



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Elena Manzato

**Mulheres e(m) paratextos: quatro obras de Jorge Amado em italiano**

Florianópolis / Venezia

2022

Elena Manzato

**Mulheres e(m) paratextos: quatro obras de Jorge Amado em italiano**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina e à Università Ca' Foscari di Venezia em regime de cotutela para a obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.a Dr.a Andréia Guerini

Coorientadora: Prof.a Dr.a Vanessa Castagna

Florianópolis / Venezia

2022

A mia madre.  
À minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC.

À CAPES pelo suporte financeiro.

À minha orientadora Andréia Guerini e à minha co-orientadora Vanessa Castagna, não podia esperar em duas colaboradoras melhores. Seu suporte, seu encorajamento e seu afeto foram fundamentais para começar esse percurso e para terminá-lo. Obrigada por acreditar em mim e na minha pesquisa.

A Sheila, amiga, parceira, irmã que esse Brasil me deu. Te encontrar foi uma bênção, assim como ter que me separar da sua companhia devido à pandemia foi dramático. O seu suporte no dia a dia e todas as experiências que compartilhamos foram essenciais.

A Bê. Pela troca e pelo afeto. Pelas leituras nas andanças de ônibus, pelas trilhas – geográficas e da vida –, pelas iniciações mágicas.

A Giorgio e Sofia, a parcela italiana na Ilha do Desterro. A vossa amizade foi um presente precioso, continuamos compartilhando saudades.

Aos meus pais, que sempre acreditaram em mim e me deram a força de continuar quando queria desistir.

A Alberto. Por estar presente sempre, quando estivemos longe e quando estamos perto. Por querer me ver feliz.

Translation – an activity caught between the scholarly and the creative, between the rational and the irrational – is a route, a voyage if you like, through which a writer/translator seek to reconcile fragments: fragments of texts, of language, of oneself. More than a moment of interpretation, translation is an *act of passage*.  
Suzanne Jill Levine, *The Subversive Scribe*, 1984

Conclusão: para se sentir confortável e mesmo loquaz em outro idioma, é necessária a imersão total no estrangeiro e no esquecimento: que não haja rastros do *home* que ficou para trás. Mas quando é que trazemos conosco esse *home*? Quando é que essa estrangeirice vira parte de nós mesmos?  
Sylvia Molloy, *Viver entre línguas*, 2018

## RESUMO

Jorge Amado figura, conforme Joselia Aguiar (2018) e Dal Pont e Guerini (2017), entre os autores mais traduzidos no mundo e na Itália. Por conseguinte, a sua obra tem influenciado o imaginário italiano sobre o Brasil e o seu povo. Nesse sentido, esta pesquisa almeja suprir uma lacuna sobre a recepção da literatura de Jorge Amado na Itália através da análise dos paratextos das traduções das obras com mulheres protagonistas, a saber: *Gabriela cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). Os romances protagonizados por mulheres são representativos da obra amadiana em termos de edições e reimpressões no sistema cultural italiano e também são significativos em termos de sucesso internacional. De fato, além de terem sido publicados em muitos países, foram adaptados para a televisão, o cinema e o teatro. O objetivo principal desta tese é analisar o material paratextual, nomeadamente os peritextos, de todas as edições italianas dos romances do *corpus* com mulheres protagonistas, visando verificar como elas são representadas no sistema cultural italiano. A fim de alcançar esse objetivo, apresenta-se um panorama da recepção de Jorge Amado na Itália através das suas traduções e do(a)s agentes da tradução (FERRETTI, 2004), com base nas teorias dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) e da reescrita de André Lefevere (2009); em seguida, é realizada uma apresentação das obras do *corpus* e da história de suas traduções e de seus agentes (editores e tradutores). Por fim, com base em Gérard Genette (2009), Marie-Hélène Catherine Torres (2011) e Kathryn Batchelor (2018), apresenta-se uma análise dos peritextos das edições italianas dos romances que integram o corpus desta pesquisa. Nesse contexto, emergem questões como o estatuto das traduções, a representação da mulher, a exotização e erotização do corpo paratextual, entre outras. O estudo peritextual dos quatro romances do *corpus* mostra uma tendência à estereotipização (CORRÊA, 2016; GONZALES, 1984; HOOKS, 1995, 2019; SCHMIDT, 2009, 2019) no que se refere à representação da mulher e do Brasil e uma invisibilização da tradução e do(a)s tradutore(a)s, bem como a falta de atualização de grande parte dos peritextos.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira Traduzida, Jorge Amado, Sistema Cultural Italiano, Paratextos, História da Tradução.

