

Solange Peixe Pinheiro de Carvalho

Universidade de São Paulo - USP

solangepinheiro@usp.br

Ananguera Educacional Ltda.

Correspondência/Contato
Alameda Maria Tereza, 4266
Valinhos, São Paulo
CEP 13.278-181
rc.ipade@ananguera.com

Coordenação
Instituto de Pesquisas Aplicadas e
Desenvolvimento Educacional - IPADE

Artigo Original
Recebido em: 23/11/2013
Avaliado em: 10/12/2013

Publicação: 17 de dezembro de 2013

'ANDREA, MA COSÌ CHI TI LEGGE?'

A linguagem de Camilleri e suas (im)possíveis traduções

RESUMO

A pergunta citada no título deste trabalho indica o espanto de Leonardo Sciascia ao ler a primeira obra de Camilleri, *Un filo di fumo*, na qual já aparece a *lingua mista* (Sofri, 2000) que passaria a ser, no mundo todo, a “marca registrada” do autor siciliano. Característica que remete à diversidade linguística e cultural italiana, com a convivência de línguas regionais com o italiano standard, ela suscita outra pergunta: o que foge da norma é (in)traduzível? Quais estratégias usar para transmitir aos leitores estrangeiros o italiano “sicilianizado” do escritor? Considerando, entre outros, os estudos de Chapdelaine (1994); Lane-Mercier (1997) e Morvan (1994), voltados para a tradução de variantes não padrão, observamos que esses textos não permitem uma teoria globalizante do assunto: cada caso precisa de uma abordagem única; na obra de Camilleri, esse fundamento é dado pela união de estudos da tradução com os estilísticos e literários. Partindo desse embasamento teórico, analisaremos algumas estratégias de tradução das obras de Camilleri em português e em outras línguas, para verificar até que ponto é (im)possível mostrar para leitores estrangeiros a “marca registrada” do autor.

Palavras-Chave: Andrea Camilleri; línguas regionais; tradução de variantes.

ABSTRACT

The question mentioned in the title of this paper shows the bewilderment of Leonardo Sciascia upon reading Camilleri's first work, *Un filo di fumo*, in which is already seen the *lingua mista* (Sofri, 2000) that would become the trademark of the author all over the world. This characteristic, related to the linguistic and cultural diversity in Italy, where different regional languages live alongside with standard Italian, raises another question, besides that of Sciascia: what does not belong to the standard language is (un)translatable? Which translation strategies can be used to convey to the reader Camilleri's sicilianised Italian? Taken into consideration, among others, the works of Chapdelaine (1994); Lane-Mercier (1997) and Morvan (1994), focused on the translation of non-standard varieties, we observe that they do not allow an encompassing theory: each case should have its own analysis; as for Camilleri works, this basis is provided by translation, stylistic and literary studies. We will thus analyze translations of Camilleri into Portuguese and other languages, in order to see whether is it really (im)possible to show to foreign readers the trademark of the author.

Keywords: Andrea Camilleri; regional languages; translation of varieties.

Roteirista de cinema e diretor de teatro, de cinema e de televisão, Andrea Camilleri estreia na literatura em 1978 com o romance *Il corso delle cose*, que não tem sucesso de crítica e público. Essa tentativa é seguida por outra, com a publicação de *Un filo di fumo* (1980), obra que também não alcança grande sucesso, mas rende ao autor um prêmio literário e chama a atenção do público pelo uso não convencional que Camilleri faz da língua italiana, misturando a ela o siciliano, fator que leva a editora a exigir a inclusão, no livro, de um glossário bilíngue das palavras e expressões idiomáticas para auxiliar a leitura do público do continente que não tivesse familiaridade com a cultura siciliana. Após a publicação dessas duas obras, Camilleri se dedica somente à profissão e depois de uma longa pausa de doze anos ele volta a escrever, lançando *La stagione della caccia* (1992). Trazendo a mesma característica do romance precedente, a linguagem peculiar do escritor, a obra alcança sucesso de público e boa recepção por parte da crítica. Contudo, é a partir do lançamento da primeira das aventuras do Comissário Montalbano, *La forma dell'acqua* (1994), que Camilleri se torna um autor best-seller na Itália; mais investigações de Montalbano são publicadas nos anos seguintes, bem como outros romances; as traduções começam a ser feitas em diversos países, aumentando e consolidando a fama do escritor, embora nem sempre críticos e leitores estejam de acordo com a linguagem camilleriana, já que esta se distancia bastante da norma padrão habitualmente usada em textos literários.

As traduções começam a surgir a partir de 1999 em diversas línguas, entre as quais, português, inglês, francês, espanhol, catalão, alemão, dinamarquês e sueco. E elas são seguidas por questionamentos relacionados às possibilidades de tradução da escrita camilleriana, cuja característica mais notável, a mistura de italiano standard com siciliano, e, em alguns dos romances, com outras línguas regionais italianas, como lígure, piemontês e vêneto, impõe problemas aparentemente incontornáveis para tradutores do mundo todo. Traduzir de *uma* língua para outra, sim; traduzir de *muitas* línguas para *outras*? Ou para *uma só*? As decisões foram e continuam sendo variadas, muitas vezes podendo ser mesmo ditadas por políticas editoriais e não pela vontade do tradutor; contudo, a opção pela norma padrão da língua em que o romance está sendo traduzido é uma escolha bastante frequente em vários países.

Camilleri já mencionou em entrevistas que sua opção por essa linguagem pouco convencional, com a mistura de siciliano e italiano, não é gratuita, e faz parte daquilo que o autor chama de sua própria “voz”:

Quando andai all'Accademia nazionale di arte drammatica, nel 1949, dal momento che lì ti richiavano al dovere della pronunzia italiana, e quindi del totale ragionare in italiano, io mi resi conto che in realtà traducevo dal siciliano. Una traduzione di

necessità limitativa, e dire che l'italiano lo conoscevo bene, ma rispetto a come conosco il siciliano, era comer parlare in inglese. Certe sfumature, certe cose mi sfuggivano.¹

Ecco, il problema è stato l'individuazione di una voce mia. E l'ho scoperta del tutto casualmente: raccontai a mio padre una cosa molto buffa che era accaduta in uno studio televisivo e mio padre rise molto. Poi tornò mia madre e mio padre le disse: "Andrea ha raccontato una cosa, guarda, che è successa oggi nello studio" e cominciò a raccontarla. Poi si fermò e disse: "Raccontagliela tu, perchè tu gliela racconti meglio di me"; e allora io gli chiesi: "In che senso gliela racconto meglio?". Così scoprii che per raccontare adoperavo senza saperlo parole italiane e parole in dialetto, e quando avevo bisogno di un grado superiore di espressività ricorrevi al dialetto. Tutta la mia scrittura che è venuta dopo è una elaborazione di questa elementare scoperta avvenuta allora.²

Tendo por base as declarações do autor, 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. E é chegado o momento de discutir a questão: essa linguagem é (in)traduzível? A quais estratégias o tradutor pode recorrer para mostrar aos leitores das diferentes traduções as características mais marcantes da língua de Camilleri?

