogado Nino Barbera, conselheiro administrativo da Rosaspina, aquele que recomendou...”¹¹⁴. (CAMILLERI, 2014. p.57)

No livro, Camilleri (2014) descreve Barbera como uma pessoa elegante. No filme o advogado é transmutado também como um homem bem-apresentado e abastado, ostentando um anel valioso no dedo (FIGURA 26).

Figura 26 – A transmutação de Nino Barbera para o filme

¹¹³ Forma usada em dialeto pelo personagem Catarella para se referir ao termo *fango* (lama em português).

¹¹⁴ Sonò il telefono.

«Dottori, ci sarebbi che c'è in loco l'abbocato Varbarera Nino il quali vorrebbi parlari con vossia di pirsona pirsonalmente».

«Aspetta un momento».

E po', arrivolto a Fazio:

«Tu l'accanosci a un certo avvocato Varbarera Nino?».

«Devi essiri l'avvocato Nino Barbera, consiglieri d'amministrazioni della Rosaspina, quello che raccomandò...».



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:31:44.

Outros momentos que trazem comicidade é quando Catarella chama o senhor Terrazzano, locatário da casa onde vivem Nicotra e Inge, de Terrazzino, que em português seria “Varandinha” e também quando ele confunde o nome do advogado Boglione com Collioni, o que faz com que Montalbano fique estupefado e insista para que seu subordinado informe corretamente o nome do visitante, pois *collioni* é uma variação da palavra italiana *coglione*, que significa “imbecil”.

“Doutor, preciso dizer que espera na linha o Sr. Gambabella”.

“Passe-o para mim”.

Certamente, ele se irritaria, pois o senhor Gambabella era na realidade Gambardella¹¹⁵. (CAMILLERI, 2014. p.25)

O telefone tocou.

“Doutor, está aqui o senhor Sr. Varbarera Nino no local, que gostaria de falar com o senhor, em pessoa, pessoalmente.”

“Espere um momento”.

E depois, voltando-se para Fazio:

“Você conhece um certo advogado Varbarera Nino...”.

“Deve ser o advogado Nino Barbera, conselheiro administrativo da Rosaspina, aquele que recomendou...”¹¹⁶. (CAMILLERI, 2014. p.57)

Ele tinha acabado de se sentar à sua escrivaninha quando o telefone tocou.

“Doutor, o Sr. Terrazzino está aqui e gostaria de falar com o senhor...”.

“Ele lhe disse que queria?”

“Um momento que eu vou perguntar pra ele”.

E depois de trinta minutos:

¹¹⁵ «Dottori, ci devo diri che ci sarebbi che c'è supra alla linia il signori Gambabella ».

«Passamillo».

Si sarebbi jocato i cabasisi che il signor Gambabella era Gambardella

¹¹⁶ Sonò il telefono.

«Dottori, ci sarebbi che c'è in loco l'abbocato Varbarera Nino il quali vorrebbi parlari con vossia di pirsona pirsonalmente».

«Aspetta un momento».

E po', arrivolto a Fazio:

«Tu l'accanosci a un certo avvocato Varbarera Nino?».

«Devi essiri l'avvocato Nino Barbera, consiglieri d'amministrazioni della Rosaspina, quello che raccomandò...».

“Disse que ele, o Sr. Terrazzino era o proprietário da casa, que fica em Rizzutello, onde morava o morto assassinado chamado Nicotra”.

E o que ele poderia querer? Em todo caso, era melhor ouvi-lo.

“Faça-o entrar e peça para o Fazio vir aqui”.

Fazio e Terrazzino, que era um homem de mais ou menos sessanta anos, pequeno, mas com boa aparência, entraram ao mesmo tempo. Fazio tomou seu lugar, mas Terrazzino, antes de sentar-se, ficou em pé, as listras da calça faziam dobras, depois de sentar-se, ele alisou-as com os dedos, ajeitou o seu paletó, a gravata e os óculos. Montalbano, que tinha permanecido mudo, observando-o, finalmente falou.

"Pelo que entendi, o senhor, Sr. Terrazzino...".

"Para ser mais preciso, meu nome é Terrazzano, Emilio Terrazzano".¹¹⁷
(CAMILLERI, 2014. p.62-63)

“Ah doutor! Está na sala de espera o advogado Collione, com um de seus clientes, e que gostaria de falar com o senhor em pessoa, pessoalmente”.

“Catarè, que estupidez é essa que você vem me contar?”.

“Qual, doutor?”

“Não é possível que o advogado se chame assim”.

“Até pra mim pareceu estranho, mas posso colocar minha mão no fogo”.

“O Fazio está aí?”

"Está".

“Mande aqui primeiro o Fazio e depois o advogado”.

“Você tem novidades?” ele olhou para Fazio assim que ele entrou.

“Tenho”.

“Falo com você depois. Agora sente-se e vamos ver o que quer o advogado”.

Bateram levemente na porta.

“Entre!” disse o comissário, interrompendo-se.

Apareceu um homem de mais ou menos quarenta e cinco anos, distinto, de sorriso amigável, com boas maneiras. Ele segurava com a mão esquerda uma porta-documentos, que devia custar os olhos da cara.

Ao seu lado estava um homem de cerca de quarenta anos, desganhado, com os olhos afundados, a barba por fazer.

“Eu sou o advogado Eugenio Bognione¹¹⁸”. (CAMILLERI, 2014. p.85-86)

¹¹⁷ Si era appena assittato alla scrivania che il telefono squillò.

«Dottori, ci sarebbi che c'è in loco il signor Terrazzino il quali che vorrebbi parlari...».

«Ti dissi che voli?».

«Aspittasse che glielo addimanno».

E doppo tanticchia:

«Dicesi che lui, il signor Terrazzino, sarebbi che è il propietario del villino 'n contrata Rizzutello indove che bitava catafero ammazzato chiamato Nicotira».

E che potiva voliri? Comunque era meglio sentirlo.

«Fallo passari e mannami a Fazio».

Fazio e Terrazzino, che era un sissantino minuto ma bono vistuto, trasero contemporanei. Fazio s'assittò, ma Terrazzino, prima d'assistimarsi supra alla seggia, si tenni isati i pantaluna pigliannoli per le righe, po', doppo assittato, li lassò, li stirò con le dita, s'aggiustò la giacchetta, la cravatta e l'occhiali. Montalbano, che era ristato muto a taliarlo, finalmenti potti raprire vucca.

«A quanto ho capito, lei, signor Terrazzino...».

«Per la precisione, mi chiamo Terrazzano, Emilio Terrazzano».

¹¹⁸ «Ah dottori! Ci sarebbi che c'è 'n sala d'aspittativa l'avvocato Collione con un sò cliente il quali che vorrebbi parlari con vossia di pirsonapirsonalmenti».

«Catarè, che fissarie mi veni a contare?».

«Qualimenti, dottori?».

«Non è possibili che l'avvocato s'acchiama accusi».

«Puro a mia parse tanticchia strammo, ma ci pozzo mettiri la mano supra al foco».

«C'è Fazio?».

«In loco ccà è».

«Mannami prima a Fazio e appresso all'avvocato».

«Ne hai novità?» spìo a Fazio appena quello trasi.

Quando se adapta um livro, mudanças podem acontecer e alguns acontecimentos do romance podem não aparecer no filme, como aconteceu com as falas de Catarella.

A redução é muito comum no processo de adaptação, pois normalmente o romance, por ser uma linguagem verbal que é por natureza mais extensa e analítica do que a imagem, é maior do que o filme. Há vários aspectos da linguagem verbal que são impossíveis de representar no cinema, como abstrações, interferências do narrador e aspectos dissertativos, como também existem aspectos que, apesar de comuns aos dois meios, não podem ser apresentados da mesma forma, como é o caso da descrição, que na literatura vai necessitar de um grande número de palavras e de tempo para serem lidas, e no cinema tudo pode ser mostrado em apenas uma imagem e absorvida pelo espectador em poucos segundos. (GONÇALVES DA SILVA, 2012, p. 195)

Dessa forma, outros personagens com quem Montalbano fala em dialeto no romance escrito foram excluídos, como o Pasqualino, filho de Adelina, os operários que encontraram o corpo de Nicotra, o sobrinho de Nicola Piscopo, que é um trabalhador do canteiro de obras e informante de Gambardella, e ‘Ntonio Garzullo, cunhado de Enzo, que também trabalha no canteiro de obras.

Amaral (2015, p.01, grifo do autor) afirma que “o essencial, segundo o autor, é manter o *spirito* do romance e captar a ambientação precisa” O autor ainda ressalta que

Quando o romance é o ponto de partida, o trabalho é relativamente simples porque os romances de Camilleri têm uma forma muito semelhante àquela do texto escrito para ser encenado, ou seja, há muitos diálogos. Portanto, o problema fundamental é isolar a trama principal, suprimir ao máximo possível as cenas banais, personagens secundários e divagações. Às vezes, era preciso até simplificar um pouco a trama principal para que ela se enquadrasse na linguagem televisiva. (AMARAL, 2015, p. 02)

Deste modo, a diminuição das cenas com Catarella e a exclusão de outros personagens, culminaram também na redução da linguagem dialetal no episódio, todavia, tal mudança não prejudicou a qualidade do filme. Conforme Macedo (2021),

Hoje, é comum que o esqueleto narrativo da obra de partida seja recriado na adaptação, fazendo assim omissões que por vezes pareciam importantes para a narrativa de partida, como cortes de cenas específicas, personagens e até aspectos do enredo principal, mas que não prejudicam o entendimento da nova obra. (p. 41.)

Com outros personagens do comissariado, como por exemplo, Fazio, Augello e o legista Pasquano, Montalbano mesclou no filme o italiano *standard* com o dialeto, porém

«Sissi».

«Nni parlamu doppo. Ora assettati e senti ’nzemmula a mia che voli un avvocato».

Tuppiaro liggero alla porta.

«Avanti!» dissi il commissario susennosi.

Comparsa un quarantacinchino àvuto, distinto, sorriso cordiali, modi

disinvolti. Tiniva con la mano mancina ’n’aliganti vurza porta documenti che doviva costari un occhio.

Appresso a lui un quarantino sicco, malovistuto, trasandato, l’occhi ’nfossati, la varba non fatta da jorni.

«Sono l’avvocato Eugenio Boglione».

utilizou preferencialmente o italiano *standard* enquanto falava com seu superior, com o jornalista Nicolò Zito, com Livia, com Gambardella, com o advogado Nino Barbera, com o locador de Nicotra e Inge, Emilio Terrazzano, e com o pai de Nicotra, Ignazio Nicotra (FIGURA 27).

Figura 27 – Cena em que Montalbano usa o italiano *standard*.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -01:19:10.

O pai de Gerlando Nicotra também é contador e mantém um diálogo com Montalbano todo em italiano padrão, conforme podemos verificar abaixo:

"Eu sou Ignazio Nicotra", disse entrando um homem dos seus setenta anos, magro, nariz pequeno, cabelos brancos, bem vestido e óculos de lentes grossas. Ele tinha uma expressão preocupada no rosto, estava muito inquieto, e dava para perceber pelo leve tremor das suas mãos e pelo pomo-de-adão que estava constantemente subindo e descendo.

"Sente-se e nos diga."

"Talvez eu seja muito apreensivo por natureza, talvez ao vir aqui eu só tenha feito vocês perderem tempo, mas o fato é que estou preocupado com meu filho Gerlando."

"Por quê?"

"Porque, como ele não mora comigo, que sou viúvo, ele adquiriu o hábito de me ligar duas vezes por dia, de manhã cedo antes de ir para o trabalho e à noite quando volta para casa. Ontem ele não me ligou e hoje de manhã também não".

"Você procurou por ele?"

"Claro, mas ninguém atende em casa, nem mesmo a esposa dele, e o celular dele está desligado."

"Você tentou procurá-lo em seu local de trabalho?"

"Claro que sim. Falei com o gerente do escritório, Ranno, e ele me disse que eles também não conseguiam explicar a ausência de Gerlando. Até porque Gerlando sempre teve o cuidado de avisá-los caso se atrasasse ou não fosse trabalhar."

"Quando foi a última vez que você viu seu filho?"

"Há seis meses."

"Mas você mora em Vigàta?"

"Sim."

"E como foi possível passar todo esse tempo sem...".

"Todo domingo eu ia comer na casa deles. Então, cerca de seis meses atrás, Gerlando me disse que seria melhor se eu não aparecesse, pelo menos por um

tempo. Ele andava discutindo com Inge, sua esposa. Aparentemente, ela queria sair para almoçar no domingo e minha presença...".

Montalbano pensou que o hóspede desconhecido estava hospedado na casa há seis meses; essa era a verdadeira explicação para a distância do seu pai.

"É preciso refletir por um momento sobre as medidas a serem tomadas. [...]"

"Ainda na noite passada, soube que um homem assassinado, que ainda não foi identificado, foi encontrado no canteiro de obras da Rosaspina, que é a empresa onde meu filho trabalha. Tive um pensamento assustador e não consegui dormir à noite. Será que eu poderia ver o cadáver?¹¹⁹". (CAMILLERI, 2104, p. 27)

Abdelsamad (2020) afirma que Camilleri usa o dialeto para marcar o status e o caráter social ou cultural e que o italiano *standard* é usado por personagens não nativos da Sicília e nas discussões formais e de trabalho. Portanto, a presença do italiano padrão enfatiza o contraste entre os personagens que falam italiano *standard* e aqueles que falam dialeto. Vale salientar que um dos pontos positivos do episódio e da série televisiva como um todo, é o destaque que se é dado à linguagem não verbal, como por exemplo, a linguagem corporal. De acordo com Neira e Nunes (2007, p.06),

Ao se movimentar, homens e mulheres expressam intencionalidades, comunicam e veiculam modos de ser, pensar e agir característicos, ou seja, culturalmente impressos em seus corpos. Qualquer corpo, portanto, é um

¹¹⁹ "Sono Ignazio Nicotra" fici trasenno un sittantino sicco, il naso quilinho, 'na raggera di capilli Bianchi, bono vistuto, con l'occhiali spessi.

Aviva 'n' espressioni prioccupata, era a disagio assà e lo si vidiva dal liggero trimolizzo delle mano e dal pomo d'Adamo che 'n continuazioni viaggiava tra supra e sutta.

"Si accomodi e ci dica".

"Forse sono troppu apprensivo di natura, forse con la mia venuta qua vi avrò solo fatto perdere tempo, ma il fatto è che sono in pensiero per mio figlio Gerlando".

"Perché?".

"Perché, dato che non abita con me che sono vedovo, ha preso l'abitudine di chiamarmi due volte al giorno, la mattina presto prima di andare al lavoro e la sera quando torna a casa. Ieri non mi ha chiamato e nemmeno stamattina".

"Lei l'ha cercato?".

"Naturalmente, Ma a casa sua non risponde nessuno, nemmeno sua moglie, E il cellulare risulta spento".

"Ha provato a cercarlo sul posto di lavoro?".

"Certo. Ho parlato col capufficio Ranno e mi ha detto che anche loro non si spiegavano l'assenza di Gerlando. Anche perché Gerlando si premurava sempre di avvertirli se retardava o non sarebbe andato al lavoro".

"Quand'è stata l'ultima volta che ha visto suo figlio?".

"Sei mesi fa".

"Ma lei abita a Vigàta?".

"Sì".

"E come mai tutto questo tempo senza...".

"Ogni domenica andavo a mangiare da loro. Poi circa sei mesi fa, Gerlando mi disse che sarebbe stato meglio se non mi facevo vedere, almeno per un po' di tempo. Aveva avuto delle discussioni con Inge, sua moglie. Pare che lei domenica volesse andare a pranzo fuori casa e che la mia presenza...".

Si 'nterrompi Montalbano registro mentalmente che l'ospiti scanosciuto era da sei misi che stava nella vileta, quella era la spiegazioni vera dell'allontanamento del patre.

"Bisogna riflettere un momento sui passi da fare". [...]

"Solo ieri sera ho saputo che nel cantiere dela Rosaspina, che è la società dove lavora mio figlio, è stato trovato un uomo assassinato che non è stato ancora identificato. Mi è venuto um pensiero spaventoso, e non ci ho dormito la notte. Potrei vedere il cadavere?"

suporte textual, nele se inscrevem a história e a trajetória dos homens e da cultura.