## RIASSUNTO

Jorge Amado, secondo Joselia Aguiar (2018) e Dal Pont e Guerini (2017), figura tra i più tradotti al mondo e in Italia. Di conseguenza il suo lavoro ha influenzato l'immaginario italiano sul Brasile e il suo popolo. Così la presente ricerca mira a colmare una lacuna sulla ricezione della letteratura di Jorge Amado in Italia attraverso l'analisi dei paratesti delle traduzioni delle opere con donne protagoniste, ovvero: *Gabriela cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). I romanzi con donne protagoniste sono rappresentativi dell'opera amadiana in termini di edizioni e ristampe nel sistema culturale italiano e sono significativi anche in termini di successo internazionale. Infatti, oltre a essere pubblicati in molti paesi, sono stati adattati per la televisione, il cinema e il teatro. L'obiettivo principale di questa tesi è analizzare il materiale paratestuale, specificamente i peritesti, di tutte le edizioni italiane del *corpus* di romanzi con donne protagoniste, mirando a verificare come esse sono rappresentate nel sistema culturale italiano. Per raggiungere questo obiettivo è tracciata una panoramica della ricezione di Jorge Amado in Italia attraverso le sue traduzioni e gli agenti della traduzione (FERRETTI, 2004), utilizzando la teoria dei polisistemi di Itamar Even-Zohar (1990) e della riscrittura di André Lefevere (2009). In seguito sono presentate le opere del *corpus* e la storia delle traduzioni e degli agenti, case editrici e traduttori(trici). Infine, partendo da Gérard Genette (2009), Marie-Hélène Catherine Torres (2011) e Kathryn Batchelor (2018), viene presentata un'analisi dei peritesti delle edizioni italiane dei suddetti romanzi. In questo contesto emergono questioni come lo *status* delle traduzioni, la rappresentazione della donna, l'esotizzazione e l'erotizzazione del corpo paratestuale. Lo studio paratestuale dei quattro romanzi del *corpus* mostra una tendenza alla stereotipizzazione (CORRÊA, 2016; GONZALES, 1984; HOOKS, 1995, 2019; SCHMIDT, 2009, 2019) per quanto riguarda la rappresentazione della donna e del Brasile e una invisibilizzazione della traduzione e del(la) traduttore(trice), e una mancanza di aggiornamento di gran parte del materiale peritesti.

**Parole chiave:** Letteratura Brasiliana Tradotta, Jorge Amado, Sistema Culturale Italiano, Paratesti, Storia della Traduzione.

## ABSTRACT

According to Joselia Aguiar (2018) and Dal Pont and Guerini (2017), Jorge Amado is among the most translated authors in the world and in Italy. Consequently, his work has influenced the Italian imagery about Brazil and its people. In this sense, this research aims to fill a gap about the reception of Jorge Amado's literature in Italy through the analysis of the paratexts of the translations of the works with women protagonists, namely: *Gabriela cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). The novels starring women are representative of Amado's work in terms of editions and reprints in the Italian cultural system and are also significant in terms of international success. In fact, besides being published in many countries, they have been adapted for television, cinema and theater. The main objective of this thesis is to analyze the paratextual material, namely the peritexts, of all the Italian editions of the *corpus* – the novels with women protagonists – aiming to verify how these women are represented in the Italian cultural system. In order to achieve this goal, a panorama of Jorge Amado's reception in Italy through his translations and the agents of translation (FERRETTI, 2004) is presented, based on the polysystems theories of Itamar Even-Zohar (1990) and the theory of rewriting by André Lefevere (2009). Then, a presentation of the works of the *corpus* and the history of their translations and their agents (editors and translators) is made. Finally, based on Gérard Genette (2009), Marie-Hélène Catherine Torres (2011) and Kathryn Batchelor (2018), an analysis of the peritexts of the Italian editions of the novels with women protagonists is presented. In this context, issues such as the status of translations, the representation of women, the exoticization and eroticization of the paratextual *corpus*, among others, emerge. The peritextual study of the four novels shows a tendency to stereotyping (CORRÊA, 2016; GONZALES, 1984; HOOKS, 1995, 2019; SCHMIDT, 2009, 2019) regarding the representation of women and Brazil and an invisibilization of translation and of the translator(s), as well as the lack of updating of a large part of the peritexts.