A sempre discutida questão da (in)traduzibilidade de um texto é mencionada quando encontramos, seja na prosa ou na poesia, elementos aparentemente intransponíveis, que não podem ser traduzidos sem que haja uma perda ou uma modificação muito grande do *texto original*. As teorias, que já abordaram desde as hoje abandonadas questões dicotômicas do "certo" e do "errado" até argumentos mais recentes envolvendo a ética do tradutor, retomam pontos que parecem ser recorrentes, com diferentes abordagens. As *perdas* e os *ganhos* da tradução, antes considerados problemas quase insolúveis (principalmente as primeiras) cederam espaço a outros tipos de reflexão, como as feitas por Umberto Eco em *Dire quasi la stessa cosa* (2003), nas quais ele argumenta que, na impossibilidade de dizer a *mesma coisa* em outra língua, o tradutor tem de apresentar *quase* a mesma coisa, questionando o que é essa *coisa* a ser dita; ou quão elástico deve ser o *quase*. Os argumentos de Eco abordam a tradução de uma expressão idiomática – *it's raining cats and dogs* – em diferentes contextos literários, e o autor conclui

¹ Quando fui para a Accademia nacional de arte dramática, em 1949, a partir do momento em que lá você tinha de falar italiano, e, então, raciocinar em italiano, eu me dei conta de que, na verdade, eu traduzia do siciliano. Uma tradução de necessidade limitada; e digo que eu conhecia bem o italiano, mas em relação a como eu conheço o siciliano, era como falar inglês. Algumas particularidades, algumas coisas me escapavam (trad. nossa. Original disponível em www.andreamilleri.net. Múltiplos acessos entre maio e outubro de 2013).

² Bem, o problema foi particularizar uma voz minha. E eu a descobri de modo completamente casual: eu contei para meu pai uma coisa muito engraçada que havia acontecido em um estúdio de televisão e meu pai deu muita risada. Em seguida, veio minha mãe e meu pai lhe disse: "Andrea contou uma coisa, veja, que aconteceu hoje no estúdio" e começou a contá-la. Depois ele se interrompeu e disse: "Conte você para ela, porque você conta melhor que eu"; então eu perguntei: "Como eu conto melhor?". E então descobri que, para contar, eu usava sem saber palavras italianas e palavras em dialeto, e quando precisava de um grau maior de expressividade, recorria ao dialeto. Toda minha escrita que surgiu depois disso é uma elaboração dessa descoberta básica que eu fiz naquele momento (trad. nossa. Original disponível em www.andreamilleri.net. Múltiplos acessos entre maio e outubro de 2013).

que, em cada texto, a expressão não é a mesma, e sua tradução também não pode ser, pois diferentes estratégias serão necessárias para colocá-las em cada texto, apresentando o processo tradutório como uma negociação, cujo resultado será *quase* a mesma coisa que o texto de partida, e no qual alguns elementos serão inevitavelmente privilegiados em detrimento de outros. Esse posicionamento, que remete igualmente às já tão discutidas escolhas do tradutor, será útil para a abordagem das traduções camillerianas nas diferentes línguas.

Um primeiro passo dessa negociação seria a definição de *o que* vamos traduzir. Estudos feitos sobretudo nas últimas décadas do século XX deram destaque à tradução de variantes dialetais ou socioletos literários; parece não haver uma grande quantidade de obras acadêmicas dedicadas à tradução de línguas regionais. Embora em uma visão leiga do assunto elas se encaixem em um mesmo nicho, variantes dialetais ou formas não padrão da língua e línguas minoritárias ou regionais não são o mesmo fenômeno linguístico; ambas têm pontos em comum, como a fuga da norma e o não reconhecimento por parte da sociedade dominante do país onde ocorrem, mas as diferenças são substanciais e de grande importância para a discussão de suas estratégias de tradução.

O dialeto literário, ou socioleto literário, é a representação em um texto escrito de formas de falar que podem ser limitadas por fatores geográficos ou culturais; apesar de os estudos mais antigos falarem basicamente de dialetos – denominação usada mesmo por autores como Mark Twain em sua nota explanatória em *The Adventures of Huckleberry Finn*; ou por Charlotte Brontë em cartas a seu editor a respeito da linguagem da personagem Joseph em *Wuthering Heights* – os estudos mais recentes parecem priorizar a denominação *socioleto literário*, pois este não é tanto marcado pelo fator geográfico, quanto representa uma forma de falar extremamente pessoal de cada personagem, já que há inúmeras variantes dentro de cada comunidade, mesmo nas pequenas, e por terem os estudos sociolinguísticos demonstrado que as pessoas usam diferentes registros de fala de acordo com a situação em que se encontram: por exemplo, maior ou menor formalidade, local em que falam, seus interlocutores.

As línguas regionais (também chamadas de minoritárias) são sistemas linguísticos separados daquele reconhecido como oficial em um país; suas características morfológicas, sintáticas e lexicais são, na maior parte das vezes, tão distintas daquelas da língua oficial a ponto de impedirem a comunicação entre dois ou mais falantes. Essas características têm sua origem em razões históricas, remontando, no caso das línguas românicas, aos primeiros séculos de domínio dos romanos no vasto território por eles conquistado; motivos políticos ou econômicos levaram essas línguas a não ter prestígio

social ou cultural; a cultura de massa, a globalização e a influência da língua oficial ocasionam a diminuição do número de falantes e seu gradual enfraquecimento, ou mesmo a extinção. Entretanto, o que pode constituir a maior diferença entre um dialeto e uma língua regional é o fato de, no sistema dessa língua existir uma norma considerada culta e suas variantes (ou dialetos); gramáticas e dicionários estabelecem sua ortografia e sintaxe oficiais, bem como delimitam o léxico. Porém, mesmo com todas as diferenças, dialetos e línguas minoritárias existem à sombra da norma culta, enfrentando preconceitos que os reduzem, muitas vezes, a uma forma de falar *errada* ou *exótica* aos olhos da sociedade.