Os gestos, que são um tipo de linguagem não verbal, são utilizados por vários personagens da série. Conforme Rodrigues (2010, p.30), “os gestos são considerados um dos aspectos mais importantes da comunicação não verbal” O autor ainda ressalta que a interpretação dos gestos pode variar de acordo com a cultura. No que se refere à língua italiana, Fagundes (2014) afirma que existem de 100 a 150 gestos, que para alguém que não conhece a cultura do idioma podem ser incompreensíveis e como é uma forma de linguagem será compreensível para aqueles que têm entendimento linguístico e cultural do país do qual este é originário, no caso a Itália. Sobre esse tipo de linguagem, Neira e Nunes (2007, p.08) ainda ressaltam que os gestos “não são meros acessórios, outrossim, são partes constituintes da identidade cultural do sujeito e de seu grupo. Tanto os gestos quanto os significados a eles atribuídos, são moldados pela mediação que se estabelece entre o sujeito e a cultura”.

Sendo assim, interpretar os gestos é antes de tudo um exercício de comunicação, uma prática cultural e por representarem um dos costumes mais marcantes não somente do povo siciliano, mas também do povo italiano, tal tipo de linguagem não poderia faltar nos episódios da série com o comissário Montalbano (FIGURA 28).

Figura 28 – O uso de gestos pelo comissário Montalbano.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:31:07.

Uma diferença marcante entre os dois meios analisados é que apesar de Camilleri usar frequentemente outros idiomas em seus romances, e de no romance *La piramide di fango* haver uma personagem de origem alemã, uma vez que a esposa de Nicotra, Inge Scheider, é alemã, o idioma alemão não é explorado. No momento em que Montalbano precisa falar com alguém na Alemanha, ele convoca o agente Martorana que viveu no país germânico até os trezes anos de idade, porém a língua alemã não aparece nas páginas

e nessa parte aparece apenas a expressão *parlaro per tanticchia*¹²⁰ e em seguida, Martorana explica a Montalbano o conteúdo da conversa.

“Trago o Martorana aqui?”, sugeriu Fazio.

Ele era um agente que tinha vivido na Alemanha com seu pai emigrante até os três anos de idade.

“Sim”.

“Expliquei tudo a ele”, disse Fazio, voltando com Martorana.

“Então, pode ligar”, disse Montalbano, voltando a usar o viva-voz para o caso de Inge atender.

Mas, ao invés disso, ouviram a voz de um homem.

Conversaram um pouco, depois Martorana, sempre mantendo a conversa, explicou ao comissário que aquele número correspondia a um bar, onde Schneider, passava para ver se havia alguma ligação para ela. Por isso, o homem queria o número do telefone para dar a Inge, para que ele pudesse ligar de volta.

“Não”, disse o comissário. “Diga obrigado e conclua”.

Martorana se despediu e saiu¹²¹. (CAMILLERI, 2014, p.71)

Na adaptação fílmica, Montalbano pede ajuda ao agente Galuzzo (personagem recorrente na série), que viveu até seus cinco anos de idade na Alemanha. Na cena do telefonema há um diálogo todo em alemão entre o subordinado do comissário e o interlocutor na Alemanha. Inclusive essa é uma cena cômica, pois Galuzzo fica constrangido ao ter que fazer a ligação, afirmando que fazia muito tempo que não falava alemão, mas desenvolve muito bem o diálogo na língua germânica, o que faz com que Montalbano em tom irônico e divertido deboche da boa desenvoltura do seu agente.

Outra diferença também é que os episódios da série exploram cenas sensuais entre Montalbano e Livia. No caso romance escrito *La piramide di fango*, Montalbano tem várias conversas ao telefone com sua namorada, que ainda está enlutada pela morte de François e ela decide adotar uma cachorrinha para lhe fazer companhia. A morte do garoto mergulhou Livia numa depressão profunda, o que realmente preocupou Montalbano, que superou a sua dor ao mergulhar-se completamente no seu trabalho como investigador. Montalbano fica muito satisfeito com a decisão de Livia em adotar o animal, pois isso seria uma forma de Livia superar melhor o seu luto, além disso, ele é mais atencioso,

¹²⁰ Em português “falaram um bocado”.

¹²¹ «Fazzo viniri a Martorana?» suggerì Fazio.

Era un agenti che fino a tridici anni era stato 'n Girmania con sò patre emigrato.

«Vabbeni».

«Gli ho spiegato tutto» dissi Fazio tornanno con Martorana.

«Allura chiama» fici Montalbano rimitteno il viva-voci 'n caso avissi arrispunnuto Inge.

Ma 'nveci sintero 'na voci d'omo.

Parlaro per tanticchia, po' Martorana, sempri mantinennosi 'n comunicazioni, spiegò al commissario che a quel nummaro corrisponniva un bar indove la Schneider era passata per sapiri se c'erano telefonate per lei. Perciò quello del bar voliva il nummaro di telefono per darlo a Inge 'n maniera che potisse richiamari lei.

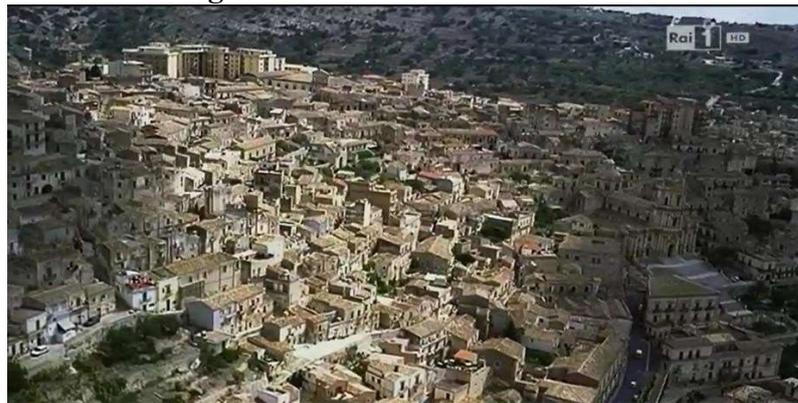
«No» fici il commissario. «Ringrazia e chiui».

Martorana salutò e niscì.

preocupado e sensível com sua namorada. No filme, essas passagens são condensadas, até porque ela é uma personagem recorrente na série. No filme analisado, Livia só aparece na cena final do filme, mas a cena evidencia um abraço e um beijo apaixonado entre o casal.

Após a análise do filme, verificou-se também que foram utilizados alguns recursos para representar tanto passagens descritas no romance escrito como para representar elementos da cultura siciliana. A título de exemplo a cidade de Vigàta é destacada já na abertura. A câmera sobrevoa a cidade, fazendo uma apresentação dela, sem mostrar muito o céu, o que indica focalização no espaço terrestre, na importância que será dada à região. A linha do horizonte em algumas cenas da abertura, num enquadramento, revela o que se está querendo mostrar. Se ela está no meio da tela, há um equilíbrio entre céu e terra, céu e mar ou céu, mar e terra, elementos que compõem a identidade siciliana (FIGURA 29).

Figura 29 – Cena da abertura da série.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:00:38.

A linha do horizonte também separa pela metade, o mar do céu. Toda a imensidão desses dois elementos juntos, destacam um momento em que Montalbano está sozinho com seus pensamentos, enquanto ele nada (FIGURA 30).

Figura 30 – Linha do horizonte separando o mar do céu



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:32:43.

Além das cenas do mar, a câmera baixa (*contra-plongée*) foi utilizada para mostrar o momento de maior importância para Montalbano, que é o de pensar. A cabeça do comissário fervilha em pensamentos, pois ele sabe que tem que informar a Ignazio Nicotra sobre a morte do seu filho. A cena é rápida, mas o suficiente para o público notar que Montalbano está refletindo sobre como contar o triste fato ao homem (FIGURA 31).

Figura 31 – *Contra-plongée* para mostrar o comissário pensando.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:24:08.

O céu é um elemento que ao longo do filme vai ganhando destaque. À medida que as coisas começam a ficar mais claras para Montalbano, o céu aparece mais nas cenas. Por exemplo, quando é encontrado o carro de Nicotra, o céu ganha mais espaço, em relação ao mar (FIGURA 32).

Figura 32 – O céu simbolizando o início da resolução da investigação



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:34:10.

O filme evidencia também bastante as edificações sicilianas (FIGURA 33) e as paisagens (FIGURA 34), a atmosfera mediterrânea é mais bem explorada, mesmo em momentos em que na trama, os policiais estão em meio às investigações.

Figura 33 – A arquitetura siciliana



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:54:11.

Figura 34 – Paisagem siciliana transmutada



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:09:03.

O mar também ganha destaque e aparece em várias cenas do filme, como por exemplo, quando Montalbano está em sua varanda (FIGURA 35), com a jornalista investigativa Lucia Gambardella (FIGURA 36). Também durante as reflexões de Montalbano sobre o caso, enquanto ele nada. Nessa cena do comissário, o céu também está em evidência, bem claro, fazendo uma alusão às descobertas feitas pelo comissário e que deram luz à investigação. O mar também é local predileto de Montalbano, quando o policial quer relaxar e esquecer todo o estresse causado pelo seu trabalho. O episódio analisado evidencia esse momento (FIGURA 37).

Figura 35– Varanda de Montalbano com vista para o mar



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 01:23:14.

Figura 36– Presença do mar durante conversa entre Montalbano e Gambardella



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:16:34.

Figura 37– O mar como o local para o comissário relaxar



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:32:40.

Um outro ponto a destacar do filme é como as principais personagens femininas são apresentadas. Livia representando a doçura e a fragilidade, Inge, a sensualidade e a jornalista Lucia Gambardella, representando a coragem e ousadia. É importante reforçar que no romance escrito, Gambardella é um personagem masculino.

Lendo os artigos impiedosos que ele escreveu e sabendo o quanto ele se arriscava, imaginou Gambardella como um grande homem de olhar orgulhoso. Mas ao invés disso, tinha uns quarenta e cinco anos, sem cabelos, usava óculos e um casaco com mangas muito curtas¹²². (CAMILLERI, 2014. p.26)

Na adaptação televisiva, o personagem masculino foi substituído por um feminino, no entanto, assim como o personagem do romance escrito, Lucia Gambardella no filme também tem coragem. A personagem feminina é combativa e vem trabalhando há algum tempo em uma investigação sobre contratos fraudulentos em Vigàta e apesar de receber cartas ameaçadoras, não hesita em ajudar Montalbano nas investigações. Com o suporte da jornalista, o comissário descobre que o caso da morte de Nicotra se entrelaçou com a tentativa de assassinato sofrida por Saverio Piscopo, um pedreiro que havia relatado a Gambardella sobre irregularidades cometidas pela empresa de construção para a qual trabalhava. No romance, Gambardella sofreu dois atentados contra sua vida, no filme a personagem recebe uma carta anônima ameaçando assassinar o filho dela.

Gambardella era um batalhador semanal, que cuidava das coisas ruins que aconteciam em Vigàta. Ele era um homem corajoso que já havia sofrido dois atentados mafiosos¹²³. (CAMILLERI, 2014. p.20)

Lucia Gambardella é interpretada pela atriz e comedianta parlemítana Teresa Mannino. Para Mannino, esta não é a primeira incursão no mundo de Camilleri. Em 2014, de fato, a atriz siciliana entrevistou o escritor e roteirista no documentário intitulado

¹²² A leggeri l'articoli di focu che scriviva e sapenno quello che arrischiava, a Gambardella uno se l'immaginava come un omone spavaldo dallo sguardo fiero. 'Nveci era un quarantacinchino minuto, senza capilli, con l'occhiali e 'na giacchiteddra dalle maniche troppo curte.

¹²³ Gambardella faciva un settimanali battagliaero che s'occupava delle cose storte che capitavano a Vigàta. Era un omo coraggioso che aviva già subito dù attintati mafiosi.

Andrea Camilleri - Il Maestro senza regole (Andrea Camilleri - O Mestre sem regras), transmitido em horário nobre no canal italiano Rai1. No romance escrito, Augello e Gambardella têm uma certa inimizade, pelo fato de o policial já ter se envolvido com a esposa do jornalista. No filme, Augello e Gambardella tiveram um romance no passado.

No livro, a esposa de Nicotra, Inge Schneider, é descrita como uma mulher jovem, sensual e que possui vários amantes. O leitor pode até imaginar que Montalbano poderá ter algum tipo de envolvimento com a mulher, mas Inge misteriosamente desapareceu, complicando ainda mais a investigação. Chega-se até mesmo a cogitar que a morte de

Nicotra tenha relação com algum amante de Inge. Todavia, só é possível ver a irresistibilidade da alemã através de depoimentos e não é possível, de fato verificar se os encantos da alemã com Montalbano funcionariam, pois a personagem é apenas citada durante as investigações e em momento algum ela aparece, o que faz com que Montalbano deduza que Inge também foi assassinada. Na adaptação televisiva, Inge também possui quase todas as características do livro, com exceção de no romance ela ser descrita como loira e na adaptação ela ser morena. A personagem aparece em *flashbacks* em várias cenas, através de depoimentos feitos por testemunhas (FIGURA 38).

“[...] Ela é uma alemã de vinte e poucos anos, seu nome é Inghi, que vem várias vezes fazer as compras aqui, em uma bicicleta, ela é muito bonita, usa uma calça tão apertada, que parece até ser pintada por cima do seu traseiro... Quando seu marido não está aqui, ela vem aqui direto e eu a recebo direto. E também tenho certeza de que ela dá de comer para seus amantes¹²⁴”.
(CAMILLERI, 2014. p.22)

Figura 38 – A transmutação de Inge Schneider para a televisão



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* 01:07:14.

Tanto no romance escrito como na adaptação fílmica, Inge se envolve com Emilio

¹²⁴ «[...] È ‘na tidisca venticinchina, di nomi fa Inghi, che spisso veni a fari la spisa ccà, ‘n bicicletta, tutta alliffata, coi cazùna accusi stritti che parino pittati supra a ‘u culu...Quanno il marito non c’è, spisso e volanteri arricivi. E sugno macari sicura che ci duna da mangiari ai sò amanti».

Rosales, o misterioso homem que vivia na casa de Nicotra, que com o decorrer das investigações, Montalbano descobre que ele é um membro da máfia da cidade de Trapani e foi quem encomendou o assassinato de Nicotra, revelando-se assim, como o grande vilão da trama. No livro, Rosales é descrito como um homem com cerca de 60 anos, de bigodes e sem cabelos, com uma tatuagem em forma de sol no braço esquerdo.

“Você lembra como era esse homem?”

Pitrineddru refez a dança do urso em um esforço para lembrar.

“Espere... espere... ah, agora me lembro... Ele era um homem com cerca de sessenta anos, sem cabelos algum na cabeça, de bigode, usava luvas brancas e tinha uma tatuagem no braço esquerdo”.

“Uma tatuagem?”

“Sim, sim esta coisa”.

“O que representava?”

“Um sol com raios, mas o sol tinha o rosto de um homem¹²⁵”. (CAMILLERI, 2014, p.75)

No filme, Rosales também tem cerca de 60 anos, mas não tem bigodes e sim cabelos espessos. Rosales é um empreendedor, envolvido com a máfia, que consegue sempre escapar de ser preso, devido a alianças que possui com políticos. O vilão, também possui a tatuagem de sol no braço esquerdo, o que se revela ser um detalhe importante, pois é através dessa tatuagem que Rosales é descoberto e ao final da história é preso por Montalbano (FIGURA 39).

Figura 39– A transmutação de Emilio Rosales para a televisão.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* 01:37:31.

¹²⁵ «Te l'arricordi com'era 'st'omo?».

Pitrineddru rifici il ballo dell'orso nello sforzo d'arricordarsi.

«Aspittasse... aspittasse... ecco, ora mi veni... Era un sissantino senza manco un capillo 'n testa, coi baffi, tiniva guanti bianchi e supra al vrazzo mancino aviva un disigno».

«Un tatuaggio?».

«Sissi, 'sta cosa».

«Che rapprisintava?».

«'U soli coi raggi, però 'u soli aviva la facci di un omo».

No momento em que Montalbano, Fazio e Augello chegam à casa de Rosales, há um enquadramento amplo, em grande plano geral, mostrando o quão pequeno é o ser humano em relação ao ambiente e pode induzir também o espectador a refletir que embora, Rosales seja um homem poderoso, ele é vulnerável e poderá sucumbir a Montalbano (FIGURA 40).

Figura 40– Grande plano geral em cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* 01:36:17.

No momento da prisão do criminoso, mesmo que as técnicas de enquadramento *plongée* e *contra-plongée* não sejam visíveis, percebe-se que é por intermédio desses ângulos que Montalbano e Rosales se olham. Rosales está na posição inferior, doente e indefeso, encarado em *plongée* por Montalbano. Esses ângulos podem simbolizar o bem vencendo o mau, apesar das frustrações do policial, por saber que a corrupção é ainda impiedosa (FIGURA 41).