**Keywords:** Brazilian Translated Literature, Jorge Amado, Italian Cultural System, Paratext, History of Translation.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capas com fotos de produções cinematográficas, em ordem de publicação, das edições de <i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> e <i>Gabriella garofano e cannella</i> .....	120
Figura 2: Capas com fotos, por ordem de publicação, das edições de <i>Gabriella garofano e cannella</i> , <i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> , <i>Teresa Batista stanca di guerra</i> e <i>Vita e miracoli di Tieta d'Agreste</i> . ....	122
Figura 3: Capas com ilustrações, por ordem de publicação, das edições de <i>Gabriella garofano e cannella</i> , <i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> , <i>Teresa Batista stanca di guerra</i> e <i>Vita e miracoli di Tieta d'Agreste</i> . ....	123
Figura 4: Capas com reproduções de pinturas, por ordem de publicação, das edições di <i>Gabriella garofano e cannella</i> , <i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> , <i>Teresa Batista stanca di guerra</i> e <i>Vita e miracoli di Tieta d'Agreste</i> .....	125
Figura 5: Ilustração de Kiko Farkas sobre Exu de Carybé .....	179
Figura 6: Capas de <i>Gabriella garofano e cannella</i> (Editori Riuniti, 1982-1984) e de <i>Vita e miracoli de Tieta d'Agreste</i> (Garzanti, 1984).....	218
Figura 7: Capas do <i>corpus</i> onde a sensualidade das protagonistas é exaltada. ....	219

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Obra traduzida de Jorge Amado na Itália .....	32
Quadro 2: Edições italianas de <i>Gabriela cravo e canela</i> (1958) - <i>Gabriella garofano e cannella</i> em tradução de Giovanni Passeri.....	87
Quadro 3: Edições italianas de <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> (1966) – <i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> em tradução de Elena Grechi. ....	90
Quadro 4: Edições italianas de <i>Tereza Batista cansada de guerra</i> (1972) – <i>Tereza Batista stanca di guerra</i> em tradução de Giuliana Segre Giorgi.....	92
Quadro 5: Edições italianas de <i>Tieta do Agreste</i> (1972) – <i>Vita e miracoli di Tieta d’Agreste</i> em tradução de Elena Grechi.....	94
Quadro 6: Capas das edições italianas dos romances do <i>corpus</i> .....	112
Quadro 7: Biografias de Jorge Amado e referências ao autor e sua obra publicada nas edições do <i>corpus</i> .....	172
Quadro 8: Presença do nome do(a) tradutor(a) no espaço peritextual do <i>corpus</i> .....	180
Quadro 9: Instâncias prefaciais das edições italianas de <i>Gabriella, garofano e cannella</i> , <i>Tereza Batista cansada de guerra</i> e <i>Tieta do Agreste</i> .....	185

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

k.p. kindle position

OPAC SBN Online Public Access Catalogo do Sistema Bibliotecario Nazionale

PCI Partito Comunista Italiano

GCC Gabriela cravo e canela

DF Dona Flor e seus dois maridos

TB Tereza Batista cansada de guerra

TA Tieta do Agreste

## SUMÁRIO

PREMISSA.....	17
INTRODUÇÃO .....	20
1. JORGE AMADO NA ITÁLIA: TRADUÇÕES E AGENTES.....	27
1.1 A obra de Jorge Amado traduzida na Itália de 1949 até 2021 .....	32
1.2 De 1949 até os anos 1960: a estreia amadiana na Itália .....	45
1.3 Os anos 1970: a década do <i>boom</i> e o sucesso editorial das mulheres protagonistas .....	53
1.4 Os anos 1980 e 1990: sucesso comercial e novas traduções .....	57
1.5 De 2000 até 2018: entre as edições digitais e as últimas edições.....	66
2. AS MULHERES PROTAGONISTAS NOS ROMANCES DE JORGE AMADO .....	71
2.1 Jorge bem-mal Amado, Gabriela, Florípedes, Tereza e Antonieta.....	71
2.2 Breve história das traduções dos romances do corpus.....	86
3. MULHERES E(M) PARATEXTOS: QUATRO ROMANCES DE JORGE AMADO EM ITALIANO .....	96
3.1 Paratexto e(m) tradução.....	96
3.2 Notas sobre a edição I Meridiani e seus peritextos.....	108
3.3 Capas.....	112
3.3.1 O elemento paratextual icônico e a representação da mulher.....	119
3.3.2 Brasil best-seller: formatos e coleções, títulos e autor.....	133
3.3.3 Resenhas e textos: “sensacionais e sexy” .....	137
3.4 Contracapas e orelhas do livro .....	142
3.4.1 Sinopses: legitimação eurocêntrica e exotização.....	142
3.4.2 Autor: o perfil do escritor best-seller engajado e a publicidade .....	172
3.5 O sumiço do Santo: Exu e a (in)visibilidade da tradução .....	178
3.6 INSTÂNCIAS PREFACIAIS .....	183
3.6.1 Prefácios, assonâncias e autorias.....	185
3.7 NOTAS .....	198
3.7.1 <i>Realia</i> folclóricos e mitológicos: a representação da religiosidade afro- brasileira .....	203
3.7.2 A culinária baiana: entre domesticação e exotização.....	209
3.7.3 História e literatura brasileira e portuguesa nas notas.....	212
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	217