O estudo das variantes e das línguas regionais é pouco difundido no Brasil, onde a colonização portuguesa, ao trazer os valores europeus para os povos que aqui viviam antes do Descobrimento, com isso erradicando a maior parte das línguas e das culturas desses povos, impôs uma norma que sofreu pouca influência das línguas indígenas ou africanas, ficando as diferenças regionais mais restritas ao léxico e à pronúncia. Discutindo essa questão, Tarallo e Alckmin (1987, p. 11) fazem a seguinte afirmação:

[...] poderíamos dizer que a área geográfica brasileira é composta de uma multiplicidade de dialetos, mutuamente inteligíveis [...] No caso do Brasil há, portanto, um multidialetismo ameno (as diferenças regionais localizam-se, em geral, nas áreas da fonética, da fonologia e do léxico).

Associado a uma visão normativa muito forte da sociedade letrada, esse multidialetismo não favoreceu o surgimento de uma grande quantidade de obras literárias de peso em que sejam encontradas variantes dialetais; casos como o de Guimarães Rosa e Bernardo Ellis se destacam no século XX. Já na Europa, mesmo levando em conta a influência da norma considerada padrão em cada país, a literatura escrita em línguas minoritárias existe há muitos séculos e ainda hoje é encontrada. O caso Camilleri talvez tenha chamado a atenção pelo fato de o autor ter tido um sucesso editorial tão grande com a publicação dos romances do Comissário Montalbano, mas outros exemplos podem ser citados, principalmente na Itália.

No campo teórico há diversos estudos voltados para a tradução de variantes dialetais; citaremos aqui alguns trabalhos para fundamentar nossa argumentação relacionada à tradução das obras de Camilleri. Um dos mais antigos é *A Theory of Literary Dialect*, de Sumner Ives (1950), no qual o autor afirma: “A dialect, then, represents the use in one locality of speech traits that may be individually found somewhere else, but nowhere else in exactly the same combination”³ (p. 144); o dialeto literário, ou seja, a

³ Um dialeto, então, representa o uso, em uma localidade, de características de fala que podem ser encontrados individualmente em outro lugar, mas em nenhum outro lugar com exatamente a mesma combinação (trad. nossa).

representação dessas características da fala no texto escrito, é “an author’s attempt to represent in writing a speech that is restricted regionally, socially, or both”⁴ (p. 137).

A visão do dialeto literário como uma *tentativa*, por parte do autor, de mostrar uma determinada variante linguística encontrada em uma área restrita do país, ou uma forma de falar que pode ou não ser associada a uma localidade geográfica, é confirmada pelas próprias palavras de Camilleri:

Sono nato a Porto Empedocle, in provincia di Agrigento, e il dialetto l’ho molto frequentato. La lingua che uso nei miei libri non è la trascrizione del dialetto siciliano. È una reinvenzione del dialetto ed è il ricupero di una certa quantità di parole contadine, che si sono perse nel tempo. Catamarisani (“muoversi”), per esempio, non viene adoperata nel linguaggio piccolo borghese che era il nostro: era linguaggio contadino.⁵

A propósito das traduções de socioletos, Chapdelaine (1994, p. 15) afirmou que as escolhas são feitas mais “en fonction du macrotexte em tenant compte de l’identité des personnages, des rapports de force, des situations d’énonciation”⁶; Morvan, em “À propos d’une expérience de traduction: *Désir sur les ormes d’Eugène O’Neill*” (1994, p. 72), corrobora o posicionamento teórico de Chapdelaine quanto à tradução dos socioletos literários: “En somme, traduire un sociolecte, c’est d’abord traduire une situation d’élocution. [...] on peut voir aussi que traduire un sociolecte n’est jamais seulement traduire une langue mais un texte qui la met en scène...”⁷ Finalmente, mencionamos Pym, que fez uma observação fundamental sobre a tradução de variantes:

It seems to me that in order to say something remotely intelligent about the translation of variety, we would have to know what varieties are doing in cultural products in the first place. Only then, within a general theory of this particular kind of signification, could we pretend to legislate the pros and cons of translation.⁸

Os três teóricos citados apontam para a necessidade de o tradutor compreender o papel desempenhado pelas variantes, como as personagens interagem entre si, *o que é dito*, e *como é dito*. Para respondermos a essas perguntas tendo como corpus de estudo a obra de Camilleri, alguns argumentos externos às teorias da tradução são necessários.

Ao falar sobre as possibilidades de análise do texto literário, Antonio Candido (2000, p. 9) menciona o elemento social “como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo, e não no ilustrativo”. É dele também a observação em A

⁴ A tentativa de um autor de representar na escrita uma fala que é restrita socialmente, regionalmente, ou ambos (trad. nossa).

⁵ Nasci em Porto Empedocle, na província de Agrigento, e usei muito o dialeto. A língua que emprego em meus livros não é transcrição do dialeto siciliano. É uma reinvenção do dialeto, e é a recuperação de certa quantidade de palavras usadas pelos camponeses, que foram perdidas no tempo. Catamarisani (“mover-se”), por exemplo, não é usada na linguagem pequeno-burguesa, que era a nossa: era uma linguagem de camponeses. (Trad. nossa. Original disponível em www.andreacamilleri.net. Múltiplos acessos entre maio e outubro de 2013).

⁶ Em função do macrotexto levando em conta a identidade das personagens, as relações de força, as situações de enunciação. (trad. nossa)

⁷ Resumindo, traduzir um socioleto é, em primeiro lugar, traduzir uma situação de elocução. [...] podemos ver também que traduzir um socioleto nunca é somente traduzir uma língua, mas um texto que a coloca em cena (trad. nossa).

literatura e a formação do homem sobre “o problema da função da literatura como representação de uma dada realidade social e humana” (p. 86). Candido aborda nesse segundo texto o desejo de alguns escritores brasileiros pertencentes ao chamado ciclo regionalista da literatura de mostrar o tipicamente nacional, incluindo nesse conceito as variações de língua e de costumes no universo brasileiro. Um dos pontos centrais de sua argumentação é o problema representado pelo uso da norma não padrão nos diálogos literários, confrontada com a força da norma padrão presente no texto narrativo: para o teórico, em alguns casos, a distância existente entre a representação da fala do narrador e das personagens produz um texto esquizofrênico que contrapõe a formação cultural do narrador (o homem escolarizado) e a da personagem local (o homem rústico, inculto), que Candido chama de *dualidade de notação de fala* (p. 87). Essa representação das formas não padrão, por vezes demais carregada, poderia interferir na leitura, cansando o leitor, e tornando o regional uma curiosidade para os habitantes das cidades.