Figura 41– *Plongée* e *contra-plongée* em cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* 01:40:44.

Em relação à culinária siciliana, no romance escrito são mencionados muitos pratos típicos da cozinha siciliana e a maioria possui nome em dialeto e são descritos

também vários momentos em que o comissário se delicia com pratos típicos da cozinha siciliana como bolo de arroz recheado, lula e camarões fritos, berinjela à *parmegiana*, talharim caseiro ao molho ragù, coelho *alla cacciatora*, salada de frutos do mar, enroladinhos de peixe-espada, robalo, espaguete *nero di seppia* e charuteiro à moda do Esposito, entretanto, no episódio televisivo as cenas gastronômicas são poucas e conseqüentemente, o espectador fica privado desses momentos de deleite do personagem descritos no livro.

A forma como essas passagens foram traduzidas para a TV foi reduzida ou eliminada totalmente, pois nas cenas em que Montalbano aparece comendo, ele está acompanhando as notícias do caso que ele investiga na televisão ou ele está discutindo no restaurante do Enzo o avanço das investigações com Fazio e Augello (FIGURA 42). A culinária também aparece nas cenas em que Montalbano está em companhia de Gambardella no restaurante do Enzo (FIGURA 43). Um fato curioso é que o restaurante do Enzo tem a decoração com as cores azul e amarelo. Essas cores representam totalmente a Sicília, sendo que o azul remete ao mar e o amarelo ao sol da região. O azul e o amarelo são tão característicos da Sicília que muitas peças de cerâmica, um dos símbolos da região, possuem essa paleta de cores.

Figura 42 – Restaurante típico siciliano apresentado no episódio



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:45:55.

Figura 43 – Jantar entre Montalbano e Gambardella



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 01:21:04.

No filme há uma cena acrescida, que realça o quão importante é a comida para Montalbano. Quando o comissário convida Augello para uma refeição, seu companheiro recusa porque está com dor de estômago. Montalbano reforça o convite para Augello acompanhá-lo, usando a expressão *te la fai passare Enzo*¹²⁶, indicando assim que a refeição preparada por Enzo seria como um remédio e ao comer a dor do policial passaria.

Apesar da omissão dos pratos da culinária siciliana na adaptação televisiva, é relevante reforçar que a gastronomia da região é compensada em outros episódios da série. De acordo com Brito (2006, p.23) uma adaptação sempre “implica perdas inevitáveis”, porém “procura compensar essas perdas com recursos substitutivos”. Um exemplo é o episódio *Gli arancini di Montalbano*¹²⁷, que pertence à quarta temporada da série. No filme, Montalbano deixa de viajar com Livia até Paris, para poder comemorar o ano novo na casa de Adelina, que havia preparado *arancini*¹²⁸, uma das comidas sicilianas preferidas do policial. O produto siciliano possui, deste modo, uma função relevante no episódio. Uma outra compensação é a inclusão da personagem Inge no filme, participando das cenas, através de depoimentos de pessoas que a conheciam e do personagem Galuzzo, mais conhecido pelo público, substituindo Martorana.

Ainda com relação às técnicas utilizadas pelo diretor para compor as cenas em que esses personagens e esses elementos culturais mencionados foram inseridos, um recurso usado no filme são os planos de câmeras fechados, também conhecidos como *close up* (plano fechado). No geral, o *close up* se concentra no personagem dos ombros para cima. Esse recurso viabiliza um maior valor dramático, buscando salientar a expressão do

¹²⁶ Em português seria “O Enzo vai fazer você melhorar”.

¹²⁷ Em português *Os arancinos de Montalbano*.

¹²⁸ Produto tradicional da culinária siciliana feito com arroz frito e carne. Possui o formato de laranja (*arancia* em italiano).

personagem; a intimidade e a proximidade ajudam a captar sentimentos do personagem e transmiti-los ao público. Para exemplificar, o *close up* foi utilizado para realçar a desilusão do personagem Pitrinettu, vizinho de Inge e apaixonado por ela, ao vê-la tendo relações sexuais com Rosales (FIGURA 44). O choque do personagem ao ver a mulher amada com outro homem é destacado na cena, juntamente com a trilha sonora *Nenia mediterranea*. Conforme Macchiarella (2020, p.102), o som produzido remete genericamente ao “mundo árabe”, em que as sonoridades em questão parecem esboçar algo sofrido e doloroso. O sofrimento do personagem é evidenciado com a junção do plano fechado com a trilha sonora.

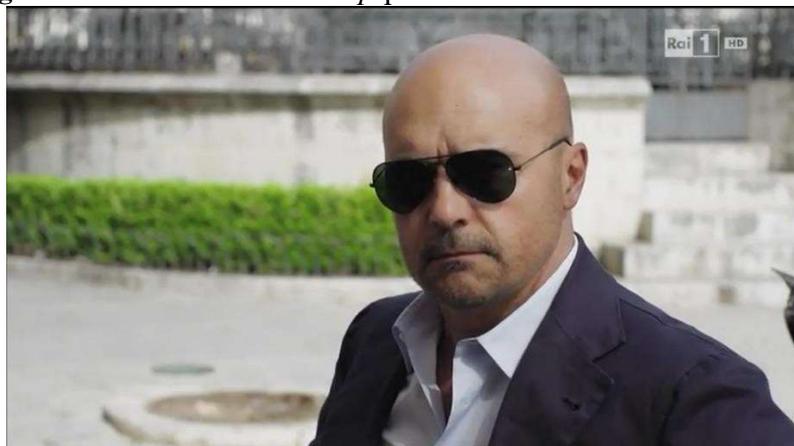
Figura 44 – *Close up* para realçar o sentimento de desilusão de um personagem



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:59:04.

O *close up* foi um recurso também utilizado para evidenciar os sentimentos do comissário Montalbano, como por exemplo para acentuar a raiva dele durante as investigações do caso (FIGURA 45).

Figura 45 – Técnica de *close up* para acentuar a raiva de Montalbano



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -01:34:35.

Outro sentimento posto em evidência pelo *close up* é quando Montalbano reflete sobre a situação degradante de corrupção que envolve o caso que está investigado. Através do plano fechado que é dado na cena, é transmitido ao espectador o sentimento de tristeza, de impotência e o cansaço do policial (FIGURA 46).

Figura 46 – Técnica de *close up* para acentuar a impotência de Montalbano



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 01:41:09.

Nessa cena, convém destacar o papel do silêncio, que pode causar impacto, assim como a trilha sonora. Conforme Balazs (1985), o silêncio é um dos efeitos dramáticos mais específicos do filme sonoro e nenhuma outra arte pode reproduzi-lo. Nosso comportamento sempre comunica algo, sem a necessidade de palavras. Portanto, o silêncio, que parece ser a negação por excelência da comunicação e dos relacionamentos interpessoais, pode na verdade, comunicar muito mais do que pensamos. No cinema, esse recurso pode ser representado de diferentes formas.

Em termos cinematográficos, ele pode ser representado tanto por meios acústicos quanto por artifícios visuais, se revelando como um rico recurso semântico e artístico. A manipulação de cortes, cores, gestos, sons, movimentos, enquadramentos e luz é utilizada pelos cineastas para evocar sensações silenciosas no espectador. (PIRES;VILLA, 2019, p. 03)

Logo, o silêncio pode assumir diferentes sentidos, dependendo dos contextos e situações que informam seu conteúdo e significado e por isso, pode também ser considerado como uma forma de comunicação. Ele pode ser vivenciado como libertação e fonte de autorrealização quando praticado com total liberdade, mas também pode se transformar em um instrumento de poder e causar constrangimento ou sentimento de angústia, como o vivenciado pelo comissário Montalbano dentro do carro. O silêncio também pode ser uma resposta. No filme, o silêncio de Montalbano e Fazio foi a resposta

para o pai de Nicotra, entender que seu filho havia morrido (FIGURA 47).

Figura 47 – O silêncio como linguagem comunicativa em uma cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:25:53.

Uma outra técnica usada por Sironi no filme foi o plano detalhe para destacar a tatuagem em forma de sol de Rosales sobre o braço (FIGURA 48). Nesse tipo de plano, a câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo do personagem. A tatuagem é um dos elementos mais importantes do caso que Montalbano está investigando e é um símbolo semiótico que representa a pista principal que conduz Montalbano à solução de quem matou Nicotra.

Figura 48 – Plano detalhe na tatuagem de Emilio Rosales



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:59:32.

O plano detalhe também surge no momento em que Montalbano e a equipe da perícia, entram na casa de Nicotra para procurarem pistas. A câmera salienta os pés do comissário e o espectador segue os seus passos, como se ele também estivesse dentro do cômodo junto com o policial à procura de algo (FIGURA 49).

Figura 49 – Plano detalhe nos pés de Montalbano



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:27:57.

Outro tipo de enquadramento usado no filme foi o plano geral, que é um plano panorâmico da cena. Esse tipo de plano busca passar ao espectador a referência geográfica da cena, apresentando o ambiente e mostrando um ou mais personagens interagindo com esse cenário. Por exemplo, quando Montalbano está escoltando o informante de Gambardella que havia sido baleado, é revelado o corredor do hospital, expondo a solidão do comissário, que não recebeu suporte dos seus superiores para proteger a vítima baleada (FIGURA 50). O plano geral também é usado para exibir o personagem Pitruineddu levando as compras até a casa de Nicotra e Inge e apresentando assim, a área onde o casal morava (FIGURA 51).

Figura 50 – Plano geral em cena do filme.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* 00:40:41.

Figura 51 – Plano geral em cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* 00:58:07.

Já o plano inteiro, que é quando o personagem principal da cena aparece no enquadramento da cabeça aos pés, é empregado quando Montalbano vai conversar com Angelo Micheletto, responsável pelo departamento de narcóticos (FIGURA 52). Quanto mais a câmera se aproxima, mais o espectador consegue entrar na conversa dos dois policiais. Com a aproximação da câmera, Montalbano e seu colega ficam em plano americano, ou seja, ficam enquadrados do joelho para cima, ou seja, o espectador finalmente, está inserido na conversa dos policiais (FIGURA 53).

Figura 52 – Plano inteiro em cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* 00:19:09.

Figura 53 – Plano americano em cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* 00:19:43.

Sironi também fez uso de *travellings* em algumas cenas. O *travelling* é o uso da câmera em total movimento, com o objetivo de seguir um determinado personagem ou uma paisagem. A câmera fica acoplada a um carrinho, chamado de *dolly*, ou é carregada pelo próprio cinegrafista. Depois de Montalbano encontrar o colega da delegacia de narcóticos, a câmera acompanha cada passo do policial, desde a saída da delegacia até ele chegar ao seu carro (FIGURA 54). O *travelling* também foi utilizado na cena em que Montalbano e Fazio saem do carro para pedirem informações aos vizinhos camponeses de Nicotra e Inge (FIGURA 55). A câmera se movimenta acompanhando cada passo dos dois personagens até chegarem à casa dos vizinhos.

Figura 54 – *Travelling* em cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:18:46.

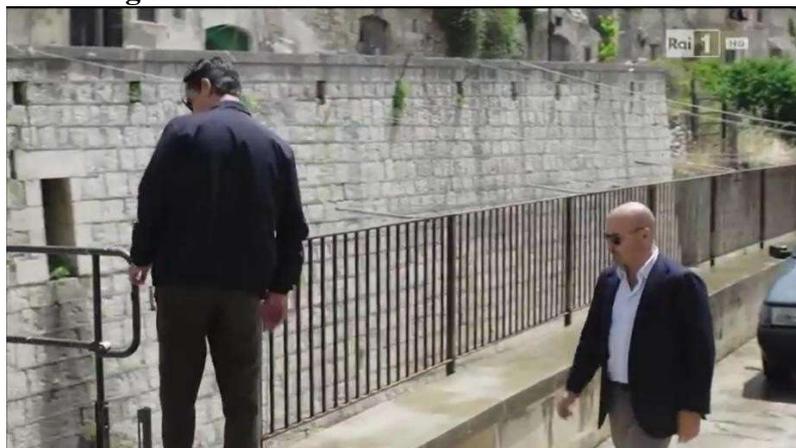
Figura 55 – *Travelling* em cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:09:41.

Em algumas cenas Sironi utilizou o ponto de ouro (regra dos terços). Sobre a cena do filme técnica se traça quatro linhas imaginárias (ou seja, divide o quadro em terços, semelhante a um jogo da velha), daí o gesto. A primeira vez que o personagem de Fazio surge no filme, ele está no ponto de ouro (FIGURA 56). Quando Montalbano sai do carro, ambos ocupam as linhas verticais da intersecção da tela, sendo que Fazio está de costas e Montalbano está em outro ponto de ouro, o superior esquerdo, com um leve plano *contra-plongée*, deixando o espectador abaixo do personagem, ou objeto, e engrandecendo o comissário na cena. Também há dois pontos de ouro enquanto Fazio fornece ao seu superior as informações preliminares sobre o corpo encontrado (FIGURA 57), quando Montalbano conversa com a vizinha de Nicotra e Inge (FIGURA 58) e no momento em que o comissário adormece (FIGURA 59).

Figura 56– Ponto de ouro em uma cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:03:46.

Figura 57 – Ponto de ouro em uma cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:05:07.

Figura 58 – Ponto de ouro no olhar de Montalbano



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:12:59.

Figura 59 – Ponto de ouro em cena de Montalbano adormecido



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:40:14.

O ponto de ouro também foi usado no momento em que o comissário e seu subordinado saem da casa dos camponeses vizinhos de Nicotra e sua esposa. Embora Montalbano se movimente, a cabeça dele se mantém no mesmo lugar da tela (FIGURA

60).

Figura 60 – Ponto de ouro enquanto Montalbano caminha



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:13:52.

Enquanto Montalbano e Augello estão no escritório, há dois pontos de ouro iguais sobre os dois personagens, sendo que Montalbano está um pouco mais iluminado pela janela traseira, dando assim, um destaque maior personagem, que é o protagonista da série.

Figura 61 – Dois pontos de ouro iguais



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:08:00.

Um outro recurso utilizado por Sironi no filme foi o *Over Shoulder* (plano correspondente), muito frequente em cenas ricas em diálogos. Essa técnica é utilizada em cenas, em que há dois personagens, um está mais à esquerda e mais fora de foco e o outro personagem está mais à direita. Sobre o *Over Shoulder*, o site *Avmakers* (2020) diz que

esse é um plano que cria uma certa “empatia” com o público por estabelecer uma visão quase intimista com a personagem que é gravada de frente para o público. Quando usado, o plano parece colocar a personagem falando para o

público que a assiste. [...]. Esse tipo de enquadramento privilegia a noção direcional do diálogo e dá uma noção de envolvimento com a história, trazendo traços de realidade, como se a audiência fosse capaz de estar ali dentro daquela história

Em várias cenas em que Montalbano está com algum interlocutor, essa técnica é usada com o intuito de enfatizar mais o semblante dos personagens, dentre eles o próprio Montalbano (FIGURAS 62- 65).

Figura 62– Over Shoulder



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -0:12:26.

Figura 63– Over Shoulder do outro lado



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:12:01.

Figura 64– Over Shoulder



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:07:48

Figura 65– *Over Shoulder* e ponto de ouro



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:14:17

Outra técnica utilizada pelo diretor em algumas cenas do filme foi o fundo desfocado. A profundidade de campo de uma cena é todo o espaço que nosso olho percebe como nítido. No cinema é concebida como uma imagem na qual todos os elementos representados, desde os que estão em primeiro plano até os que estão em segundo plano, estão perfeitamente em foco. Mais precisamente, essa é a distância entre o objeto de filmagem mais próximo e o mais distante, em relação à câmera, que dentro do quadro, aparecem nítidos no plano focal. Essa técnica é usada para dar um destaque total e absoluto no que está em foco e chama também a atenção para as partes importantes da imagem, transformando detalhes desnecessários em cores e tons mais bonitos. Na cena em que Montalbano e Fazio discutem o caso, há um desfoque suave no fundo, onde se encontra a vegetação, o verde das plantas e os tons pastéis da casa e do chão fazem o contraste que acentua os dois personagens (FIGURA 66)

Figura 66 – Cena com desfoque brando no fundo da cena



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:28:53.