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>222</b>
<b>APÊNDICE A – Dicionário Bibliográfico das traduções do(a)s tradutore(a)s italiano(a)s de Jorge Amado .....</b>	<b>231</b>

## PREMISSA

Viva Exu Odara  
 O bamba que zanza pelo campo  
 O bom de briga que abafa no bafafá  
 Que bota uma beca batuta  
 Pra ser porteiro de Deus  
 Antonio Risério, *Oriki Orixá*, 1996.

### *Dos objetivos, dos medos e das determinações*

Escrevo uma tese de doutorado em português brasileiro – que não é a minha língua materna, mas que adotei e que me adotou –, tenho um Exu (Laroyê!) tatuado no braço esquerdo, conheci as pessoas do Brasil múltiplo e transformador, tudo por causa de Jorge Amado. Por causa de uma viagem de trabalho, subindo de carro o litoral nordestino de Recife a Natal: um livro precisava me fazer companhia e foi assim que conheci a menina Tereza, que saiu da caneta de Jorge. Ainda não sei explicar o que fez com que eu me apaixonasse tanto, se foi o primeiro encanto com uma alteridade, a história de resistência, mas é mais provável que se trate de feitiçaria. Fato é que nunca mais abandonei Jorge Amado e que preciso voltar com certa frequência a Salvador, pois a saudade vira tormento físico se eu não pisar em terras baianas depois de algum tempo. A pandemia de COVID19 impossibilitou mais viagens à mágica Fundação Casa de Jorge Amado, no Largo do Pelourinho, em Salvador, na cidade da Bahia.

Comecei pelas questões de Exu em 2018 e continuo neste ano de 2022, regido por esse Orixá, pois sabemos que sem ele os caminhos não se abrem.

Essa entidade maravilhosa e assustadora, frequente e erroneamente identificada com o diabo da tradição cristã, é um mediador. É o tradutor dos Deuses. Encontrei essa figura várias vezes, sob diferentes formas, no terreiro, mas sobretudo nas encruzilhadas soteropolitanas e manezinhas. Conversou comigo algumas vezes, e, repensando às formas, diria que foi muito direto na transmissão de suas mensagens, cristalino. E fechou caminhos. E abriu outros.

O mestrado me fez abandonar gradualmente o emprego, estabelecer a minha voz em português brasileiro e começar a trilhar de forma estável a vereda dos Estudos da Tradução. Enquanto isso, o amor pelo Brasil crescia mais forte, pois se livrava daquele véu da paixão que

não deixa enxergar o ser amado, mas apenas a sua idealização. Crescia mais forte apesar do barulho das panelas, apesar dos gritos contra uma mulher poderosa que tinha feito com coerência o melhor que podia. Crescia mais forte junto com as vozes universitárias que, em 2017, ainda não sabiam que teriam de enfrentar dias muito piores, junto com a promessa de fazer alguma coisa que seria de utilidade sendo hóspede desse país-continente que me encantava.

As idas e vindas e, sobretudo, os momentos de troca com as pessoas além de muitos muitos livros, me deram de presente um olhar mais amplo, que se enriquece graças a fracções de visão alheia que as criaturas que tive por perto me deixaram guardar. Essa visão potencializada contribui para que a paisagem fique cada vez menos embaçada, embora o caminho a ser percorrido ainda seja longo.

Bom, esses óculos formados ao longo da caminhada me ajudaram a ver quanto a visão da minha terra natal a respeito do Brasil era diferente daquela que eu andava construindo, quanto os estereótipos são enraizados e fossilizados. Pensei, então, que fosse necessário verificar se esses elementos permeiam a tradução. E também pensei que estava na hora de voltar a conversar com os meus primeiros amores, Jorge Amado e as mulheres que brotaram de sua caneta. Precisava falar das mulheres. E precisava falar de Jorge Amado porque, sendo um dos autores mais traduzidos no mundo, e também na Itália (DAL PONT, GUERINI, 2017), era provável que outras pessoas tivessem tido o universo amadiano como primeiro amor brasileiro. E quem não mergulhou nos textos, talvez tenha se detido no trampolim, nas portas de entrada dos livros, os paratextos, antes de decidir se pular na leitura amadiana ou se passar para outro oceano ficcional.