No caso da obra de Camilleri, essa *dualidade*, assim como postulada por Candido, é inexistente ou tênue na maior parte dos casos, pois o narrador não utiliza o italiano padrão: a mistura de italiano e siciliano é uma constante, diminuindo a distância entre narrador e personagens, entre texto narrativo e diálogos. Ao passar de um para outro, o leitor não sente um grande estranhamento, o que garante uma maior naturalidade para a obra.

Antes de passarmos para uma análise de alguns trechos de obras camillerianas, fazemos uma última observação teórica para embasarmos um pouco mais a questão. Na área dos estudos estilísticos, Murry faz a seguinte afirmação relacionada à tão discutida questão do estilo de um autor:

Podemos apresentar toda a questão da maneira seguinte: um estilo deve ser individual, porque é a expressão de um modo individual de sentir. Alguns estilos parecerão mais peculiares que outros, porque o modo de sentir do escritor afasta-se usualmente da maneira normal, ou porque as experiências emocionais particulares que ele está buscando comunicar estão fora do limite ordinário da experiência humana (1968, p. 27).

A definição de Murry reforça as afirmações já feitas pelo próprio Camilleri a respeito da importância do dialeto e da Sicília em sua obra: “Non riuscirei a raccontare una storia se non immergendola in un spaccato storico-geografico preciso, tanto che la mia scrittura non acquisisce nerbo se non quando mi esprimo in dialetto”⁹ (2006b, p. 71). Portanto, nosso propósito é abordar os romances de Camilleri segundo os pressupostos aqui apresentados: situação de enunciação; distância entre narrador e personagens e

⁹ Parece-me que, para dizer alguma coisa remotamente inteligente a respeito da tradução da variedade, precisamos saber o que as variedades estão fazendo em produtos culturais. Só então, dentro de uma teoria geral desse tipo específico de significação, podemos ter a intenção de discutir os prós e os contras da tradução (trad. nossa).

modo de o escritor se expressar, com o intuito de verificar qual é o papel desempenhado pelas variedades e quais estratégias o tradutor poderá usar para transmitir essas características na língua de chegada.

A obra do escritor siciliano se divide entre os romances históricos e os policiais, todos ambientados na imaginária cidade de Vigàta, recriação artística de Porto Empedocle, onde nasceu o autor. Camilleri já declarou fazer uma maior experimentação linguística nos romances históricos, dada a situação cultural e social da Sicília nos séculos XVII a XIX, com uma compreensível presença mais evidente do dialeto nas situações de comunicação quotidianas, bem como por causa do domínio estrangeiro sobre a ilha. Nos romances policiais, situados nos dias atuais, a experimentação linguística é menor, mas igualmente importante e parte constitutiva da trama; neles podemos ver com clareza as relações sociais entre os italianos do continente e os sicilianos, bem como as situações de enunciação que envolvem maior ou menor grau de formalidade e de amizade entre os interlocutores. O dialeto não pode ser usado em qualquer situação, já que não é compreendido pelos italianos do continente, como é o caso de Livia, a namorada do Comissário Montalbano:

“[Adelina] M’ha detto, o almeno così m’è parso d’avere capito dato che parla nel vostro dialetto africano: ‘Ah, lei qua è? Allora me ne vado. Buongiorno’. Ha voltato le spalle e se ne è andata”.

Montalbano preferì sorvolare supra alla facenna del dialetto africano.

“Livia, lo sai benissimo che Adelina no ti sopporta. È una storia vecchia. Possibile che ogni volta...”

[...]

Arrivati alla trattoria, il proprietario, Enzo, s’apprecipitò a ossequiari a Livia.

“La bilizza! Che piaceri arrividirla!”

“Grazie”.

“Vossia è ‘na vera grazia di l’occhi! ‘Na vera sdillizzia! Ma me lo spiega com’è che vossia, ogni volta che m’onora vinenco ccà, è sempre cchiù beddra?”.

Un sorriso ‘mproviso spazzò via dalla facci di Livia le nuvoli come un raggio di soli.

Ma com’è che ora quel dialetto non era cchiù africano e le arrisultava comprensibili?, si spiò Montalbano (2010, p. 30-31).

O diálogo acima expõe a rivalidade entre Livia e a empregada de Montalbano, Adelina, bem como mostra o comissário usando o italiano standard para falar com a namorada. Sendo o relacionamento deles íntimo e afetuoso, seria normal esperar que a comunicação entre eles acontecesse em siciliano; Livia, porém, é genovesa, não entende o siciliano e nem aprova seu uso, qualificando-o pejorativamente de “vostro dialetto africano”, colocando uma distância entre sua pessoa, não nativa da ilha e falante da norma padrão, e os “outros”, que se exprimem na variante local. Porém, ainda zangada com Montalbano, ao chegar ao restaurante onde irão almoçar, o proprietário começa a cumprimentá-la pela beleza, falando siciliano, e Livia não apenas compreende as palavras

⁹ Não conseguiria contar uma história sem colocá-la em um espaço histórico-geográfico preciso, tanto que a minha escrita não toma corpo a não ser quando me explico em dialeto (trad. nossa).

dele, como se sente feliz, ocasionando a incompreensão – ou descrença – de Montalbano. O trecho citado também mostra como o narrador se aproxima das personagens locais – no caso, o comissário – usando a mesma mistura de italiano e siciliano que as caracteriza; não há uma distância entre a voz do narrador e a de Enzo; se existe um distanciamento, ele ocorre no momento em que Livia e Montalbano conversam em italiano padrão.

As personagens se expressam em italiano seguindo padrões precisos de hierarquia profissional, de intimidade ou formalidade. Montalbano pode usar a língua local ao falar com seus policiais na delegacia, mas não com seus chefes – neste caso, faz-se necessário o uso da língua formal, indicadora de distanciamento:

“E che è, dottore, con tutta ‘sta grevianza? Io capisco che il contrattempo per la partenza la fa addivintari nirbùso, ma è capitata accussì, che ci voli fari? Competenza nostra è!”

[...]

Arrivati al parcheggio della questura disse a Fazio d’aspittarlo ‘n machina e s’apprecipitò nell’anticàmbara di Bonetti-Alderighi. Indove, com’era inevitabili, incontrò il dottor Lattes che lo vitti e gli annò incontro a vrazza larghe. Ma come? Ora che non s’occupava della “Buona Volontà”, non era cchiù il reprobò, lo scomunicato?

"Carissimo!".

"In famiglia tutti bene, ringraziando la Madonna. Senta, vorrei parlare col questore. È cosa urgentíssima".

Il dottor Lattes fici ‘na facci sdisolata.

"Ma è a Roma! Non lo sapeva?".

"No. Quando torna?".

"Doppodomani".

"Mi saluti i suoi cari!".