Há no filme uma cena de ação em que Montalbano persegue o assassino de uma testemunha de sua investigação (FIGURA 67). Esse tipo de cena é caracterizado por mostrar o lado forte, poderoso do protagonista, mostrando assim um protagonista imbatível, capaz de superar diversos obstáculos, mas durante o processo ele também pode se machucar, seja de forma física, seja psicológica. Na cena analisada, a cena ao fundo, onde se encontra o criminoso é desfocada, destacando-se assim, os movimentos do comissário, que acaba por fim, por levar uma forte pancada na cabeça e desmaiando. A cena de ação e tiroteio é enriquecida com a música *Action*, transmitindo ao espectador uma sensação de adrenalina e tensão.

Figura 67 – Cena de ação com desfoque mais acentuado no fundo da cena



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* 00:41:46.

Assim, como as técnicas da linguagem cinematográfica, capazes de produzir imagens e sons articulados, compõem a narrativa do filme, comunicando alguma coisa ao

público, o mistério também pode ser considerado um elemento importante para a composição da narrativa. Por se tratar de uma adaptação de um romance policial, no filme analisado há também cenas em que há suspense.

A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de botar o público ‘por dentro da jogada’, fazendo-o participar do filme. Nesse terreno do espetáculo, um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) e sim a três (o diretor + seu filme + o público), e o suspense, como as pedrinhas brancas do Pequeno Polegar ou o passeio de Chapeuzinho Vermelho, transforma-se em um elemento poético, já que seu objetivo é nos emocionar mais, é levar nosso coração a bater mais forte (TRUFFAUT, 1962, p. 26)

É o suspense que gera no leitor uma atmosfera de aflição, ansiedade e incerteza, pois é incógnito o desenrolar dos acontecimentos que estão por vir. Esses mesmos sentimentos podem ser sentidos pelo espectador de um filme

[...] o leitor/espectador não é apenas observador pacífico das cenas que são processadas na mente, são também ativos e participativos, pois esperam ansiosamente pelo que está por vir, compartilhando de forma empática com os personagens, seus medos e vulnerabilidades. Em consequência dessa espera uma atmosfera de aflição é gerada, sendo esta provocada pela incerteza dos acontecimentos durante o desenrolar do conflito. Essa interação que ocorre entre o público e o filme é proveniente dos —gatilhos— sugeridos pelo autor/diretor, isto é, durante o desenlace dos conflitos, pistas são lançadas para que os leitores/telespectadores façam deduções sobre o que acontecerá. Essa formação de hipóteses precipitadas gera emoção naquele que está lendo ou assistindo. Fazer o espectador sentir determinadas emoções é um dos pontos-chave para o suspense. (SILVA, 2019, p. 41)

No livro há dois momentos em que o suspense é mais predominante, o que pode causar uma tensão maior no leitor. A primeira é quando Montalbano de madrugada entra escondido na casa de Nicotra e Inge atrás de pistas e lá ele descobre vestígios de uma terceira pessoa que vivia na casa. A segunda é quando Montalbano descobre um esconderijo secreto na garagem de Nicotra. Essa cena no livro é bem detalhada e depois que Montalbano e Fazio descobrem um interruptor que aciona o acesso a um compartimento secreto abaixo da garagem, Montalbano tenta de várias formas abri-lo, inicialmente sem sucesso, o que faz com que Montalbano se irrite e vá para o lado de fora para fumar um cigarro, para passar sua raiva e refletir como ele poderia abrir aquele local secreto. Após várias tentativas, ele finalmente tem êxito e, no compartimento, ele encontra um gigante e misterioso cofre, que posteriormente, descobre-se que era ali que se guardava dinheiro ilegal, oriundo de falcaturas relacionadas a contratos ilícitos.

Se encontrava em um pequeno compartimento de quase dois metros e meio cada lado.

Três das paredes eram de alvenaria e rebocadas, mas a quarta, a de frente para a escada de ferro, era composta em grande parte pela gigantesca porta de um cofre.

Um cofre feito no estilo daqueles vistos em filmes, com fechaduras, maçanetas e combinações numéricas.

A porta estava um pouco aberta
 Recuperando-se do susto, o comissário, usando as duas mãos, abriu-o completamente.
 Dentro havia uma prateleira, com dois metros de largura e um metro de profundidade.
 Completamente vazia.
 O que será que havia ali?
 Mas, com uma decisão repentina, ele percebeu imediatamente que, se continuasse a analisar o cofre, ele só perderia tempo.
 Ele se reergueu, se afastou para o lado, pegou seu casaco, e apertou o interruptor.
 A tampa do alçapão fechou sem fazer, como de costume, o mínimo ruído. Ele voltou a colocar a capa plástica de volta no lugar. Apagou as luzes do alçapão e da garagem, foi para fora, baixou o portão até o chão¹²⁹. (CAMILLERI, 2014. p.66)

Sironi optou por inserir no filme somente a cena do compartimento, excluindo a cena em que o comissário investiga furtivamente a casa de Nicotra durante a madrugada, mas a exclusão dessa parte não prejudicou o desenrolar da narrativa na adaptação. Vale ressaltar como a construção musical e também o tom mais escuro na iluminação na cena influenciaram no suspense da cena da descoberta do compartimento secreto, gerando uma possível apreensão no espectador. Nessa cena é utilizada a técnica de iluminação *High contrast*, que é muito comum em filmes de suspense; esse efeito luz se concentra no personagem, destacando a protuberância do seu rosto, para atingir esse efeito é necessário um fundo escuro (FIGURA 68).

Figura 68 – *High contrast* em cena de suspense

¹²⁹ S'attrova dintra a 'na cammaredda di squasi d'ù metri e mezzo per lato. Tri pareti erano 'n muratura e 'ntonacati, ma la quarta, quella di facci alla scala di ferro, era costituita 'n gran parti dalla gigantesca porta 'n azzaro di 'na casciaforti. 'Na casciaforti precisa 'ntifica a quelle che si vidino nelle pillicule, con sirtature, manopole e combinazioni numeriche. Lo sportello era tanticchia rapruto. Ripigliatosi dallo sbalordimento, il commissario, usanno tutte e d'ù le mano, lo rapri completamente. Dintra era tutta 'na scaffalatura, di d'ù metri di larghizza e uno di profunnità. Completamenti vacante. Che cosa potiva aviri continuto? Ma fattasi la dimanna, accapì subito che, a starisinni a taliare la casciaforti, avrebbi sulo pirduto tempo. Riacchianò, si spostò di lato, si pigliò la giacchetta, fici firriare l'interruttori. Il coperchio della botola si richiui senza fari, come a 'u solito, la minima rumorata. Rimisi a posto macari la copertura di plastica. Astutò la luci del sottirranio e quella del garaggi, niscì fora, abbasciò la saracinesca fino a terra.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:49:56.

De acordo com Stamato, Staffa, Von Zeidler (2013, p. 05) “as cores se aliam ao uso da luz e possuem função expressiva e metafórica de transmitir maior realismo em cena, construir climas e atmosferas e passar mensagens críticas e psicológicas”. Assim, as cores contribuem com a transmissão de um sentido/mensagem. A respeito disso Farina (1987, p. 27) diz,

Sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual, a cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. É sentida: provoca uma emoção; E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem que comunique uma ideia.

As cores são, com efeito, um importante elemento na narrativa fílmica, assim como os personagens, os figurinos, os cenários e a trilha sonora.

É a partir da junção dos elementos apresentados em um filme que temos a construção e compreensão da história. São as interações entre os personagens, os figurinos, os cenários, as trilhas sonoras e ainda outros diversos elementos que compõem uma cena que fazem surgir o sentido proposto pelo roteirista e/ou diretor. Dentro desta construção de significados também estão as cores. Todos os elementos são escolhidos cuidadosamente para uma maior expressividade do que está sendo exibido. (SOUSA, 2016, p. 26)

Por acentuar a emoção transmitida no filme, as cores ajudam na percepção de clima e tempo, podendo também representar o estado de ânimo dos personagens. Conforme Stamato, Staffa e Von Zeidler (2013, p. 02) as cores “podem definir um contexto com vários significados, que pode definir o estado de espírito de uma pessoa e, cinematograficamente, em qual gênero de filme está inserido (drama, comédia)”. Por exemplo, o azul, o verde e o roxo podem representar introspecção, tristeza, passividade, solidão, tranquilidade e podem ser associadas também ao frio, ao período da noite, ao místico e ao mar. Já o vermelho, amarelo, laranja e rosa podem ser relacionados à paixão, violência, movimento, loucura, alegria, excitação e até mesmo à vingança. As

cores neutras, como o preto, cinza e branco ressaltam o efeito da cor quente ou fria. As cores possibilitam também conhecermos melhor um personagem e os sentimentos que o permeiam. No caso de Montalbano, quando o céu está cinza, significa que o comissário está de mau humor.

Metz (2012) propõe o uso da cor no cinema a partir da ótica de três vertentes: cor imagem, cor descritiva e cor narrativa. A cor imagem representa a realidade e está relacionada ao uso da cor em sua forma natural. Por exemplo, o azul constitui o céu ou o mar e o verde representa a natureza. No filme há algumas cenas em que aparece o céu na sua tonalidade azul e a cor verde nas árvores que ficam no caminho para a casa de Nicotra (FIGURA 69)

Figura 69– Cor imagem em uma cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* - 0:09:11.

No livro, quando Montalbano e seu colega Fazio encontram o carro incendiado de Nicotra é descrito o terreno, onde o automóvel se encontra, enquanto que no filme, além do terreno. Na adaptação, essa passagem foi transmutada enfatizando a cor azul. A tonalidade azul do céu é separada da tonalidade azul do mar, por meio da linha do horizonte do mar. Essa cena é singular, pois apesar da cena gerar uma provável tensão, pelo fato do possível aparecimento do cadáver de Inge, o público ainda consegue vislumbrar a beleza e a intensidade da cor do mar siciliano (FIGURA 70).

À esquerda, o Mar Tirreno, a encosta do morro estava coberto com milhares de pedras brancas que pareciam ter sido especialmente criadas para formar uma espécie de quadrado, e bem no meio, como se fosse um monumento fúnebre, destacava-se a carcaça do carro.

Gallo deixou a estradinha, levou o carro até a carcaça, parando ao lado.

Era ainda forte o fedor do verniz da pintura, da borracha, dos bancos, consumidos pelo fogo.

Tanto o capô do motor quanto a parte superior do porta-malas estavam meio fendidos e amassados¹³⁰. (CAMILLETTI, 2014, p.45)

Figura 70 – Cor imagem em uma cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:33:44.

A cor descritiva não é interligada com outros elementos e está bem presente nas cenas dos filmes. Esse tipo de cor não exerce uma função simbólica. Já a cor narrativa compõe um elemento da narrativa fílmica e pode possuir funções diretamente associadas a um determinado personagem ou a uma cena. Conforme Palmer (2015, p. 146), a cor narrativa “enriquece a dinâmica, em termos dramáticos”. Em *La piramide di fango*, o cinza, o vermelho e o azul claro do céu compõem as cores narrativas da obra, o cinza representando o céu nublado de Vigàta e, conseqüentemente o mau-humor de Montalbano, o vermelho que simboliza o sangue das vítimas mortas pelas mãos da máfia e o azul claro do céu, a elucidação do caso investigado pelo comissário.

As cores também auxiliam na composição da iluminação. A iluminação, de fato, não apenas proporciona luz e sombra, perspectiva e melhoria da qualidade da imagem, como também pode transmitir mensagens subliminares ou sensações com algum propósito específico, além de criar no fantástico mundo da imaginação e das sensações a dramaticidade, além de transmitir mensagens subliminares ou sensações com algum propósito específico. Para exemplificar, em uma cena em que estão presentes Montalbano e Augello, os dois personagens estão divididos por duas luzes, uma clara e outra escura (FIGURAS 71 e 72). Essa técnica de iluminação pode fazer com que o espectador

¹³⁰ A mancina, il tirreno ‘n salita era cummigliamentu da migliara di petri bianche che parivano mittute apposta a formai ‘na speci di piazzali e proprio ‘n mezzo, squasi fusse un monumento funebri, spiccava nìvura la carcassa dell’automobili.

Gallo lassò la trazzera, portò la macchina vicino a quella abbrusciata, firmò scinnero.

Era ancora forti il fetu aspro della vernici, della gomma, dei sedili mangiati dal fuoco.

Tanto il cofano del motori quanto il pezzo superiori del portabagagli erano sollivati a mezzo e accartocciati.

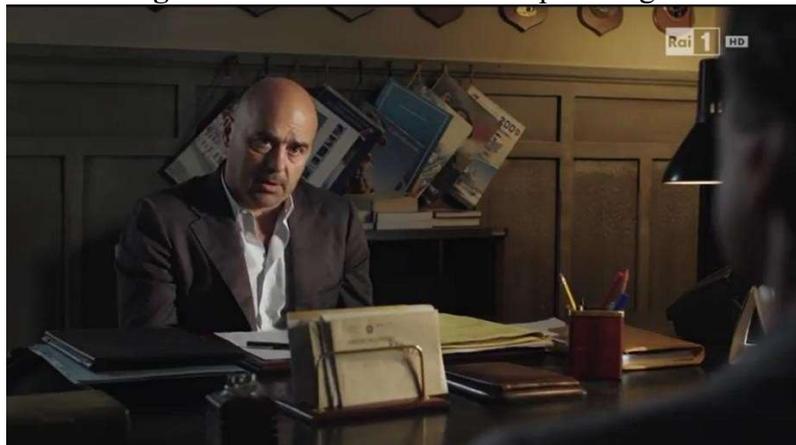
interprete como está o andamento do caso investigado: metade do mistério já é conhecido, mas a outra metade ainda não.

Figura 71 – Luz dividindo dois personagens



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:20:33.

Figura 72 – Luz dividindo dois personagens



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:20:44.

Já cenas bem iluminadas e compostas por cores vivas passam a impressão de segurança ao espectador, uma vez que nosso cérebro é capaz de associar luz ao conhecido e ao seguro. Cenas assim transmitem alegria ou outros sentimentos comode tranquilidade, paz e calma. Nos filmes de romance, é comum o uso da técnica de iluminação *High Key*, que é a captura de uma cena clara, com assunto claro e bem iluminado, para realçar os bons momentos de um casal. Essa técnica foi usada em uma cena romântica entre Montalbano e Livia aliada a trilha sonora *Double per chitarra*, música recorrente em cenas amorosas entre o policial e sua namorada (FIGURA 73). Nessa cena, o espectador se depara com um cenário todo iluminado, inclusive, o céu, fazendo uma alusão que o mistério sobre a morte de Nicotra, por fim, foi esclarecido.

Figura 73 – Técnica de iluminação *High Key* em uma cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 01:43:01.

Todavia, enquanto os policiais ainda estavam no “escuro” sobre a resolução di caso, o céu geralmente não aparece mesmo em cenas ao ar livre (FIGURA 74)

Figura 74 – Ausência do céu em cena ao ar livre: o caso ainda não está esclarecido



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:50:23.

Ao contrário das cenas claras, as cenas mais escuras geram, de fato suspense ou chamam a atenção do público, como aconteceu na cena do descobrimento do cofre secreto. A sensação de mistério e tensão também surge na cena em que Montalbano e Fazio entram na tubulação onde se encontra o corpo de Nicotra, há a técnica de iluminação contra-luz. Essa técnica coloca a iluminação proveniente da parte posterior dos personagens, tornando a cena mais tensa (FIGURA 75). Nessa cena o espectador pode fazer conjecturas, pois como as investigações ainda estão no início, os policiais ainda estão no escuro.

Figura 75– Técnica de iluminação contraluz aumentando o nível de suspense



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:05:36.

Na sequência da cena descrita acima, à medida que Montalbano e Fazio caminham pela tubulação e de repente param, o *contra-plongée* é empregado para evidenciar que eles descobriram alguma coisa (FIGURA 76) e, realmente eles em seguida encontram algo: o corpo de Nicotra, mostrado em pequena panorâmica vertical (FIGURA 77). Esse momento é interessante, pois houve uma breve eclipse para gerar um clima de suspense, já que primeiro os dois policiais descobrem alguma coisa, e pelo olhar deles, percebe-se que não foi algo bom e logo depois aparece o cadáver, comprovando essa percepção.

Figura 76– *Contra-plongée* em cena do filme



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:05:45.

Figura 77– Panorâmica vertical para apresentar o corpo de Nicotra



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:05:45.

Após a descoberta do cadáver, Montalbano e Fazio saem em direção à luz, o que pode simbolizar que eles já estão no caminho das investigações, ainda que no início (FIGURA 78).