A lente feminista desenvolvida no Brasil me fez aprender que posso e que devo apontar para questões silenciadas, que posso e que devo levantar a voz, que esse é o momento em que não podemos ficar caladas. Durante o mestrado-sanduíche em Vitória, na UFES, disse à minha orientadora – Prof.a Dr.a Vanessa Castagna, atual coorientadora – que sentia a necessidade de escrever algo menos *técnico* e mais *político*. Comecei timidamente, analisando o tabu numa voz brasileira traduzida para o italiano, voz de uma mulher criada por João Ubaldo Ribeiro, sem papas na língua, que justamente jogava tabus na cara de quem a lia. Em italiano ela ficou mais comportada, mas mesmo assim, ela é obra de um homem. Atriquei na Ilha do Desterro, Florianópolis, aquela que chamam de Ilha da Magia, de Ilha das Bruxas – e há razões de sobra para essa denominação – e senti que urgia fazer algo parecido ao trabalho do mestrado, só que

com as vozes das principais protagonistas amadianas: Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista e Tieta do Agreste. E depois de muitas, muitas dúvidas, decidi que a forma mais imediata de estudar como elas têm sido representadas até agora era através da análise do trampolim, das portas de entrada: dos paratextos, elementos que são orlas, que são limiares.



## INTRODUÇÃO

Jorge Amado nasceu no dia 10 de agosto de 1912, em uma pequena fazenda de família, no município de Itabuna, no sul da Bahia. Com grande disposição para a escrita e a literatura desde a infância, começou a carreira de jornalista na Bahia e depois no Rio de Janeiro, mas a sua intenção era de viver de suas obras: sempre deu muita importância ao fato de ser escritor por profissão (AGUIAR, 2018, p. 610-611).

A produção literária amadiana é vasta e abarca romances, contos, diários de viagem, literatura infanto-juvenil, uma peça teatral e uma biografia. É tradicionalmente dividida em duas fases. A primeira apresenta temas politicamente engajados e ideologicamente marcados. A experiência política de Jorge Amado no Partido Comunista Brasileiro esteve presente na primeira fase, mas a intenção de dar voz ao povo, aos marginais, à cultura de matriz africana, não se desfez nas obras definidas menos engajadas. A segunda fase é marcada pela publicação, em 1958, de *Gabriela cravo e canela*, que inaugura um ciclo de romances com mulheres protagonistas, mas também outras obras que colocam a Bahia e a sua cultura como “personagens” principais.

Numerosas obras de Jorge Amado foram adaptadas para o cinema, para a televisão e para o teatro, chegando também a ser tema de escolas de samba. Além disso, o autor baiano ganhou vários prêmios no Brasil e no exterior, dentre os quais se destacam: Stalin da Paz (União Soviética, 1951), Latinidade (França, 1971), Nonino Risit d’Aur (Itália, 1982), Dimitrov (Bulgária, 1989), Pablo Neruda (Rússia, 1989), Etrúria de Literatura (Itália, 1989), Cino Del Duca (França, 1990), Mediterrâneo (Itália, 1990), Vitaliano Brancatti (Itália, 1995), Luis de Camões (Brasil, Portugal, 1995), Jabuti (Brasil, 1959, 1995) e Ministério da Cultura (Brasil, 1997).

O autor baiano não foi apenas reconhecido em sua pátria. No que se refere à circulação internacional da sua obra, vale destacar que ele entrou no *Guinness Book of Records* em 1996 por ser o autor mais traduzido do mundo. Essa informação claramente não é a mais atualizada, porém é de se considerar indicativa da importância desse autor, levando em conta a posição não central da literatura brasileira, e a da língua portuguesa, no sistema mundial, pois, como destacado por Pascale Casanova (2002, p. 109-110), no *continuum* dos espaços literários dominantes e dominados, os dominantes são aqueles considerados mais antigos, “os que primeiro entraram na concorrência literária e cujos ‘clássicos’ nacionais também são ‘clássicos

universais”’. Dessa forma, o mapa literário mundial é desigual e reflete as estruturas mundiais de poder.

Em suma, Jorge Amado é um dos autores brasileiros mais traduzidos e consequentemente mais conhecidos internacionalmente. Isso não é revelado apenas pelo resultado no *Guinness Book of Records*, mas também pelas numerosas pesquisas sobre a sua recepção em diferentes países: nos países da ex-União Soviética, que inclusive o autor visitou, na China, na França, onde passou longo tempo em exílio, em outros países da Europa e do continente americano e africano<sup>1</sup>. No que se refere à Itália, país de interesse para esta pesquisa, Jorge Amado figura como o autor brasileiro mais traduzido até 2007 (DAL PONT, GUERINI, 2017). De fato, a quase totalidade de sua obra foi traduzida para o italiano, envolvendo editoras de renome e sendo continuamente reeditada e reimpressa: basta pensar que a última reedição italiana de *Dona Flor e seus dois maridos* é de 2021.