Niscì santianno. La sò intinzioni era quella di rappresentare al questore Il tentato omicidio di Lapis e l’ammazzatina della picciota tatuata come strettamente collegati (2006, p. 242-3).

O trecho destacado começa com uma fala de Fazio, policial sob o comando de Montalbano, personagem secundária que aparece em todas as investigações do comissário. Fazio usa o italiano sicilianizado, assim como o narrador; a dualidade, para usar a expressão de Candido, acontece no curto diálogo entre Montalbano e o doutor Lattes, um de seus muitos superiores na hierarquia policial, e que é caracterizado como uma personagem formal, que usa uma linguagem mais pomposa e com clichês ou frases feitas. As fórmulas de cortesia, “Mi saluti i suoi cari”, “In família tutti bene, ringraziando la Madonna” indicam a ausência de espontaneidade nas relações entre Montalbano e Lattes; uma vez mais, o narrador se distancia das personagens na situação formal continuando a lançar mão de sua linguagem distante da norma.

Essa situação de enunciação, com a aproximação/o afastamento entre narrador e personagens, é o que precisaria ser privilegiado nas traduções de Camilleri. No caso da tradução francesa de *La forma dell’acqua*, o primeiro romance de Montalbano, o tradutor faz um prefácio introdutório, no qual oferece algumas explicações para os leitores a respeito do estilo do autor e das características mais marcantes de sua linguagem, bem como fala sobre suas próprias estratégias de tradução, afirmando que o autor siciliano

conseguiu “présenter à ses compatriotes une littérature écrite dans une langue qui leur est largement étrangère mais qui contient sa traduction potentielle”¹⁰ (2004, p. 6). O tradutor afirma que a língua de Camilleri em três níveis – o italiano padrão, cuja tradução em francês não oferece dificuldades maiores que aquelas relacionadas ao próprio ato de traduzir qualquer texto; o siciliano, que na maior parte das vezes é traduzido em francês, com ocasionais indicações de que no texto de partida o diálogo acontece em siciliano – uma das estratégias é deixar o texto em siciliano ao lado da tradução. Finalmente, o que ele chama de “nível intermediário”, a mistura de italiano com siciliano, e que apresenta as maiores dificuldades para a tradução.

Je me suis donc contenté de placer en certains endroits, comme des bornes rappelant à quel niveau on se trouve, des termes de « francitan ». Pour trois raisons, dont deux avouables. D’abord le français occitanisé s’est assez répandu, par diverses voies culturelles, pour que jusqu’à Calais, on comprenne ce qu’est un « minot ». La deuxième raison, c’est que ces régionalismes apportent en français un parfum de Sud. (La troisième étant que c’est la langue de mon enfance.)¹¹ (2004, p. 8).

As três justificativas do tradutor apresentam sua visão do texto a ser traduzido – na impossibilidade de dizer a *mesma* coisa, *quase* a mesma coisa. A correspondência que ele estabelece entre o “francitan” e o italiano sicilianizado de Camilleri privilegia não uma correspondência formal entre línguas, mas a situação de elocução, o contexto social e cultural das personagens. E a terceira razão, que o tradutor não parece considerar “avouable”, estabelece uma ligação mais emocional entre texto de partida e texto de chegada: se a língua de Camilleri é a que ele falava em família quando criança, e mesmo depois de adulto ao voltar para a Sicília, a língua do tradutor também é a de sua infância – separada por um espaço geográfico e cultural, bem como pela idade, mas, mesmo assim, uma correspondência em um nível conversacional, que pode mostrar para o leitor francês que o texto de partida não foi escrito em uma língua normativa, convencional.

“Faccio un salto a casa a sentire come sta u picciddro”, disse all’amico. “Aspettami, questione d’un minuto.”

[...]

Nenè, il picciddro, se ne stava vigilante, dormiva sì e no due ore a notte, il resto lo passava a occhi sgriddrati, senza mai piangere, e quando mai s’era visto un nicareddro che non lacrimava? Lo consumava giorno appresso giorno un male scògnito di cagione e cura, i medici di Vigàta non se ne facevano capaci, sarebbe stato necessario portarlo fuori, da qualche grosso specialista, ma i soldi fagliavano. Nenè, appena incrociò gli occhi del padre s’abbuiò, una ruga gli si formò sulla fronte. Non sapeva parlare, ma assai chiaramente si era espresso con quel muto rimprovero su chi l’aveva messo in quei laci. “Sta tanticchia meglio, la febbre gli sta calando” gli disse Tàna, la moglie, tanto per farlo contento (2008, p. 9).

¹⁰ Apresentar a seus compatriotas uma literatura escrita em uma língua que é, para eles, em grande parte, estrangeira, mas que contém sua tradução potencial (trad. nossa).

¹¹ Eu então me contentei em colocar, em certos trechos, como sinais avisando em qual nível nós nos encontramos, palavras em “francitan”. Por três razões, duas das quais respeitáveis. Para começar, o francês ocitanizado já se propagou o suficiente, por intermédio de diversas vias culturais, para que até Calais as pessoas compreendam o que é um “minot”. A segunda razão é que os regionalismos trazem para francês um aroma do sul. (A terceira é que essa é a língua da minha infância.) (trad. nossa)

O trecho, uma conversa entre personagens de uma condição social mais modesta (um funcionário da limpeza pública e sua esposa), traz a presença do léxico siciliano, sobretudo nas referências ao bebê, *picciliddro* e *nicareddro* e outras palavras, como *tanticchia* e *sgriddrati*. As referências ao bebê são feitas tanto na fala do pai, “sentire come sta u picciliddro” quanto no texto narrativo, “Nenè, il picciliddro” e “quando mai s’era visto um nicareddro”. A tradução francesa apresenta poucas variantes, mas, como foi visto nas palavras do tradutor, reforça o distanciamento entre norma e uso de uma língua com a utilização das formas do “francitan” para se referir ao bebê, “minot” e “marmot”.

– Je fais un saut chez moi pour voir comment va le minot, dit-il à son ami. Attends-moi, j’en ai pour une minute.

[...]

Nenè, le minot, était réveillé ; il dormait en gros deux heures par nuit ; le reste du temps, il le passait les yeux écarquillés, sans jamais pleurer, et qui avait jamais vu un marmot qui ne pleurait pas ? Jour après jour, il était consumé d’un mal dont on ignorait l’origine et la cure, les médecins de Vigàta étaient dépassés, il aurait fallu l’emmener ailleurs, le présenter à certains grands spécialistes, mais l’argent manquait. À l’instant où son regard croisa celui de son père, Nenè se rembrunit, une ride se forma sur son front. Il ne savait pas parler, mais il s’était exprimé très clairement, dans un reproche muet contre qui l’avait ainsi piégé.