Figura 78– A luz representando o início das investigações



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:06:10.

Vale frisar que Sironi optou por utilizar ângulos diagonais para enriquecer a estética das cenas. Por exemplo, o ângulo diagonal do corpo de Nicotra é o mesmo ângulo escolhido para introduzir a chegada de Montalbano à cena do crime (FIGURA 79).

Figura 79– Ângulo diagonal em destaque



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:03:48.

O ângulo diagonal também aparece em outras cenas, como por exemplo, quando os legistas, trazem o corpo de Nicotra para Montalbano e Fazio observarem melhor, atrás deles há um ângulo diagonal. O rosto do cadáver está na intersecção de baixo, pois ele ali é quem chama a atenção, após o zíper do saco ser aberto (FIGURA 80) e também o rosto coberto de lama da vítima é mostrado com linhas na diagonal da tela (FIGURA 81).

Figura 80– Ângulo diagonal



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:06:55.

Figura 81– Ângulo diagonal para destacar a vítima



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:07:00.

A diagonal também aparece entre as cabeças dos dois policiais e a vizinha de Nicotra e Inge (FIGURA 82).

Figura 82– Ângulo diagonal entre as cabeças dos personagens



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* -00:10:59.

O filme ainda aponta indiretamente para uma atividade muito difundida na Itália que é a prostituição (FIGURA 83). Em uma cena em que Montalbano chega à delegacia, é possível ver prostitutas que foram detidas e precisam prestar depoimento. Essa cena é apresentada por meio de um ângulo visual aberto, conhecido como plano conjunto, que envolve a interação de personagens, sendo que o personagem principal, no caso Montalbano, está localizado mais próximo da câmera do que os outros personagens. Através do plano conjunto uma parte significativa do cenário, ou seja, a delegacia fica em evidência.

Figura 83 – Plano conjunto na cena com a presença das prostitutas



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:34:41

No romance, em nenhum momento é mencionado algo relativo à prostituição, como aconteceu em outras obras de Camilleri. A título de exemplo, no livro *Il ladro di*

merendine, um dos temas centrais da trama girava em torno da prostituição. Entretanto tal acréscimo feito por Sironi é interessante, pois ele aponta para um dos problemas que mais afeta a Itália atualmente. Segundo estatísticas, só no ano de de 2020, ano do ápice da pandemia do Corovírus, na Itália houve 3 milhões de clientes e mais de 90.000 prostitutas permanentes, para um faturamento que foi de 4 bilhões de euros¹³¹. Uma realidade também marcante no país, assim como a corrupção, que o diretor fez questão de mostrar.

4.3.3.1 O conceito de pirâmide

Apesar da crença de o corpo ser "apenas" a morada da alma, que, no momento da morte, se desprende dele para embarcar em uma nova jornada, ao longo dos séculos os enlutados de diferentes religiões sentiram a necessidade de criar um local físico e tangível, com o fim de manter, para sempre, contato com o falecido. Esse lugar simbólico é o túmulo. A tumba era tão importante que se tornou um local de culto, muitas vezes inviolável. A pirâmide é um dos exemplos mais importantes de uma tumba. Segundo Beqiraj (2010, p.22)

A pirâmide é hoje um dos símbolos mais misteriosos e importantes da história humana, que expressa a totalidade do trabalho criativo, a imagem do universo, a manifestação da matéria quaternária resultante da expressão trinária do Um, que constitui o manifesto do Universo do Homem. Ao mesmo tempo envolve um eixo central invisível que vai do topo ao centro de sua base quadrada, simbolizando o espírito incorporado à matéria, que é o que mantém sua forma e dá sentido à sua existência¹³².

O plano da pirâmide normalmente tem uma base quadrada, que representa a terra e uma dimensão mais humana, podendo lembrar a ideia de perfeição porque é composto de quatro lados que são todos iguais e, portanto, indica um espaço orgânico. Dessa base quadrada surgem quatro figuras triangulares iguais que determinam seus lados, que atingindo o vértice, representa o céu.

Para os egípcios, a pirâmide além de ser o lugar onde o faraó, representante divino na terra, era sepultado, evidenciava e exaltava o poder do faraó que a contruíra, pois de uma forma geral, as pirâmides eram construções arquitetônicas monumentais e

¹³¹ Fonte: <https://www.swissinfo.ch/ita/tutte-le-notizie-in-breve/la-prostituzione-in-italia-vale-4-miliardi-di-euro/47980440>.

¹³² Oggi uno dei simboli più misteriosi e importanti della storia umana è la piramide, la quale esprime la totalità del lavoro creativo, l'immagine dell'universo, della manifestazione della materia quaternaria derivante dall'espressione trinario dell'Uno, che costituisce il manifesto dell'Universo dell'Uomo. Allo stesso tempo, coinvolge un asse centrale invisibile che va dall'acuspide al centro della sua base quadrata, simbolo dello spirito incarnato nella materia, che è ciò che mantiene la sua forma e dà senso alla sua esistenza.

simbolizavam a ascensão, o caminho traçado pelos faraós para chegar ao deus Sol e assim, alcançar a vida eterna¹³³. Como os egípcios acreditavam, que a morte era um processo que culminaria na separação entre a alma e o corpo, eles criaram a técnica de mumificação, para poder conservá-lo, até que a alma finalmente fizesse a transição para a próxima vida. Por isso, os faraós eram sepultados com seus tesouros, que incluíam jóias e ouro, já que na nova vida, eles poderiam usufruir das mesmas regalias e luxos que tinham durante a vida anterior. Em virtude disso, as pirâmides eram locais fechados, onde as pessoas não tinham acesso, ainda assim, algumas foram invadidas e saqueadas várias vezes. Devido à dificuldade de acesso, muitos saqueadores faziam buracos nas pirâmides para conseguir penetrar nelas.

Covém mencionar que assim como uma pirâmide, a própria Sicília também tem um formato triangular. A região era conhecida pelos antigos gregos como *Trinacria*, devido ao formato triangular da ilha. Essa palavra, de origem grega, significa *treis* (três) *akras* (pontas). O símbolo da *Trinacria* tem, ao centro, a figura da Medusa, uma das górgonas da Mitologia Grega, com asas, três pernas e espigas de trigo (FIGURA 84).

Figura 84 – Símbolo da *Trinacria* na bandeira da Sicília.



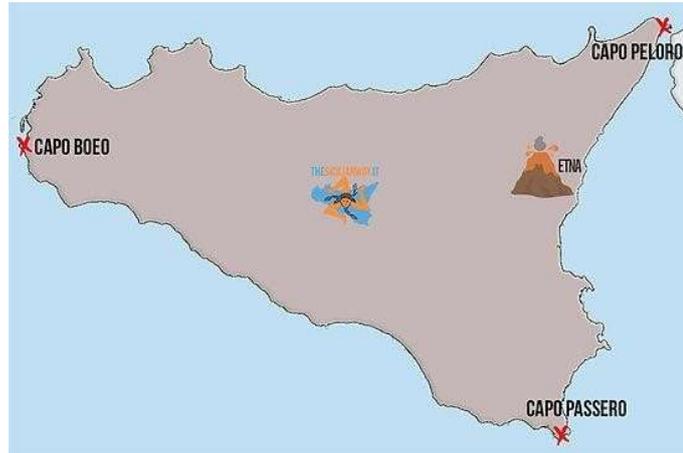
Fonte: <https://www.regione.sicilia.it/istituzioni/i-simboli-della-regione/la-bandiera>.

A Medusa é representação da sabedoria, as duas asas representam o passar do tempo e as espigas de trigo representam a fertilidade. As três pernas representam justamente as três pontas da ilha, ou seja, as três extemidades da região¹³⁴. Essas pontas são constituídas pelos promontórios de Peloro, Passero e Lilibeo (FIGURA 85).

¹³³ Fonte: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/piramides-egipcias.htm#:~:text=A%20pir%C3%A2mide%2C%20al%C3%A9m%20de%20ser,fara%C3%B3%20era%20sin%C3%B4nimo%20de%20poder.>

¹³⁴ Fonte: <https://www.regione.sicilia.it/istituzioni/i-simboli-della-regione/la-bandiera#:~:text=Le%20tre%20gambe%20rappresentano%2C%20infatti,rimasto%20un%20sinonimo%20per%20Sicilia.>

Figura 85 – As três extremidades da Sicília: formato triangular



Fonte: <https://www.discoveringlatrinacria.com/post/la-trinacria>.

Dessa forma, a Sicília em si representa um triângulo, ou uma pirâmide. Pirâmide essa, ou seja, a região, que foi invadida pela corrupção. Em *La piramide di fango*, o personagem Jaconno, do Ministério Público, relata a Montalbano que no passado não era possível encontrar a entrada que dava acesso às pirâmides do Egito e por isso o único jeito era fazer buracos nas pirâmides para que fosse possível ter acesso. Jaconno, sugere, assim, a Montalbano que ele também, assim como os saqueadores das pirâmides egípcias, encontre uma forma para penetrar naquela “pirâmide” de sujeira que está assolando a Sicília, já que não havia provas suficientes para incriminar Rosales e levá-lo, por fim, para cadeia. Montalbano, cuja frustração cresce a cada passo que dá durante a investigação, não tem outra escolha senão encontrar um buraco na “pirâmide de lama”, que cobre e esconde a realidade: terá de recorrer a uma armadilha como última estratégia desesperada para que a justiça, possa ter razão sobre as mentiras e a corrupção.

Camilleri consegue fornecer o quadro geral de um sistema impenetrável, simbolizado pela comparação com uma pirâmide, e permite ao leitor se aprofundar sobre os mecanismos ilegais de compras públicas nos quais as máfias locais rivais se infiltram, demonstrando que, quando há dinheiro em jogo, as rivalidades das gangues se transformam em alianças lucrativas. Para poder desmoronar essa pirâmide de lama feita de sangue e má fé, Montalbano deverá penetrá-la e é justamente a morte de Nicotra que abrirá as portas para esse mundo de corrupção e conluíus, pois a forma como o contador morreu, em um canteiro de obras, enviou uma espécie de mensagem que será compreendida pela excelente intuição do comissário.

Há algumas cenas no filme que podem fazer alusão a um triângulo,

consequentemente a uma pirâmide. Quando Montalbano, Fazio e Jannaccone, membro da perícia discutem sobre o caso (FIGURA 86), quando Montalbano discute o caso com Augello e Fazio, durante o almoço (FIGURA 87) e no momento em que Montalbano e Fazio esperam a vinda de Terrazzano, locatário de Nicotra e Inge, informar se a casa do casal está em ordem (FIGURA 88). Nessas cenas os personagens estão posicionados em formato triangular.

Figura 86 – A posição dos personagens: formato triangular



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:37:39.

Figura 87 – A posição dos personagens durante uma refeição: formato triangular.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:45:35.

Figura 88 – A posição dos personagens: formato triangular



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:47:12.

A posição tirangular, mas dessa vez na posição diagonal aparece, no momento em que Pitriueddu para Montalbano e Fazio sobre o paradeiro de Inge (FIGURA 89).

Figura 89 – A posição dos personagens: formato triangular diagonal



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:47:12.

Um outro momento é durante uma conversa entre Montalbano e Gambardella. Montalbano está sentado à mesa com Gambardella, a forma com a qual a garrafa de vinho e as taças estão dispostas sobre a mesa remete ao formato de triângulo. O vinho branco dentro das taças forma um triângulo (FIGURA 90).

Figura 90 – A posição da garrafa de vinho e das taças: formato triangular



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:17:52.

Nessa além da posição triangular da garrafa e taças, há um detalhe importante: o envelope onde está a foto do filho da jornalista está na linha da taça. Além disso, o tom amarelo do envelope contrasta com o verde do casaco, o que chama a atenção do espectador, que descobrirá que Gambardella será um personagem importante ao ajudar Montalbano a desmoronar a pirâmide, por trás da morte de Nicotra.

4.3.3.2 A retextualização da lama

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1991), a lama é um elemento dual, presente em diversas tradições religiosas. Por exemplo, no budismo, a flor de lótus, que é um símbolo de pureza, nasce a partir da lama, quanto mais lamacenta terra, mais perfeita será a flor¹³⁵. No candomblé, Nanã é a orixá, rainha da lama, da qual se originou todo ser humano, portanto a divindade representa a fecundação e a riqueza¹³⁶. Na tradição bíblica, a lama é a matéria primordial e fecunda, e o homem foi criado a partir dela. Sendo uma mistura de terra e água, a lama une o princípio receptivo e matriarcal (terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (água).

Ainda na Bíblia, a lama também pode simbolizar uma cura. A título de exemplo, na Antiguidade, se acreditava que a saliva contivesse qualidades terapêuticas na cura de afecções oculares. No evangelho de João, Jesus cura um cego de nascença com sua saliva misturada com lama (BÍBLIA, João 9:1-7). Jesus fez uma lama com o barro e sua saliva e untou os olhos do cego, como se estivesse fazendo ali um pequeno reparo em uma obra e logo o cego voltou a enxergar.

A lama também pode ser definida como vida, condição ou circunstâncias abjetas,

¹³⁵ Fonte: <https://casa.abril.com.br/jardins-e-hortas/flor-de-lotus/>.

¹³⁶ Fonte: <https://www.iqilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/tudo-sobre-nana/>

desprezíveis, lamentáveis ou reprováveis; labéu (LAMA, 2020). Na literatura, como na vida, a lama pode significar algo profícuo. Camilleri não foi o primeiro escritor a utilizar a lama como elemento em sua obra. Existem muitos exemplos ou referências feitas a esse símbolo na literatura. Por exemplo, o poeta e dramaturgo francês Émile Augier (1820-1889), na sua peça *Le Mariage d'Olympe* (1855), utiliza o termo *nostalgia da lama* ao fazer uma comparação entre a personagem Olympe Taverne, uma ex-cortesã, com um pato, que mesmo vivendo entre cisnes, não resiste a chafurdar na lama de vez em quando, porque sente saudades dela, ou seja, de ter vivido na baixezza, antes da vida glamurosa entre os “cisnes”, ou seja, aos nobres. Depois que a personagem se casa com um conde, ela se sente entediada e acaba voltando para a lama, isto é, para seus antigos hábitos. Machado de Assis (1839-1908) fez uso do termo criado por Augier no seu conto *Singular ocorrência* (1883) para justificar uma provável traição da personagem Marocas.

O poeta catarinense Cruz e Sousa (1861-1898) na obra *Últimos Sonetos* (1905) fez uso do termo no soneto *Longe de tudo* para indicar que esse é o destino da miséria: “O baixo mundo que troveja e brama/ Só nos mostra a caveira e só a lama, / Ah! só a lamae movimentos lassos...” (9-11).

Na obra de de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), *O cão sem plumas*, publicado originalmente em 1950, o escritor descreve de forma pessimista a paisagem e situação calamitosa do rio Capibaribe, o rio é descrito sempre como infértil, estéril, algo sem valor, mas ao mesmo tempo o rio é um reflexo do homem que também está contaminado na alma, homem e rio representam somente lama: “Na paisagem do rio/ difícil é saber/ onde começa o rio;/ onde a lama/ começa do rio;/ onde a terra/ começa da lama;/ onde o homem,/ onde a pele/ começa da lama;/ onde começa o homem/ naquele homem” (199-211).

Na obra *São Jorge dos Ilhéus*¹³⁷ (1944), do escritor baiano Jorge Amado (1912-2001), a lama representa não só a pobreza, mas a miséria, a fome, o sofrimento, a desilusão e o desamparo. A lama não é só terra, mas também uma representação da morte.

O poeta italiano Giacomo Leopardi (1798-1837) no seu poema *A si mesmo*¹³⁸, dá ao mundo um significado negativo, ao compará-lo com a lama, pois assim como a lama o mundo é instável, sujo: “A terra. Nojo e tédio/É a vida, nada mais, e lama é o mundo” (9-10).

O termo *lama* também foi utilizado na expressão “mar de lama”, expressão

¹³⁷ Fonte: <http://www.jorgeamado.com.br/obra.php3?codigo=12611>.

¹³⁸ Fonte: <https://viciodapoesia.com/2018/08/01/leopardi-a-si-mesmo/>.

empregada pelos opositores do então presidente Getúlio Vargas para descrever o ambiente de corrupção em 1954¹³⁹. Sendo assim, o termo lama também representa a corrupção.