Assim, o foco da presente tese se detém, em um primeiro momento, na presença de Jorge Amado traduzido no sistema cultural italiano, com um interesse específico no material paratextual. Portanto, o interesse inicial é o de reconstruir a história de suas traduções na Itália, e, em seguida, a análise do paratexto, mais especificamente o peritexto, ou seja, os elementos que ficam materialmente ao redor do texto. O *corpus* escolhido inclui as quatro obras com mulheres protagonistas: *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). Esses quatro romances destacam-se, pois, estão entre os mais publicados e reimpressos na Itália e o interesse pelo material paratextual dessas obras abarca questões ligadas à representação da mulher, do Brasil e da sua cultura no sistema de chegada.

A ideia para essa tese de doutorado surgiu a partir de algumas conclusões da minha dissertação intitulada *Tabu e reescrita na tradução italiana de A casa dos budas ditosos*<sup>2</sup>, desenvolvida durante o mestrado-sanduiche no Brasil, em Vitória (ES) e que foi defendida em 2018, na Università Ca’ Foscari di Venezia. Após ter-me detido no estudo da Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar e da Teoria da Reescrita de André Lefevere, analisei a

---

<sup>1</sup> Não é aqui o caso de mencionar todas as pesquisas sobre a recepção de Jorge Amado em vários países, mas vale apresentar o número especial de 2014 da revista *Amerika: mémoires, identités, territoires*. O número 10 é dedicado a Jorge Amado e reúne perspectivas interculturais, com contribuições sobre a recepção internacional do autor baiano. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/4514> Acesso em: 02 mar. 2022

<sup>2</sup> MANZATO, Elena. *Tabu e reescrita na tradução italiana de A casa dos budas ditosos*, 164f. Dissertação de Mestrado em Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali, Università Ca’ Foscari di Venezia, 2018. Disponível em <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/12364/859604-1210613.pdf?sequence=2>> Acesso em: 5 fev. 2022.

tradução do romance *A casa dos budas ditosos* (1999), de João Ubaldo Ribeiro. Tratando-se de um romance erótico, considerado até pornográfico, o estudo concentra-se na análise da tradução do tabu em italiano e envolveu o texto traduzido e o material paratextual. Ao longo da pesquisa ia se tornando evidente uma certa representação estereotipada do Brasil e das personagens mulheres, aparentemente por razões mercadológicas, e esse processo ficava ainda mais evidente nos elementos paratextuais, lugar onde a ideologia aparece de forma mais clara (TORRES, 2011, p. 17). Isso despertou a minha curiosidade e levou-me a verificar se essa estereotipização, ligada principalmente à representação racial e à sexualização da mulher, se dava em obras de grande circulação, obras que supostamente tiveram sucesso de público. Assim, por ser Jorge Amado o autor mais traduzido na Itália como já mencionado, considerei importante analisar os paratextos de todas as edições italianas das quatro obras com mulheres protagonistas: *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977).

Desde já é preciso introduzir as considerações de Bhabha sobre *estereótipo e estereotipização* que perpassaram o presente trabalho. Homi K. Bhabha (1998) considera o estereótipo uma estratégia do discurso colonial: seu poder está na ambivalência, já que essa forma de conhecimento oscila entre a força de sua fixidez e sua impossibilidade de ser comprovada (BHABHA, 1998, p. 105). Assim, o estereótipo reforça uma certa representação da alteridade, no caso do sujeito colonial as representações raciais e sexuais são vistas como “modos de diferenciação, percebidos como determinações múltiplas, entrecruzadas, polimorfos e perversas” (BHABHA, 1998, p. 107).

O interesse pelo material paratextual e em seguida a escolha desse recorte específico, além das conclusões da pesquisa do mestrado, advém de uma proposta de Olga Castro (2017). No artigo intitulado “(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?”, a autora sugere vários pontos de partida de pesquisa para ampliar a área dos estudos feministas da tradução, dentre esses, Castro (2017) menciona a crítica da paratradução de obras feministas e a análise da representação textual de homens e mulheres em tradução. Partindo dessas sugestões e levando em conta que Jorge Amado não é um autor feminista, embora entre as suas criações ficcionais figurem protagonistas femininas de amplo êxito e circulação, a minha intenção inicial era analisar a representação icônica e textual da mulher nos paratextos. Em seguida, mergulhando no amplo *corpus* de paratextos que vai dos títulos até as notas de tradução, se pensarmos apenas nos peritextos, tornou-se urgente incluir

outras questões que se revelaram marcantes, entre as quais a importância das mulheres como agentes da tradução, tradutoras, editoras e acadêmicas, a representação do contexto cultural brasileiro e baiano, frequentemente estereotipado e legitimado através de comparações eurocêntricas, a invisibilidade da tradução, entre outras. Além do artigo de Olga Castro, outra obra foi extremamente valiosa para identificar o meu recorte: a revisão bibliográfica sobre paratextos e tradução de Kathryn Batchelor (2018). Em *Paratexts and Translation*, a autora efetua uma revisão bibliográfica sobre paratextos nos Estudos da Tradução. As pesquisas apontadas pela autora envolvem representações culturais por um lado, e *paratradução* feminista por outro.