– Il va un peu mieux, la fièvre lui tombe, dit Tana, son épouse, pour faire au moins plaisir à Saro (p. 16)

Outro exemplo das estratégias do tradutor, aplicadas a um trecho do texto de partida em que há, além da mistura de línguas, o uso inapropriado de uma palavra, e que gera um mal entendido:

Un giorno, [Catarella] gli si era appresentato com la faccia di circostanzia.

Dottori, lei putacaso mi saprebbi fare la nominata di un medico di quelli che sono specialisti?”

“Specialista di cosa, Catarè?”

“Di malatia venerea.”

Montalbano aveva spalancato la bocca per lo stupore.

“Tu?” Una malattia venerea? E quando te la pigliasti?”

“Io m’arricordo che questa malattia mi venne quando ero ancora nico, non avevo manco sei o sette anni.”

“Ma che minchia mi vai contando, Catarè? Sei sicuro che si tratta di una malattia venerea?”

“Sicurissimo, dottori. Va e viene, va e viene. Venerea.” (2008, p. 173).

Ao confundir “venerea” com o verbo “venire”, estabelecendo uma ligação semanticamente impossível entre as duas palavras, Catarella incorre em um erro que induz ao riso do leitor. No caso de uma tradução, essa correspondência nem sempre é possível, dadas as possíveis diferenças entre as duas palavras em outras línguas. As estratégias de tradução privilegiam *o que dizer*, e não uma suposta fidelidade ao original:

Un jour, il s’était présenté avec une tête de circonstance.

– Dottori, est-ce que, par hasard, vous pussiez porter à ma connaissance le nom d’un de ces médecins, ceux qui sont spécialistes ?

– Spécialistes de quoi, Catarè ?

– De maladies vénériennes.

La bouche de Montalbano en avait bée de stupeur.

– Toi ? Une maladie vénérienne ? Et quand est-ce que tu te l’as attrapée ?

– Moi, je me souviens que cette maladie, elle m’est venue quand j’étais encore minot, j’avais juste six ou sept ans.

– Mais qu'est-ce que tu me racontes comme connerie, Catarè ? Tu es sûr qu'il s'agit d'une maladie vénérienne ?
 – Très, très sûr, docteur. J'ai les veines toutes gonflées. Une maladie vénérienne (2001, p. 18).

„Dottori, kennen Sie vielleicht zufällig einen Arzt, so einem Spezialisten?“
 „Specialist für was, Catarè?“
 „Für Geschlechtskrankheiten.“
 Montalbano war vor Staunen der Mund offen stehengeblieben.
 „Du?! Eine Geschlechtskrankheit? Wo hast du dir denn die eingefangen?“
 „Ich weiß noch, daß ich krank geworden bin, als ich noch klein war, höchstens sechs oder sieben.“
 „Was redest du da für ein Mist, Catarè? Bist du sicher, daß es eine Geschlechtskrankheit ist?“
 „Klar, Dottori. Erst geht's mir gut, un dann geht's mir plötzlich schlecht. Eine Geschlechtskrankheit.“ (p. 28)

No trecho destacado, as variantes aparecem na fala da personagem Catarella, que trabalha sob as ordens de Montalbano; o trecho narrativo é informal, sem apresentar profundos desvios da norma. Na tradução francesa, a situação é bastante semelhante, com uma atenuação das expressões sicilianas faladas pela personagem. O tradutor optou pelo jogo de palavras entre *veines* (veias) e *vénérienne* (venérea), uma opção baseada tanto na semelhança fonética quanto na gráfica. Na tradução alemã, a tradutora optou pelo uso do Hochdeutsch e procurou manter o engano cometido por Catarella por meio das possíveis acepções de *Geschlecht* – *sexo* (gênero), *o órgão sexual masculino*, e *família* (também *linhagem*); em *Geschlecht* também podemos ver o adjetivo *schlecht*, cuja conotação é negativa: uma primeira acepção seria *ruim*. A doença de Catarella é algo ruim, uma doença hereditária, familiar; o mal entendido surge da primeira acepção que Montalbano atribui ao substantivo, acreditando que Catarella sofresse de alguma doença sexualmente transmissível. Uma vez mais, a opção dos tradutores se baseia na situação de elocução, no contexto, tentando transmitir para os leitores o jogo de palavras encontrado no texto de partida.

Nos romances históricos, além do italiano e do siciliano, Camilleri usa também outras línguas minoritárias, como piemontês, toscano, romanesco, milanês e lígure; bem como o espanhol em *Il re di Girgenti* (2001). A questão passa a ser ainda mais complexa – traduzir várias línguas minoritárias que desempenham diferentes papéis na narrativa. Essa variedade linguística pode ocasionar uma maior tensão (ou dualidade, para retomar o termo proposto por Candido) entre narrador e personagens, e também entre leitor e texto. Essa tensão, contudo, é proposital, segundo afirma o autor a respeito de *La mossa del cavallo*: “avevo bisogno di un dialetto duro e difficile da capirse, teatralmente vergine, da far scontrare con il siciliano”¹² (2006b, p. 146). O protagonista, Bovara, siciliano criado em Gênova, volta para a cidade de Vigàta, onde deve assumir uma função oficial, e se

envolve com os poderosos da localidade; sua presença é um empecilho para o prosseguimento dos negócios escusos deles, que tentam se livrar de Bovara usando justamente a língua como instrumento de exclusão, impedindo-o de compreender o que estava acontecendo depois de ele ser testemunha de um crime. A presença de uma terceira língua na narrativa, o lígure, coloca protagonista e leitores em uma situação semelhante – Bovara não entende o siciliano; os leitores da obra, em sua maioria, não compreenderão o lígure, e se sentirão na pele do protagonista, conforme disse Camilleri: “Il genovese è veramente difficile a parlarsi, difficilissimo a scriversi. Io ho voluto mettere il lettore, specularmente, nella stessa difficoltà nella quale si viene a trovare il protagonista”¹³ (2006b, p. 130).

Giovanni sorrise.

“Pensano che sono destinato a fare la stessa fine di Tuttobene e di Bendicò? Lo pensi macari tu?”

Fefè Ingrassia si fingè ammaravigliato.

“Ma che ti passa per la testa? Io ti dissi di guardarti pirchi stanotti fa tantichia d’umidità.”

Che bella notata! O ciæo da lunn-a o s’allargava in sciâ campagna, paiva de giorno, no passava unna fia de vento, giusto quarche baietto de can, quarche grillo cantadô...