Na língua italiana existe a expressão *macchina del fango*¹⁴⁰, expressão usada, sobretudo no âmbito jornalístico ou político e se refere ao conjunto de notícias caluniosas orquestradas com o objetivo de arruinar a reputação de alguém. A *macchina del fango* influencia a opinião pública para que a pessoa, alvo dessa “máquina”, seja deslegitimada, difamada ou desonrada. É assim chamada porque é literalmente uma máquina destinada, por um lado, a atirar lama a uma determinada pessoa e, por outro lado, a espalhar a lama que essa pessoa preferiria manter escondida. D’Avanzo (2009, s.n) descreve essa máquina como “um sistema de dominação, uma técnica de intimidação que causa um arrepio nos ossos, que ameaça a independência das pessoas, a autonomia de seus pensamentos e palavras”. Já Saviano (2011, s.n) define a *macchina del fango* como

[...] deslegitimação, o ataque pessoal, o descrédito através de fofocas, a humilhação pública de fatos privados como uma meia turquesa meia de cor turquesa, ou uma velha foto de férias em uma praia de nudismo. É um sistema simples e antigo que funciona tão bem que se tornou regra: qualquer pessoa que vá contra o governo ou certos poderes acabará denegrida¹⁴¹.

O primeiro a usar a expressão *macchina del fango* foi o jornalista e cientista político americano Walter Lippmann (1889-1974), que definiu *muckrakers* como jornalistas escandalosos ou, em qualquer caso, colegas com pouca ética profissional na construção de notícias. Na Itália, o jornalista Indro Montanelli (1909-2001) usou a expressão para se referir à degradação moral e civil da classe dominante da década de 80 e início da década de 90. Tal período ficou conhecido como *Gli anni di fango*¹⁴². Montanelli publicou a obra intitulada *Storia d’Italia*¹⁴³ (1965-2000), composta por 22 volumes, cada um dedicado a um período da história italiana, desde o colapso do Império Romano Ocidental até 1997. Um dos capítulos é intitulado *L’Italia degli anni di fango*¹⁴⁴, em que é descrito o chamado *Mani pulite* ou *Tangentopoli*, que foi uma série de investigações judiciais realizadas na Itália na primeira metade dos anos 90 por vários

¹³⁹ Fonte: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/mar-de-lama>.

¹⁴⁰ Em português “máquina de lama”.

¹⁴¹ [...] delegittimazione, attacco personale, screditamento attraverso il gossip, gogna pubblica di fatti privati come un calzino color turchese o una vecchia foto di vacanze su una spiaggia nudista. È un sistema semplice e antico che funziona talmente bene da diventare regola: chi si pone contro il governo o certi poteri, finirà infangato.

¹⁴² Em português “Anos de lama”.

¹⁴³ Em português “História da Itália”.

¹⁴⁴ Em português “A Itália dos anos de lama”.

Ministérios Públicos, em particular o de Milão, que revelou um sistema fraudulento e corrupto envolvendo a política, órgãos públicos e algumas empresas italianas.

O termo *macchina del fango* pode ser aplicado no romance de Camilleri, quando Montalbano tenta desmentir a calúnia que se faz contra Nicotra, por ele ter roubado uma arma para assassinar o amante de sua esposa Inge e com a qual ele foi morto, como consequência de uma luta com o amante. Sobre isso, Piazza (2014, p. 12) afirma que

É um meio de eliminar o oponente sem ter que sujar as mãos com sangue e, em alguns casos, sem sequer correr o risco de ser processado por difamação. A máquina de lama, de fato, geralmente não inventa notícias completamente falsas, mas faz uso instrumental de fatos e episódios reais da vida (geralmente a vida privada) da vítima, talvez deformando ou exagerando-as. Não é, portanto, necessariamente uma calúnia no sentido estrito, mas um uso distorcido da verdade; uma forma de colocar a outra pessoa contra a parede, impedindo efetivamente qualquer possibilidade de resposta¹⁴⁵.

No romance, Montalbano se vê envolvido em uma “lama” muito mais obscura e suja. É como se a lama que se acumula em Vigàta poluísse tudo, inclusive canteiros de obras, as construtoras e seus negócios. Sangue e lama ao redor; lama essa que assume forma piramidal

As cores não existiam mais, não se podia ver uma coisa que não tivesse o mesmo tom uniforme e cinzento de lama. Lama, como Catarella costumava dizer. E talvez ele não estivesse errado, porque a lama tinha se infiltrado em nosso sangue, tinha se tornado parte dele. A lama da corrupção, dos subornos, dos reembolsos falsos, da evasão fiscal, da fraude, da falsa contabilidade, dos fundos ilegais, dos paraísos fiscais, do bunga bunga... Talvez, refletiu Montalbano, esse fosse o símbolo da situação em que o país inteiro se encontrava¹⁴⁶. (CAMILLERI, 2014, p. 51)

No romance de Camilleri, essa lama é justamente uma metáfora: o símbolo da corrupção, dos subornos, dos falsos reembolsos, da evasão fiscal e dos balanços financeiros falsos, pois uma rede de corrupção formada por empresas de construção de conveniência vem fraudando contratos (FIGURA 91).

Figura 91 – A pirâmide de lama, como símbolo semiótico da corrupção

¹⁴⁵ È un mezzo per far fuori l'avversario senza sporcarsi le mani di sangue e, in certi casi, senza nemmeno correre il rischio di venire querelati per diffamazione. La macchina del fango, infatti, generalmente non inventa notizie del tutto false ma utilizza in modo strumentale fatti ed episodi reali della vita (generalmente quella privata) della vittima, magari deformandoli o ingigantendoli. Non è, dunque, necessariamente una calunnia in senso stretto ma un uso distorto della verità; un modo per mettere l'altro con le spalle al muro impedendogli di fatto ogni possibilità di replica

¹⁴⁶ I colori non esistevano cchiù, non si vidiva 'na cosa che non avissi lo stesso uniformi grigiastro della fanghiglia. Il fangue, come diceva Catarella. E forse non aviva torto, pirchè il fango ci era trasuto nel sangue, ne era addivintato parti 'ntegranti. Il fango della corruzione, delle mazzette, dei finti rimborsi, dell'evasione, delle tasse, delle truffe, dei falsi in bilancio, dei fondi neri dei paradisi fiscali, del bunga bunga... Forsi, arriflitti Montalbano, quello era il simbolo della situazioni nella quali s'attrova il paisi 'ntero.



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 01:02:12.

Essa rede de empresas totaliza seis construtoras unidas para lavar o dinheiro sujo do tráfico ilícito da máfia, formando assim uma pirâmide, uma pirâmide de lama, fazendo alusão ao título do livro. A chuva contínua atua como um castigo celestial. A lama, nos dois meios analisados, atua de duas formas: a primeira em sentido literal, já que chove implacavelmente na Sicília. A água cai ininterruptamente noite e dia, acompanhada de clarões luminosos e trovões assustadores, transformando as ruas e campos em extensões de lama, em que é difícil se orientar. A lama já é apresentada no início do filme quando a vítima, Gerlando Nicotra, é assassinada em meio à lama. Desde o início da cena o personagem remexe na lama, o que chama a atenção do espectador (FIGURA 92).

Figura 92 – A lama em sentido literal



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* - 00:03:16.

Inclusive, quando Montalbano e Fazio encontram o corpo de Nicotra, a vítima é comparada a uma estátua de lama.

Porque o morto, que estava deitado de cara para baixo e parecia uma estátua de lama, não usava roupas, só estava usando uma camiseta, cueca, e estava muito desganhado. Ele havia sido assassinado com um único tiro de uma arma

de fogo, que o havia acertado, em meio a fuga. A camiseta branca, que tinha ficado rosada, por causa do sangue encharcado de lama, mostrava claramente onde se encontrava o projétil¹⁴⁷. (CAMILLERI, 2014, p.18)

Próximo ao corpo do contador encontra-se a sua bicicleta, que assim como seu proprietário está coberta de lama. O meio de transporte da vítima é apresentado em um movimento de câmera vertical e em ângulo *plongée*, mesmo ângulo em que o corpo foi encontrado (FIGURA 93).

Figura 93 – A bicicleta da vítima em meio à lama



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 00:05:03.

Mesmo com as investigações em andamento, a lama ainda está em toda parte, o que pode insinuar que a corrupção ainda está no caminho do comissário (FIGURA 94).

Figura 94 – A lama pelo caminho de Montalbano



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* - 01:01:29.

¹⁴⁷ Pirché il morto, che stava affacciabocconi e pariva ‘na statua di fango, non aviva vistiti, portava solo ‘na canottera, un paro di mutanne ed era macari scàvuso.

Era stato ammazzato con uno solo colpo d’arma da fogo che l’aviva pigliato ‘n mezzo alle scapoli. La conottera, addivintata rosastra da bianca che era per via del sangue annacquato dalla fanchiglia, ammostrava chiaro il pirtùso di trasuta del proiettili

A segunda forma é em sentido metafórico, pois a lama simboliza a área cinzenta do submundo, a corrupção. Conforme Silva (2012), imagens metafóricas demandam do espectador uma tradução intersemiótica ligada a conhecimentos específicos sobre representações, como por exemplo, a lama ser associada à sujeira e conseqüentemente à corrupção. Várias empresas competem por novos projetos de construção no município siciliano, mas sob esta aparência de mercado livre, políticos, empresários sem escrúpulos e famílias mafiosas implacáveis estão prontos a poluir a economia e o trabalho de toda a ilha. Montalbano ao passar de carro por um canteiro de obras e ver uma montanha de lama amontoadas, imediatamente se dá conta da sujeira em forma de corrupção que está tomando conta do seu país.

Pela manhã, quando se levantou, viu que o dia estava ficando ruim. O céu estava ficando nublado. Na verdade, estava chovendo forte.

Ele havia chegado, parou o carro, mas ficou dentro dele. Estava chovendo muito para ele sair e ficar ensopado.

O canteiro de obras consistia em escavadeiras paradas no início de um enorme espaço aberto no fundo de uma colina, que, devido às grandes tempestades que haviam ocorrido, havia deslizado abaixo.

Mas havia algo mais que Montalbano não tinha percebido, já que os limpadores de pára-brisas não estavam funcionando corretamente.

Um pouco ao lado, em direção à extremidade esquerda da clareira, havia uma construção, talvez um edifício de concreto, todo inteiro, que parecia uma pirâmide de cerca de quinze metros de altura.

Para que servia aquilo?

Ele ligou o motor novamente e se aproximou. Ele abriu a porta para olhar melhor para aquilo.

Então, ele entendeu.

Haviam nivelado a lama da extremidade e fizeram dela um monte, mas a lama, ainda semi-líquida, tinha lentamente se desintegrado em forma de pirâmide e depois secado.

O comissário ficou admirado.

Uma pirâmide de lama.

Era uma representação concreta e simbólica de tudo que, aos poucos, foi ficando cada vez mais claro dentro de sua cabeça¹⁴⁸. (CAMILLERI, 2014, p.79)

¹⁴⁸ La matina, quando che s'era arrisbigliato, aviva viduto che la jornata si stava mittenno a malottempo. Il celo si stava 'ncuponenno. 'Nfatti ora chioviva fitto.

Arrivò, firmò, ma ristò dintra alla machina. Chioviva assà per nesciri fora, si sarebbi assupato.

Il canteri consistiva tutto in tri machine per il movimento terra ferme al principio di un enormi spiazzo vacante ai pedi di 'na collina la quali, a scascione delle granni chiovute che c'erano state, era 'n gran parti franata di sutta.

Ma c'era qualichi outra cosa che Montalbano non accapì, dato che i tergicristalli non gli funzionavano bono. Tanticchia spostata verso il margini mancino dello spiazzo ci stava 'na costruzioni forsi di cimento, tutta d'un pezzo, che pariva 'na piramidi àvuta 'na quinnicina di metri.

A che potiva sirviri?

Rimisi 'n moto e gli s'avvicinò. Raprì lo sportello per vidirla meglio.

Po' accapì.

Avivano livato il fango dallo spiazzo e ne avivano fatto 'na muntagnola, ma il fango, ancora mezzo liquito, era lentamente sciddricato sino a pigliari 'na forma piramidali e po' si era siccato.

Na adaptação televisiva, esse trecho do romance foi transmutado com bastante fidelidade. Na cena, Montalbano dentro do seu carro observa a pirâmide de lama literal no canteiro de obras e reflete sobre o caso. Nessa cena, a iluminação realça a montanha de lama, que se encontra ao fundo, e o tom da iluminação onde está Montalbano é mais escuro. A iluminação favorece a imponência da lama (FIGURA 95).

Figura 95– A pirâmide de lama simboliza a corrupção



Fonte: *Printscreen* de uma cena do filme *La piramide di fango* – 01:02:20.

Após criar uma armadilha para Rosales, Montalbano consegue finalmente fazer com que o criminoso confesse seus crimes, armando uma armadilha para o criminoso. O filme, assim como o livro, mostra que o criminoso só se deixou ser preso porque quis, explicando a Montalbano que só confessou seus delitos porque já estava cansado de tudo, e que era uma forma de Rosales se vingar dos *Cuffaro*. Isso mostra que apesar de todos os esforços de Montalbano, ele só consegue resolver o caso por vontade do criminoso, que se deixou propositadamente cair na armadilha feita pelo policial.

Camilleri demonstrou a capacidade de transpor para a literatura uma situação delicada, pois ele nos apresenta uma triste realidade da Itália moderna, as maquinações criminosas de pessoas corruptas que detêm tudo o que é ilegal. Eco (1994) divide o texto narrativo como natural (inspirada por eventos reais) e artificial (com eventos fictícios). Em *La piramide di fango*, os dois tipos de narrativa misturam-se irremediavelmente. Camilleri teve a idéia de criar o livro ao acompanhar as notícias nos jornais e na televisão que narravam casos de pontes e estradas na Itália que haviam desmoronado pouco tempo

Il commissario ristò affatato a talarla.

'Na piramidi di fango.

Propio la rappresentazioni a un tempo concreta e simbolica di tutto quello che, a picca a picca, stava addivintanno sempri cchiù chiaro dintra sò testa.

depois de serem inauguradas e após uma série de investigações foi descoberto que os materiais utilizados para essas construções não eram os especificados nos contratos ou que o trabalho foi mal feito para economizar dinheiro, todavia, é muito raro que o culpado pague o preço por estes delitos¹⁴⁹.

Realmente, em 2014, ano em que *La piramide di fango* foi escrito, Antonio Rognomi, ex-diretor geral da *Infrastrutture Lombarde*, empresa responsável pela realização das obras públicas mais importantes da região da Lombardia havia sido preso, acusado de influenciar e assinar contratos em troca de subornos. Além de Rognomi, foram também presos alguns empreendedores do ramo de construção e alguns políticos¹⁵⁰. De acordo com o site italiano *Risposta Serramenti*, a corrupção custa 60 bilhões por ano na Itália e o setor de construções públicas está entre os mais afetados. A corrupção (incluindo perdas indiretas) é estimada em até 40% do valor total do contrato¹⁵¹. Por isso, era inevitável que Camilleri criasse um livro em que Montalbano investigasse as falcatruas dos contratos públicos, um tema tão atual.

É notória também a crítica que Camilleri faz ao jornalismo complacente e conivente com falcatruas personificado pelo personagem chamado Ragonese, que é um jornalista que transmite a desinformação, opõe-se à figura positiva de Gambardella, que é um jornalista investigativo honesto e de qualidade e por causa disso, é ameaçado durante suas investigações. Reunindo problemas que infelizmente são muito atuais tanto na Sicília como na Itália, como a lavagem de dinheiro, Camilleri consegue dar o quadro geral de um sistema impenetrável, simbolizado pela comparação com a pirâmide de Quéops.

Sendo assim, pode-se considerar *La piramide di fango* um poderoso registro da corrupção do sistema político italiano, alimentado pela máfia, permitindo ao leitor mergulhar nos mecanismos ilegais dos contratos públicos nos quais gangues locais rivais se infiltram, demonstrando que quando o dinheiro está em jogo, as rivalidades mafiosas se transformam em alianças lucrativas.

O filme, portanto, leva-nos a uma conclusão de que mesmo com a resolução do caso, a corrupção ainda é uma realidade na Itália e está longe de acabar no país, por mais que se façam esforços.

¹⁴⁹ Fonte: <https://www.ilsussidiario.net/news/cinema-televisione-e-media/il-commissario-montalbano-la-piramide-di-fango-su-rai-1-il-film-con-luca-zingaretti/1885763/>.

¹⁵⁰ Fonte: <https://milano.repubblica.it/cronaca/2014/05/08/news/expo-85539313/>.