A partir das conclusões da minha dissertação de mestrado e do estudo prévio para a construção do projeto de pesquisa, levantei algumas hipóteses iniciais: a) nos paratextos a mulher é sexualizada e objetificada; b) o Brasil e a sua literatura são representados de forma estereotipada; c) há uma evolução cronológica da representação e uma mudança a partir das primeiras edições até as atuais; d) a tradução e o papel do(a) tradutor(a) são invisibilizados.

Com essas questões em mente, o objetivo geral desta tese é analisar os elementos paratextuais das edições italianas de *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977), as quatro obras com mulheres protagonistas, a fim de verificar qual imagem da mulher, do Brasil e da sua cultura é veiculada. Para este fim torna-se necessário, em primeiro lugar, introduzir a presença de Jorge Amado na Itália através da história das suas traduções, principalmente com base nas reflexões de André Lefevere (2009) sobre a patronagem e os conceitos de ideologia e poética, acrescentando as considerações mais recentes sobre o(a)s agentes da tradução, anteriormente definidos “profissionais” por Lefevere (2009). Em segundo lugar, analisam-se os peritextos de todas as edições do *corpus*. Mais especificamente, o percurso de pesquisa visa a apresentar um panorama sobre a obra de Jorge Amado traduzida na Itália, a fim de situar os quatro romances com mulheres protagonistas e verificar a sua representatividade; expor o conteúdo das obras e o(a)s agentes da tradução que colaboraram para a sua difusão na Itália; analisar o material peritextual, ou seja, os elementos textuais e icônicos presentes nas capas, nas contracapas e orelhas do livros, nas instâncias prefaciais e nas notas, bem como escrutinando alguns epitextos, como resenhas publicadas em jornais e revistas italianas, entrevistas e memórias do próprio autor, e ainda destacando algumas passagens textuais para ilustrar aspectos da argumentação.

Os objetivos específicos desta tese são: a) verificar se na representação da mulher são recorrentes os estereótipos; b) averiguar se o retrato das protagonistas construído nos paratextos das traduções italianas cristaliza uma visão sexista e racista; c) indagar a presença de elementos e representações eurocêntricas nos paratextos, não apenas ligados à representação da mulher, mas do Brasil de forma mais geral; d) apresentar o *status* da tradução, verificando a sua importância ou invisibilização.

Outra questão premente, que já se pode entrever a partir da escolha do recorte do *corpus*, mas que devo sublinhar, é o campo da representação e do(a)s destinatário(a)s: o interesse pelo material peritextual do *corpus*, que envolve apenas parcialmente as considerações da crítica literária, tem a ver com a amplitude e a abrangência do público-leitor. Para alcançar os objetivos foi importante observar as representações presentes nesse material, que visa a conquistar o maior número de leitor(a)s e não apenas uma parcela reduzida e específica, já conhecedora do sistema de partida. Isso justifica, por exemplo, a exclusão de uma abordagem mais aprofundada do material paratextual da importante edição na coleção I Meridiani de Mondadori, que reúne uma seleção de obras de Jorge Amado numa publicação pensada para um público-leitor já conhecedor da obra amadiana e do seu contexto literário e cultural.

Como mencionado acima, o *corpus* principal desta pesquisa inclui todas as edições italianas dos romances *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). O conjunto foi recuperado parcialmente na Fundação Casa de Jorge Amado de Salvador, Bahia, e no sistema *Online Public Access Catalog* do *Sistema Bibliotecario Nazionale* italiano (doravante OPAC SBN)<sup>3</sup>. A partir da pesquisa efetuada, as edições de *Gabriella, garofano e cannella* são 15, em tradução de Giovanni Passeri, as de *Dona Flor e i suoi due mariti* são 10, em tradução de Elena Grechi, as de *Tereza Batista stanca guerra* são 9, traduzidas por Giuliana Segre Giorgi, e as de *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*, essas também em tradução de Elena Grechi, são 6. Vale lembrar que os primeiros três romances também foram selecionados para compor os volumes organizados por Paolo Collo dedicados aos romances de Jorge Amado da coleção I Meridiani de Mondadori. Essas traduções de *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) e *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) das(os) tradutoras(es) mencionadas acima foram revisadas por Paolo Collo e Daniela Ferioli.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp> Acesso em: 15 fev. 2022.