A’ cavallo o Giovanni o chinava zù verso a cà de Vigàta e o s’abbrancava comme un ch’o s’è perso pe mâ a-a sò lengua zeneise, quella inta quæ o l’aiva impreiso à vive e à raxonà, pe sarvâse da-o mâ grande di mocchetti, di ciæti, di sospetti, di fâscitæ inte quæ o l’èa squæxi negòu, appreuvo a-o ciæzâ in sicilian de sò coxin Fefè (2004a, p. 101).

O trecho acima apresenta o diálogo entre duas personagens locais, e logo em seguida o pensamento de Bovara, que raciocina naquela que ele considera sua língua materna, o lígure. Para o leitor, estrangeiro ou mesmo italiano, já familiarizado com o estilo camilleriano, a passagem da narrativa ou dos diálogos, sejam eles no italiano padrão ou no sicilianizado, para os trechos em lígure, ocasiona um choque, pois o lígure, falado em uma região mais ao norte da Itália, cuja cidade mais conhecida é Gênova (daí sua outra denominação, genovês), é uma língua que não apresenta semelhanças nem com o siciliano e nem com o italiano padrão. A inclusão proposital da terceira língua impede a compreensão das personagens entre si, e exige do leitor um esforço maior para entender a narrativa; o efeito esperado por Camilleri certamente acontece com todos os leitores que não tenham um conhecimento ao menos básico do lígure.

Em *Il re di Girgenti* (2004b), as personagens de origem espanhola falam misturando o espanhol e o italiano: “Si sparse a taliare, mittendo solo la cabeza nello studio” (p. 109); “Voglio che todos, dico todos, después de comer, dormano” (p. 98); “basteranno poche gotas, el frasquito dopo me lo ridai” (p. 98). O leitor é levado a

¹² Eu necessitava de um dialeto duro e difícil de entender, teatralmente virgem, para colocar em confronto com o siciliano (trad. nossa).

transitar entre as línguas, com um efeito semelhante ao de *La mossa del cavallo*, porém, atenuado, já que somente palavras são incluídas, não há longos trechos narrativos ou diálogos somente em espanhol.

Entretanto, é no romance histórico, *Il Birraio di Preston* (2004b), que as personagens usam uma maior quantidade de línguas minoritárias: piemontês, romano, toscano e milanês, produzindo choques culturais. As menções às línguas minoritárias são poucas; em alguns casos, Camilleri procura mostrar, por meio de alterações gráficas, a pronúncia das personagens quando usam o italiano padrão – por exemplo, a substituição de oclusivas velares por um som mais aspirado, semelhante o *j* do espanhol, característico da fala toscana.

Aveva quindi convocato il suo portaordini fidato.
«Porta 's mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas?».
«Giida fauss!» fece il portaordini, offeso dalla domanda del suo superiore: a tornare in serata con la risposta era certo di farcela.
[...]
Lo scritto consisteva in due righe firmate con la sigla inconfondibile del generale Casanova. Diceva:
«Ca y disa al sur Prefet, cun bel deuit y'm racumandu, c'a vada a pieslu 'nt cùl».
Non sapeva con quanto tatto, ma seguendo l'ordine e la propria personale inclinazione, lui a Sua Eccellenza glielo aveva detto chiaramente di andarselo a pigliare in quel posto.

«Descedett, porscella!» fece Everardo con apposita voce da letto.
«Lendenatt!».
Il questore non raccolse.
«Avanti, cara, tira su el coo! Te sèntet no la pendola? Hin i noev or che sona e tu sei ancora in lett!».
«Cagon!».
Ancora una volta il questore fece finta di niente, si chinò a sfiorarle una grecchia con le labbra. Questa volta la signora voltò tanticchia la testa verso di lui.
«Coppet, stupid d'on menarell!».

«Che domande, Ferraguto! Voi sapete benissimo che io non amo uscire da 'asa. La Sicilia la honosco bene sulle figurine. Meglio che andarci di persona».

Os três excertos apresentam respectivamente falas em piemontês, em milanês e a pronúncia típica dos habitantes do Vêneto; uma vez mais, a dualidade entre texto narrativo e os diálogos é bem grande. Na tradução espanhola, o tradutor optou pelo apagamento das línguas regionais, mantendo apenas a tentativa de mostrar a pronúncia da personagem oriunda do Vêneto:

– Lleva este mensaje a la Comandancia. Entrégalo en mano del general Casanova. Quiero la respuesta para esta noche. ¿Podrás hacerlo?
– ¡Por supuesto! – exclamó el mensajero, ofendido por la pregunta de su superior: estaba seguro de que tendría la respuesta para la noche.
[...]
El escrito consistía en dos líneas firmadas con la sigla inconfundible del general Casanova. Decía:
«Dígale a su prefecto, con toda diplomacia, se lo ruego, que se vaya a tomar por culo.»

¹³ O genovês é muito difícil de falar, difícilíssimo de escrever. Eu quis colocar o leitor, de modo especular, na mesma dificuldade em que a personagem acaba se encontrando (trad. nossa).

No sabía con cuánta tacto, pero siguiendo la orden y su propia inclinación personal, le había dicho claramente a Su Excelencia que se fuera a tomar por aquel sitio.

– ¡Por favor, cariño! – espetó Everardo con apropiada voz de cama.

– ¡Maricón!

El comisario no hizo caso.

– ¡Vamos, querida, levanta la cabeza! ¿No oyes el péndulo? ¡Son las nueve y tú aún estás en la cama!

– ¡Cagón!

Una vez más el comisario fingió que no pasaba nada, se inclinó a rozarle una oreja con los labios.

Esta vez la señora volvió un poco la cabeza hacia él.

– ¡Mátate, estúpido patán!

– ¡Qué preguntaz, Ferraguto! Uzted zabe perfectamente que no me agrada zalir de 'aza. Conozco bien Zicilia graziaz a laz iluztracionez. Ez mejor que ir en perzona (2008).

Como último exemplo, apresentamos um diálogo retirado de *Il birraio di Preston*:

«Vostra Eccellenza mi permette di parlare latino?»,

Il prefetto si senti bagnare la schiena da un rivolo di sudore. Fin dal momento che si era imbattuto in rosa-rosae aveva capito che quella era la sua vestia nera.

«Ferraguto, in confidenza, a scuola non ero mi'a bravo».

Don Memè allargò il sorriso leggendario.

«Ma che ha capito, Eccellenza? Da noi, in Sicilia, parlare latino significa parlare chiaro».

«E quando volete parlate oscuro?».

«Parliamo in siciliano, Eccellenza».

«Vada avanti in latino».

[...]

«Eccellenza, posso parlare spartano?».

«O che vuol dire?».