¹⁵¹ Fonte: <https://www.rispostaserramenti.com/corruzione-in-italia-costa-60-miliardi-allanno-il-settore-degli-appalti-pubblici-tra-i-piu-esposti/>.

5 CONCLUSÃO

Andrea Camilleri é, sem dúvida, um autor que deixou um vasto patrimônio cultural e civil, para ser confiado ao público. E a esperança é que o escritor siciliano seja mais pesquisado no âmbito acadêmico, porque ele foi capaz de inovar o estilo literário contemporâneo, mas acima de tudo por fazer memória social. Sempre politicamente comprometido, com sua ironia, ele nos falou sobre a Itália de ontem e de hoje, começando por Vigàta, cidade que não é real, mas acaba sendo mais verdadeira e familiar do que nunca. Ele descreveu a Itália, a Sicília e a sua sociedade como poucos. Descreveu lugares como as periferias do país e principalmente de sua Sicília. Camilleri nunca deixou de contar, dizer e escrever, sem censura, em seus romances, seus próprios pensamentos.

Após a análise do filme *La piramide di fango* e ao compará-lo ao romance escrito, constata-se que no processo de transposição de um livro para a televisão é impossível manter a fidelidade ao texto-fonte. A adaptação televisiva, assim como a adaptação cinematográfica, não implica uma tradução visual precisa e detalhada do texto original, até porque nem sempre é possível dar forma e imagem às palavras escritas de um romance. Na obra literária, há uma abordagem bem descritiva das situações, dos momentos, dos pensamentos de Montalbano. Essas descrições foram reduzidas, reconfiguradas ou até mesmo eliminadas no filme. Entretanto, cada uma das obras tem o seu valor e o seu público próprio, atendendo às necessidades receptivas de cada mídia.

A maior diferença está associada à aparência física de Montalbano, que no romance sente o peso da idade, é esquecido, tem cabelos espessos, fuma e é culto, já o Montalbano televisivo é mais jovem, mais atlético, sem cabelos, mais elegante e raramente fuma. Outra grande mudança foi a substituição de um personagem masculino no livro, por um feminino no filme, como foi o caso do personagem Tano Gambardella do livro, que no filme foi substituído por Lucia Gambardella, interpretado pela atriz Teresa Maninno, que com brilhantismo soube repassar a ousadia do personagem do livro. Essa substituição mostrou que uma mulher trouxe fatos para a investigação e isso significa contextualizar um personagem nos moldes da sociedade atual, que dá mais visibilidade à mulher.

Verificou-se que houve uma diminuição tanto de monólogos interiores feitos pelo comissário Montalbano, como também do uso da variação linguística dialetal. Houve uma adequação do *mix* da língua italiana com o dialeto siciliano literário para um *mix* mais compreensível, já presente na TV italiana, que inclusive disponibiliza legendas em

italiano *standard*. Enquanto na linguagem literária, somos apresentados a um texto descritivo e detalhado de todos os aspectos que envolvem o elemento da história; na linguagem cinematográfica, vemos o original traduzido de forma diferente para as telas. O diretor Alberto Sironi e roteiristas decidiram, portanto, simplificar a linguagem peculiar de Camilleri através de uma linguagem mais fácil de entender, a fim de garantir maior usabilidade para o telespectador, tentando fazer com que o produto de mídia não atinja apenas o segmento central-sul da população italiana, mas o público em geral. Graças ao diretor e à equipe de roteiristas, dentre eles, o próprio Camilleri, que um texto siciliano se tornou acessível, permitindo que um número imensurável de espectadores desfrutasse do produto audiovisual, sem deixar de respeitar os desejos de Camilleri.

A abordagem estilística e linguística de Camilleri ficou mais palatável e decifrável, transpondo-a, às vezes, para o italiano padrão. Além disso, a equipe modificou algumas falas entre os personagens, tornando-as mais dialogadas e reais, até mesmo introduzindo também outras falas, que no romance original não existiam, como, por exemplo, aconteceu no telefonema que Galuzzo fez para a Alemanha. O uso de gestos também foi utilizado para compor e assim enriquecer mais a narrativa fílmica, representando a cultura siciliana expressa no romance.

Verificou-se que houve um estudo minucioso por parte da direção e dos roteiristas em traduzir elementos semióticos que representam a identidade cultural siciliana descrita no livro para o filme. No romance são descritos personagens, paisagens, pratos típicos da região siciliana, além de contextos e ações, que no filme foram desnecessários, visto que o espectador pode perceber esses elementos por meio de imagens, cores e formas. Há um grande destaque à paisagem, ao mar e às edificações sicilianas e em várias cenas, o espectador pode vislumbrar toda a beleza da Sicília, mesmo em cenas de mais suspense. Diferentemente do livro, o episódio não realça a culinária siciliana, o que pode ter privado o público de ampliar o conhecimento sobre a gastronomia da região siciliana, todavia essas mudanças, dentre outras, não alteraram a mensagem principal que as duas obras passam. Uma justificativa seria por se tratar de um produto seriado e a culinária ser explorada em outros episódios.

Através de técnicas de iluminação, de fotografia e cores, algumas cenas e personagens foram destacados, como por exemplo, as características emotivas de Montalbano como a tristeza, a desilusão e a raiva. Há outras imagens metafóricas na análise, como a pirâmide de lama, que é uma metáfora crítica da corrupção presente na Itália. O uso de elementos semióticos que retomam a imagem como simbólica ou

metafórica são mecanismos usados pela indústria cinematográfica e televisiva para criar uma boa recepção do filme, aproximando o texto adaptado ao público a que se destina o livro. *La piramide di fango* é uma obra que retrata com precisão a corrupção na Itália. Isso fica explícito através do filme homônimo e o público se apercebe disso.

Ao estudar intersemioticamente a tradução, constata-se que o processo de adaptação é uma técnica de reescritura, de recriação, em que o conteúdo narrativo pode ser modificado, de acordo com a interpretação e escolhas do diretor. Após a análise realizada entre as duas obras, comprova-se que a tradução intersemiótica é cada vez mais utilizada no processo de adaptação de uma obra literária para o cinema e para a televisão, sendo uma excelente ferramenta no processo de adaptação fílmica. A transposição do romance *La piramide di fango* para a televisão foi realizada com maestria na transposição e apesar de algumas mudanças na adaptação, o filme cumpriu com a função de adequar a narrativa do material original (o romance) à narrativa televisiva.

O objetivo desta pesquisa foi observar, a partir dessas dimensões da tradução intersemiótica, o modo como se deu a representação dos personagens, do ambiente e da narrativa e ao mesmo tempo promover discussões sobre essa obra e sobre o processo de adaptação fílmica. Espera-se que essa pesquisa contribua para estudos associados à tradução intersemiótica e a adaptação fílmica, bem como instigue mais estudos sobre Andrea Camilleri e sua obra, fomentando até mesmo mais traduções para o português de obras do escritor no Brasil.

REFERÊNCIAS

ABDELSAMAD, Z. R. **La sicilianità di Andrea Camilleri: “La forma dell’acqua”** como modelo. *Egyptian Journals*, Article 87, v. n. 31, Issue 122, Summer 2020, Page 329. Faculty Of Arts Journal. 2020. Disponível em: https://sjam.journals.ekb.eg/article_159217_2be6de32e1f62a489467c7542fbed7.pdf. Acesso em 06 jul. 2021.

AFFINATI, R., ANIVAC, ANEL (a cura di), **L’Italia di Montalbano**, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/36099414/LITALIA_DI_MONTALBANO_pdf?email_work_card=view-paper. Acesso em 03 mar. 2022.

AGUIAR, V. T. de. **Leitura literária e escola**. In: EVANGELISTA, Aracy A. M.; BRANDÃO, Heliana M. B.; MACHADO, Maria Z. V. (org.). *Escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ALMEIDA, N. L. **Il birraio di Preston di Andrea Camilleri: uma rapsódia em giallo**. Tese (Doutorado e Letras Neo-Latinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: <https://1library.org/document/yr3k25oy-posgraduacao-em-letras-neolatinas.html> . Acesso em 12 ago. 2020.

ALVES. R. **A literatura policial na contemporaneidade: uma leitura dos textos de Rubem Fonseca**. *Miscelânea*. (UNESP), v.08, 2010. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/661>. Acesso em 23 jul. 2022.

AMARAL, A. H. **Andrea Camilleri, a narrativa policial entre a imagem e a palavra**. Anais do Congresso. XIV. ABRALIC57. Estudos. Literários. UNESP. 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456014363.pdf. Acesso em 07 jul. 2021.

AMORIM, A. M. **Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras**. *Itinerários* (UNESP. Araraquara), v. 36, 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652>. Acesso em 15 de ago. 2021.

ANDREW, J. D.; tradução de OTTONI, T. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ARAÚJO, B. R. **Uma análise descritiva da tradução de La Rivoluzione della Luna, de Andrea Camilleri**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2020. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/55463/5/2020_dis_rbarujo.pdf. Acesso em 12 mai. 2021.

ARAÚJO, B. R.; SILVA, F.R. **Análise descritiva da tradução para o português de La rivoluzione dela luna de Andrea Camilleri**. *Encontros Universitários da UFC*. v. 4 n. 3. XII Encontro de Pesquisa e Pós-Graduação Universidade Federal do Ceará. 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/eu/article/view/55807>. Acesso em 30 jul. 2021.

ASSIS, M. **Histórias sem datas**. Garnier. Rio de Janeiro, 1987.

AUGIER, E. **Théâtre complet**. Vol.7. Paris, Calmann-Lévy, 1882.

AVMAKERS. **Over the Shoulder (OTS):** o que é e como usar. Disponível em: <https://www.avmakers.com.br>. Acesso em 19 mai. 2023.

AYALA, B. **Pronto! Montalbano sono!** *In:* El Pais, Madrid, 23 luglio 2013. Disponível em: <https://ideasdebabel.wordpress.com/2013/08/08/el-blog-de-novela-negra-de-el-pais-pronto-montalbano-sono-por-belen-ayala/>. Acesso em 23 ago. 2021.

BAKER, M. Routledge **Encyclopedia of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2005.

BALAZS, B. **Theory of the film: Sound**. *In:* WEIS E.; BELTON, J. Film Sound: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

BASSNET, S. **The translator as Cross-Cultural Mediator**. *In:* MALMKJAER, K., WINDLE, K (ed). The Oxford Handbook of Translation Studies. Oxford: Oxford University Press. 2011.

BASSNETT, S; LEFEVERE, A. **General editors' preface**. *In:* LEFEVERE, André. Translation/History/Culture: a sourcebook. 2 ed. Nova York: Routledge, 2003.

BECKER, S. L. E, LORENSI, T.C. D, BATISTA, L. N. **Paisagem, símbolos e representação da identidade cultural Sul - Rio Grandense no território de Santa Maria - RS- Brasil**. Anais do VII Seminário Internacional sobre Desenvolvimento Regional. UNISC. 2015. Disponível em: <https://online.unisc.br/acadnet/anais/index.php/sidr/article/view/13450/2617>. Acesso em 04 jul. 2021.

BENETI, A. N; CIPRIANI, C. **Análise semiótica da cor no filme Alice no país das maravilhas**. Revista Humanidade e Inovação. v.3, n. 3. Unitins. 2016. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeeinovacao/article/view/159#:~:text=Atrav%C3%A9s%20de%20cada%20cor%2C%20seus,acordo%20com%20a%20narrativa%20do>. Acesso em: 04 set. 2021.

BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor**. *In:* Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: editora 34, 2011b, p. 101-119.

BEQRAJ, S. **La simbologia della piramide in differenti contesti geografici**. 2019. Monografia (Graduação em Ciências da Comunicação) - Università degli Studi dell'Insubria, Varese, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/44447660/LA_SIMBOLOGIA_DELLA_PIRAMIDE_IN_DIFFERENTI_CONTESTI_GEOGRAFICI. Acesso em: 14 mai. 2023.

BETTETINI, G. **La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva** /G. Bettetini; pról. de Jesús González Requena ; tr. por Vicente Ponce.Madrid Espanha: Ed Cátedra, 1996.

BÍBLIA, A. T. **João**. In: BÍBLIA. Português. Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada. Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados. São Paulo. 2015.

BONA, J. R; DEL VECHIO, R. **A Semiótica dos Filmes como Prática Educativa**. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Novo Hamburgo – RS. 2010. Disponível em: <https://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-1247-1.pdf>. Acesso em 31 ago. 2021.

BRAUDEL, F. **Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II**. Traduzione di Carlo Pischeffa. Torino: Einaudi, v. 1. 2010.

BRITO, B. J. **Literatura no Cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

BRITTO, H. P. **O tradutor como antologista**. In: TORRES, Marie Helene Catherine (org.); FREITAS, L. F. (org.); COSTA, WALTER CARLOS (org.), pp. Literatura traduzida: Antologia, coletânea e coleções. Fortaleza: Substância, 2016.

CAILLOIS, R. **Le roman policier**. In: Puissances du Roman. Buenos Aires: Editions du Trident, 1945.

CAMILLERI, A. **La piramide de fango**. Sellerio, Palermo, 2014.

CAMILLERI, A. **La voce del violino**. Sellerio, Palermo, 1997.

CAMILLERI, A. **Um mês com Montalbano**. Record. Coleção Negra. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro, 2002.

CAMPOS, G. **O que é Tradução**. (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAOCCI, D. **Ironia e sarcasmo in un filo di fumo di Andrea Camilleri**. Italica Wratlaviensia 2020. Disponível em: https://czasopisma.marszalek.com.pl/images/pliki/iw/11_2/iw11203.pdf. Acesso em 19 jul. 2021.

CAPECCHI, G. **Andrea Camilleri**. Cadmo, Firenze, 2000

CAPRARA, G. GONZÁLES, P. J. P. **Il plurilinguismo nell'opera di Andrea Camilleri**: analisi della traduzione spagnola de Il patto. Quaderni Camilleriani. 2016. Disponível em: <http://www.vigata.org/bibliografia/Quaderni-camilleriani-1.pdf>. Acesso em 23 nov. 2020.

CARDOSO, F. G. **Tradução Intersemiótica: uma análise de capas da obra O Quinze de Rachel de Queiroz**. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em Linguagens e Códigos – Português). Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos. Campus São

Bernardo. Universidade Federal do Maranhão. São Bernardo-MA. 2017. Disponível em: <https://monografias.ufma.br/jspui/bitstream/123456789/1552/1/GildeleneCardoso.pdf>. Acesso em 18 set. 2021.

CARVALHO, P.P. S. **A Tradução de Variantes Dialectais: O Caso Camilleri: desafios, estratégia e reflexões.** Rio de Janeiro: Transitiva, 2017.

CARVALHO, P.P. S. '**Andrea, ma così chi ti legge?**': a linguagem de Camilleri e suas (im)possíveis traduções. Tradução & Comunicação: *Revista Brasileira de Tradutores*. v. 26. Centro Universitário Anhanguera de São Paulo. 2013. Disponível em: <https://seer.pgskroton.com/traducom/article/view/1646>. Acesso em 12 jan. 2021.

CASSETTI, F. DI CHIO, F. **Analisi del film.** Bompiani, Milano, 2009.

CASTIGLIONE, C. M. **Il lessico alimentare negli autori siciliani contemporanei.** In: Marcato, Gianna, a cura, *Tra lingua e dialetto*, Padova: Unipress, 2010. Disponível em: <https://iris.unipa.it/handle/10447/61597>. Acesso em 14 jan. 2021.

CATTRYSSE, P. **Pour une theorie de L'adaptation filmique.** Le film noir américain. Berna, Peter Lang, 1992.

CERRATO, M. **L'alzata d'ingegno: analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri,** Franco Cesati Editore. Firenze. 2012.

CICALA, E. D. **La finzione letteraria della sicilianità in Camilleri : L'esempio de La voce del violino.** Revista Italiano UERJ / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 2014. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/revistaitalianouerj/article/view/14169>. Acesso em 12 jul. de 2021.

CRUZ E SOUSA, J. **Últimos sonetos.** Paris, França: Aillaud, 1905.

DAL PONT, S. R. S. **Cânone em tradução: três décadas de conexões literárias entre Brasil e Itália (1977-2007).** Tese (doutorado) - UFSC, CCE, PGET, Florianópolis, 2017.

D'AVANZO, G. **La macchina del fango.** La Repubblica. 27 out. 2009. Crônica. Disponível em: <https://www.repubblica.it/2009/10/sezioni/cronaca/marrazzo-caso/marrazzo-caso/marrazzo-caso.html>. Acesso em 10 jan. 2023.