«Spartano vuol dire parlare con parole vastase. Mi spiega per quale amatissima minchia lei è amminchiato a imporre al vigatesi la rappresintazione di un'opera che i vigatesi non si vogliono agliuttiri? Voscenza vuole forse fare succedere un quarantotto, una rivoluzione?».

"Excelência, permite-me falar em latim?"

O *prefetto* sentiu urn fio de suor escorrer-lhe pelas costas. Desde que havia tropeçado com a *rosa, rosae*, tinha entendido que aquilo era seu calcanhar-de-aquiles.

"Ferraguto, 'onfidencialmente, 'onfesso-lhe que no 'olégio eu não era muito bom nisso."

Don Memè alargou seu famoso sorriso.

"Mas o que entendeu Sua Excelencia? Falar latim, aqui na Sicilia, significa falar clara."

"E quando quiserem um falar obscuro?"

"Falamos em siciliano, Excelência."

"Então vá em frente com o latim."

[...]

"Excelência, posso falar em espartano?"

"Que quer dizer com isso?"

"Espartano quer dizer falar com palavras chulas. Por que merda o senhor se aporrinha querendo impor aos vigatenses a montagem de uma ópera que eles não querem engolir? Vossa Excelência está por acaso querendo fazer acontecer uma revolta, uma revolução?"

O uso das línguas minoritárias, sobretudo o siciliano, remete a uma questão cultural e identitária: a língua é usada como instrumento de inclusão e de exclusão, definindo o Outro e reforçando a sensação de pertencimento geográfico e cultural. As relações sociais são apresentadas para o leitor, e podemos afirmar, definidas, através dos diálogos. Cabe ao leitor percorrer o caminho apontado pelo autor, percebendo fatores como hierarquia, inclusão ou exclusão e o apego às tradições locais. Esse fato é visto com clareza no diálogo acima: *parlare latino/siciliano/spartano* é um código usado pela personagem Don Memè ao conversar com o *prefetto* forasteiro, que está decidido a impor

sua vontade sem se preocupar com a reação popular que poderá decorrer desse desejo. Don Memè, a princípio, deseja falar *latino* – o italiano padrão, que deveria ser compreendido pelo *prefetto*, já que este era um homem que tinha recebido instrução formal. Dada a incapacidade de o *prefetto* compreender suas cuidadosas alusões, Don Memè pede permissão para falar *siciliano*, uma linguagem não tão formal, próxima daquela usada pelos habitantes da ilha, e que supostamente seria capaz de transmitir sua mensagem para o *prefetto*. Como este permanece sem entender as palavras de Don Memè, o recurso usado pela personagem é falar *spartano*, ou seja, usar uma linguagem mais vulgar, rude, até ofensiva – que é finalmente compreendida pelo *prefetto*. Vemos uma descida, do nível formal para o nível vulgar, sempre por meio da escolha lexical. Podemos observar também que a tradução brasileira privilegia o português padrão na fala *espartana* de Don Memè, usando palavras de baixo calão, mas deixando de lado toda presença do siciliano, tirando grande parte da força e da expressividade do que Don Memè diz, ocasionando o distanciamento da situação de elocução encontrada no texto de partida e a valorização da norma.

Os exemplos citados apontam para o estilo muito particular de Camilleri, e é possível apreciar o papel desempenhado pelo uso da(s) língua(s) nas narrativas. Muito mais do que a simples representação de uma fala *exótica* ou *errada*, a linguagem camilleriana é um instrumento para colocar de forma clara as relações sociais entre as personagens, as diferentes situações de elocução e a ideia de pertencimento (ou não) a uma cultura. Diversas estratégias de tradução são possíveis, como, por exemplo, as indicadas pelo tradutor francês; no caso do Brasil, pensando na maior uniformidade linguística (ou, conforme Tarallo, no multidialetismo ameno), as dificuldades podem ser maiores; se não é possível dizer a *mesma coisa*, concordamos com Eco – *quase* a mesma coisa, para permitir um efeito semelhante ao do texto de partida para os leitores do texto em português brasileiro.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/.../3007>>. Acesso em: 10 jun. 2013.
- _____. **Literatura e sociedade**. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- CAMILLERI, Andrea. **Il sorriso di Angelica**. Palermo: Sellerio Editore, 2010.
- _____. **Storie di Montalbano**. Milano: Mondadori, 2008.
- _____. **Le ali della sfinge**. Palermo: Sellerio Editore, 2006a.
- _____. **La mossa del cavallo**. 6.ed. Milano: BUR, 2004a.
- _____. **Romanzi storici e civili**. Milano: Mondadori, 2004b.

- CAMILLERI, Andrea. **La forme de l'eau**. Traduit par Serge Quadruppani et Maruzza Loria. Paris: Pocket, 2004.
- _____. **Le chien de faïence**. Texte proposé par Serge Quadruppani. Paris : Pocket, 2001.
- _____. **A ópera maldita**. Trad. de Giuseppe D'Angelo e Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. **La ópera de Vigàta**. Trad. de Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Booket, 2008
- _____. **Der Hund aus Terracotta**. Aus dem Italianischen von Christiane von Bechtolsheim. Bergisch Gladbach: BLT, 1999.
- _____. **Vi racconto Montalbano**. Interviste. Roma: Datanews, 2006b.
- CHAPDELAINE, Annick. Transparence et retraduction des sociolectes dans *The Hamlet* de Faulkner. **TTR**, v. VII, n. 2, p. 11-33, 1994.
- ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione**. Milano: Bompiani, 2003.
- IVES, Sumner. A Theory of Literary Dialect. In: **Tulane Studies in English**, New Orleans, v.2, p.137-182, 1950.
- MORVAN, Françoise. A propos d'une experience de traduction: Désir sur les ormes d'Eugène O'Neill. **TTR**, v.VII, n.2, p. 63-92, 1994.
- MURRY, J. Middleton. **Problemas do estilo**. Trad. de Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.
- PYM, Anthony. **Translating Linguistic Variation**. Disponível em: <usuaris.tinet.cat/apym/online/translation/2000_authenticity.pdf> Acesso no dia 21/09/2013.
- SOFRI, A. La língua mista di Camilleri. **Panorama**, XXXVIII, n. 12, 23 marzo 2000. Disponível em: <<http://archivio.panorama.it/La-lingua-mista-di-Camilleri>>. Acesso em: 18 set. 2013.
- TARALLO, Fernando; ALCKMIN, Tânia. **Falares crioulos: Línguas em contato**. São Paulo: Ática, 1987.

Solange Peixe Pinheiro de Carvalho

Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês e Doutora em Filologia e Língua Portuguesa ambos pela Universidade de São Paulo, USP. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos da tradução.