DE SANCTIS, F. **Storia Della Letteratura Italiana.** Milano. Editore Bur, 2015.

DIPLOMSKI, R. **Realizzazioni sociolinguistiche nei romanzi e negli sceneggiati di Andrea Camilleri.** Filozofski Fakultet. Sveučilište u Zagrebu. 2011. Disponível em: <http://www.vigata.org/tesi/tesiPerasovic.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2020.

D'IPPOLITO, R. **Andrea Camilleri in Germania: I traduttori e le loro scelte traduttive.** Tesi di Laurea in Traduzione, Italiano L2 E Interculturalità'. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Palermo. 2010. Disponível em: <http://www.vigata.org/tesi/tesiRossellaDippolito.pdf>. Acesso em 02 jan. 2021.

ECO, U. **Sei passeggiate nei boschi narrativi.** Bompiani. Milano.1994.

ECO, U. **Intentio Lectoris**: Apontamentos sobre a semiótica da Recepção. *In*: Os limites da interpretação. Tradução Pérola de Carvalho. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, U. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

EGGENSPERGER, K. **Avatar e os estudos culturais- algumas observações**. Revista X. v. 2, n. 0.2009. Departamento de Letras Estrangeiras e Modernas. UFPR. Paraná. 2009. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/16886/11254>. Acesso em 02 nov. 2020.

ERMINI, C. **Il Commissario Montalbano**: tutti i personaggi di contorno ma cult della fiction. Io Donna. 2020. Disponível em: <https://www.iodonna.it/spettacoli/tv/2020/03/16/il-commissario-montalbano-tutti-i-personaggi-di-contorno-della-fiction/>. Acesso em 14 jul. 2021.

EVEN-ZOHAR, I. (2013). **O Sistema Literário**. Tradução de Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. *In*: Revista Translatio. No 5. pp. 21-45. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42900/27135>. Acesso em 11 de fev. de 2021.

FABIANO, G. **Andrea Camilleri**: Quando la persona supera il personaggio. *In*: La notte stellata. Rivista di psicologia e psicoterapia. n° 2/2019. 2019. Disponível em: http://www.vigata.org/bibliografia/10a-2019_2_ARTE-E-PSICHE_Andrea-il-cantastorie_raccolta-def-18-28.pdf. Acesso em 14 set. 2020.

FARINA, M. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 3º ed. São Paulo: Edgard Blusher, 1987.

FAZIO, D. **Sicilia. Verso il futuro. Europa Mediterraneo**. Livatino, 8 jan. 2021. Identità Siciliana. Disponível em: <https://www.europamediterraneo.it/sicilia-verso-il-futuro/>. Acesso em 13 dez. 2021.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. **História y novela**: poética de la novela histórica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1997.

FRANCO, A. **De caçador a gourmet**: uma história da gastronomia. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

FREITAS, S. E. **A interface literatura/cinema em The Hobbit**: intersemiótica nas diferentes imagens de Bilbo Baggins. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51198>. Acesso em 30 dez. 2021.

GONÇALVES DA SILVA, M. **Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária**. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 181–201, 2012. DOI: 10.5007/2175-7917.2012v17n2p181. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n2p181>. Acesso em: 10 nov. 2023.

GOROVITZ, S. **Os labirintos da Tradução: A legendagem cinematográfica e a construção do imaginário**. Brasília: Editora UNB, 2006.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, R. **Aspectos linguísticos da tradução**. In: *Linguística comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

JÚNIOR, S. C. A. **A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social**. Revista Sinais. v. 2. n. 20. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sinais/article/view/13357>. Acesso em 14 mai. 2023.

JUNIOR, R. A. **O cinema: outra forma de “ver” a história**. Revista Iberoamericana de Educación. v.38 n. 7. Disponível em: <https://rieoei.org/historico/deloslectores/1244abdala.pdf>. Acesso em: 09 set. 2022.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LE MOS, C. J. **Os narradores em Gone Girl de Gillian Flynn, na tradução e na adaptação**. 2020. 113 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) — Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/40349/1/2020_JessicaCostaLemos.pdf. Acesso em 31 jul. 2022.

LEONE, D. **‘La piramide di fango’**: il nuovo romanzo di Andrea Camilleri. Wakeupnews, 2014. Disponível em <https://www.wakeupnews.eu/la-piramide-fango-il-nuovo-romanzo-andrea-camilleri/>. Acesso em 23 jun. 2022.

LIMA, A.S.L. **Representação da língua e a identidade cultural no filme Dança com lobos**. Revista Linguagem: Estudos e Pesquisas. v. 15 n. 2. Departamentos de Letras do Campus Catalão. UFG. Goiânia. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/32418>. Acesso em 23 jun. 2022.

MACCHIARELLA, I. **La musica dello sceneggiato televisivo Il commissario Montalbano**. Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini), a cura di D. Caocci, G. Marci, M. E. Ruggerini, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020. Disponível em: <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/04/Quaderni-camilleriani-12.pdf>. Acesso em 17 nov. 2022.

MANDEL, E. **Delícias do crime: História social do romance policial**. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MANFRIDA, G. **Andrea Camilleri, grande cantastorie**. In: La notte stellata. Rivista di psicologia e psicoterapia, nº 2/2019. 2019. Disponível em: https://www.lanottestellata.com/wp-content/uploads/2019/10/LNS-2_2019-finale-1.pdf. Acesso em 15 set. 2020.

MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCI, G. **Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri**. Cagliari, Italia: Universitaria Editrice Cagliariitana, 2004.

MARRONE, G. **La Storia di Montalbano**. Museo Marionette A. Pasqualino. Palermo. 2018.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios de ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. Tradução de Jacob Gorender. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTINS, C. J. **O mar, as descobertas e a literatura portuguesa**, 1998. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid02.htm>. Acesso em 13 mai. 2023.

MATT, L. **Lingua e Stile della narrativa camilleriana**. Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini), a cura di D. Caocci, G. Marci, M. E. Ruggerini, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020. Disponível em: <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/04/Quaderni-camilleriani-12.pdf#page=41>. Acesso em 12 nov. 2021.

MELO NETO, de C. J. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MENDONÇA, H. M.; ENCARNAÇÃO, A. **“No princípio era o mar”**: As marcas d’água no fazer literário. Revista de Villegaagnon, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7. 2012. Disponível em: https://www.marinha.mil.br/sites/www.marinha.mil.br/en/files/upload/REVISTA_VILLEGAGNON_2012.pdf. Acesso em 13 mai. 2023.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MILTON, J. **Estudos da Tradução e Estudos da Adaptação**. Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios. v. 7 n. 1. UFJF. Juiz de Fora. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/issue/view/1304/Vol.%207%2C%20n.%201>. Acesso em 24 fev. 2022.

MOREIRA DA SILVA, O. J. **Das origens do cinema às teorias da linguagem cinematográfica: um breve panorama sobre os modos de abordagem do texto fílmico** - DOI 10.5216/vis.v7i2.18196. Visualidades, Goiânia, v. 7, n. 2, 2012. DOI: 10.5216/vis.v7i2.18196. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18196>. Acesso em: 20 mai.2023.

NEIRA, M. G.; NUNES, M. L. F. **Linguagem e cultura: subsídios para uma reflexão sobre educação do corpo.** Caligrama, v. 3, n. 3, São Paulo, SP. 2007. Disponível em: <https://cutt.ly/dPx1qpH>. Acesso em: 17 jan. 2022.

NETO, B.H; BEZZI M. L. **Regiões culturais: a construção de identidades culturais no Rio Grande do Sul e sua manifestação na paisagem gaúcha.** Revista Sociedade & Natureza v. 20, n. 2, Uberlândia, MG 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sn/a/zGNdSfM7NRsmwrRjZfcxMWp/?lang=pt>. Acesso em 14 jul. 2022.

OUSTINOFF, M. **Tradução: história, teorias e métodos.** Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.

PAGANO, D. **La lingua di Camilleri dai romanzi Sellerio alla fiction RAI: analisi della “Forma dell’acqua” e del “Ladro di merendine”.** Diacritica. Anno VII, fasc. 2 (38), 28 maggio 2021. Roma, 2021. Disponível em: <https://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-VII-38-28maggio2021.pdf>. Acesso em 27 dez. 2022.

PALMER, U. M. **Cor e significação no cinema: produção de sentido no filme A invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese.** Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação Social, PUC, Belo Horizonte, 2015.

PALMIERI, N. M. G. **Salvo Montalbano e o manifesto da cozinha siciliana: o cardápio Montalbano.** XXI Congresso Nacional de Linguística e Filologia. UVA. Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxi_cnlf/cnlf/cnlf03/087.pdf. Acesso em 9 jul. 2021.

PEDROSO, F. S. **A carga cultural compartilhada: a passagem para a interculturalidade no ensino de português língua estrangeira.** Campinas. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. 1999. Disponível em: https://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Dissertacoes/disserta_181_200/Sergio_Flores_Pedroso.pdf. Acesso em 23 jul. 2021.

PEIRCE, S. C. **Semiótica.** 4. ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIAZZA, F. **Macchina del fango e demonizzazione dell’avversario Sulla nozione di diavole nella retorica greca.** Blityri Studi di storia delle idee sui segni e le lingue. III,1-2. La teoria dell’argomentazione e i suoi sviluppi. Edizioni ETS. Firenze. 2014. Disponível em: https://www.edizioniets.com/priv_file_libro/2826.pdf. Acesso em 10 jan 2023.

PIGLIA, R. **Formas Breves.** Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIRES, Y.; VILLA, A. **A representação do silêncio no cinema sonoro.** Visualidades, Goiânia, v.17, p.25, 2020. DOI: 10.5216/vis. v. 17.50269. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/50269>. Acesso em: 20 maio. 2023.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

SILVA-REIS, D. **A literatura no rádio e na televisão: traduções intersemióticas na América Latina?**. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, SP, v. 57, n. 1, p. 49-70, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8651697>. Acesso em: 16 ago. 2022.

REIMÃO, S. **O que é romance policial**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

REIMÃO, S. **Livros e Televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

REINA, D., MEJIA, M. R. G., PÉRICO, E. **O conceito de paisagem e a identidade cultural: reflexões a partir do Bioma Pampa, RS, Brasil**. *Brazilian Journal of Animal and Environmental Research*, v. 2, p. 939-954, 2019. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BJAER/article/view/1899>. Acesso em: 24 set. 2021.

RIBEIRO, S. E. **A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra o Senhor dos anéis: uma análise intersemiótica**. Fortaleza. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará. Disponível em: <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-4635/a-relacao-cinema-literatura-na-construcao-da-simbologia-do-anel-na-obra-o-senhor-dos-aneis--uma-analise-intersemiotica>. Acesso em 13 mar. 2021.

RODRIGUES, M. E. **Estudo das distorções peritextuais, nas traduções de Eugênio Amado (1983, 2005) da obra de Miguel de Cervantes Saavedra: el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha**. Tese (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura) -Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2017.

ROSENFELD, A. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Ática, 2002.

SEORSI, R. A. **Cinema na Literatura**. São Paulo: Unicamp, 2005.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense. 1983.

SANTAELLA, L. **Produção de linguagem e ideologia**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

SANTORO, P. **“Iddi parrunu comu i signuri”: propostas didáticas de sensibilização para o siciliano a partir da intersompreensão em línguas românicas**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020. Disponível: <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=114495&idpograma=40001016016P7&anobase=2020&idtc=1608>. Acesso em: 13 mai. 2023.

SAVIANO. R. **Così si combatte il fango**. *La Repubblica*. 12 abr. 2011. Política. Disponível em: https://www.repubblica.it/politica/2011/04/12/news/saviano_fango-14820535/. Acesso em 10 jan. 2023.

SENNA, P. **Cibo e letteratura. Affinare il gusto (non solo letterario)**. 2015. Disponível em: <https://it.pearson.com/aree-disciplinari/italiano/idee-per-insegnare/cibo-letteratura.html>. Acesso em 12 set. 2021.

SERKOWSKA, H. **Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri.** Cahiers d'études italiennes, 5. 2006. Disponível em : <https://journals.openedition.org/cei/828?lang=it>. Acesso em 23 jul 2022.

SILVA, F. C. **Literatura e adaptação cinematográfica:** O suspense em Psicose. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português - Inglês) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2019.

SILVA, R. F.; SOUSA, B. B. A. A. L. **Tradurre Camilleri: sfide e proposte.** In: MARCI, Giuseppe; RUGGERINI, Maria Elena (Orgs.). Il cimento della traduzione (Quaderni Camilleriani 3). Cagliari: Università degli Studi di Cagliari, 2017, p. 49-55. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/26428?locale=pt_BR

SILVA, G. M.T. **"Reflexões sobre Adaptação Cinematográfica de uma Obra Literária"**. In: Anuario de Literatura, vol. 17, nº 2, 2012.

SILVA, L. V. **Paisagens da memória:** a nostalgia siciliana em I vecchi e i giovani de Luigi Pirandello. Revista De Italianística. USP. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/173961>. Acesso em 29 jun. 2021.

SOARES, A. **Gêneros Literários.** São Paulo: Editora Ática, 1989.

SORGI, M. **La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri.** Palermo, Sellerio, 2000

STAM, R. **Teoria e Prática da Adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. In: Ilhado Desterro. Florianópolis, 2006.

STAM, R. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. 1 ed. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte:UFMG, 2008.

STAMATO, A.; STAFFA, G., VON ZEIDLER, J. **A influência das cores na construção audiovisual.** In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO A REGIÃO SUDESTE, 18, 2013, Bauru. Anais eletrônicos. Disponível em: <https://www.ufjf.br/facom/files/2016/06/A-cor-como-elemento-narrativo-an%C3%A1lise-do-filme-Um-dia-um-gato1.pdf>. Acesso em 19 mai. 2023.

TAVARES, M. **Cinema e Literatura: desencontros formais.** Intermédias n. 5-6, ano 2, 2006. Disponível em: <https://benfazeja.blogspot.com/2010/03/cinema-e-literatura-desencontros.html>. Acesso em: 15 jun. 2022.

TAVELA, M. C. W. **Letramento literário no ensino médio: análise das experiências de ensino de literatura no Colégio de Aplicação João XXIII.** Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1009>. Acesso em 02 set. 2021.

TERRANOVA, N. **La Sicilia magica di Camilleri.** Donna moderna news. Milano. 2019. Disponível em: <https://www.donnamoderna.com/news/cultura-e-spettacolo/camilleri->

sicilia-montalbano. Acesso em 13 jul. 2020.

THULL, P. **Problemi di traduzione di due romanzi italiani in norvegese: tra la linguae il dialetto.** Elizaveta Khachatryan (ed.) *Italiano e norvegese: studi di lingua e di cultura*, Oslo Studies in Language 10(1), 2018. 67–90. (ISSN 1890-9639). 2018. Disponível em: <https://journals.uio.no/osla/article/view/6044/5136>. Acesso em 19 julho 2022.

TOSCANO, A. **È morto Alberto Sironi, storico regista de II Commissario Montalbano.** Marida Caterini 2019. Disponível em <http://www.maridacaterini.it/news-televisione-novita-programmi-tv-ultimenotizie-programmazione/176133-e-morto-alberto-sironi-storico-regista-de-il-commissario-montalbano.html>. Acesso em 14 jul.2021.

TRAINITO, M. **Andrea Camilleri. Ritratto dello scrittore.** Treviso: Anordest edizioni,2010.

TRUFFAUT, F. **Hitchcock-Truffaut: entrevistas.** Traduzido por Rosa Freire d'Aguia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALCANOVAR, A. C. **“Trabalha e teima, e lima e sofre: letramento literário no Ensino Fundamental II.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba,2018. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/60915/R%20-%20D%20-%20CAMILA%20AUGUSTA%20VALCANOVER.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 set. 2022.

VIDAL, P. **E dopo? In: MARCI, Giuseppe; RUGGERINI, Maria Elena (org.). Ilcimento della traduzione (Quaderni Camilleriani 3).** Cagliari: Università degli Studi di Cagliari, 2017. Disponível em: <https://dipartimenti.unica.it/filologialetteraturaelinguistica/files/2013/03/Quaderni-camilleriani-3-RC4.pdf>. Acesso em: 24 set. 2021

WEISKOPF, D. A. **Embodied cognition and linguistic comprehension.** Studies in History and Philosophy of Science Part A, 41(3), 2010. Philosophy of Science Part A,41(3), 2010.