No que se refere ao embasamento teórico, a pesquisa é de cunho bibliográfico e de análise quantitativa e qualitativa, e é suportada principalmente pela Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) e pela Teoria da Reescrita de André Lefevere (2007) no que se refere às questões ligadas à história da tradução. Além disso, são aprofundadas as figuras do(a)s agentes da tradução – “profissionais” para Lefevere – com base nas propostas de John Milton e Paul Bandia (2009). A respeito da representação nos paratextos, é fundamental a visão pós-colonial de Homi K. Bhabha ligada aos estereótipos e a das estudiosas brasileiras e estadunidenses que ajudam a fundamentar especialmente a análise da representação da mulher (CORRÊA, 2016; GONZALES, 1984; HOOKS, 1995, 2019; SCHMIDT, 2009, 2019). O material paratextual e os estudos sobre esses elementos seguirão os preceitos de Gérard Genette em *Paratextos editoriais* (2009), e as abordagens de Marie-Hélène Catherine Torres (2011) e de Kathryn Batchelor (2018), que ampliam e adaptam a análise paratextual para os Estudos da Tradução. Além disso, também nos servimos das reflexões sobre paratextos, cultura, ideologia e feminismos de Urpo Kovala (1996), Richard Watts (2000), Sehnaz Tahir-Gürçaglar (2002), Beth McCoy (2006) e Ruth Abou Rached (2017).

Para alcançar os objetivos propostos, a presente tese divide-se em três capítulos. O primeiro apresenta um panorama da história da tradução de Jorge Amado na Itália. Assim, traça-se uma análise historiográfica e cronológica das traduções de 1949 até 2021, anos da primeira e da última edição de obras amadianas na Itália. Seguindo uma ordem cronológica, são apresentadas quatro fases da publicação da obra de Jorge Amado em terras itálicas: de 1949 até os anos 1960 com as primeiras traduções, os anos 1970 e o *boom* da literatura latino-americana, os anos 1980 e 1990, com as grandes mudanças no sistema editorial italiano, e finalmente o novo milênio. Nesse percurso são analisado(a)s o(a)s agentes da tradução, das editoras aos(às) tradutore(a)s.

O segundo capítulo trata dos quatro romances com mulheres protagonistas, *corpus* da tese. Assim, em primeiro momento tratamos brevemente da recepção crítica de Jorge Amado, e, em seguida, do conteúdo dos romances, em que são apresentadas as protagonistas e suas histórias, a fim de dar uma ideia sobre personagens e ambientação. Faz-se também uma breve análise da recepção desses romances na Itália através das traduções, especificando número de edições, período de publicação, editoras, coleções, tradutore(a)s e adaptações.

No terceiro capítulo são apresentados e analisados os elementos paratextuais das quatro obras do *corpus*, especialmente os peritextos. No começo do capítulo apresenta-se o

embasamento teórico sobre paratexto (peritexto e epitexto) e sobre a sua transformação ao falarmos de Estudos da Tradução. Os elementos paratextuais analisados, afinal, são os peritextos, aqueles elementos que estão materialmente ao redor do livro: a capa e seus elementos (imagens, autor, título, editora, coleção, eventuais outros textos); as contracapas e orelhas do livro, com o *release* formado por textos de teor mais comercial e “sedutor”; as instâncias prefaciais, menos numerosas se comparadas aos textos do *release*; a presença do(a)s tradutore(a)s e da tradução e o sumiço de um interessante e curioso elemento do peritexto original; e finalmente as notas, que incluem majoritariamente *realia*, mas também fazem referência a pessoas reais e a eventos históricos. Os epitextos, que se encontram fora do texto, são mencionados ao longo da análise a fim de confirmar algumas teses sobre a representação.

Finalmente, considerámos importante acrescentar, em apêndice, uma bibliografia das traduções efetuadas pelo(a)s 19 agentes que transpuseram a obra de Jorge Amado para o italiano. É possível constatar que muito(a)s não traduziram apenas do português, e que alguns traduziram pouquíssimas obras enquanto outro(a)s foram extremamente prolífico(a)s.

## 1. JORGE AMADO NA ITÁLIA: TRADUÇÕES E AGENTES

Em 1996 Jorge Amado foi reconhecido como o autor mais traduzido do mundo pelo *Guinness Book of Records* (TOOGE, 2011, p. 8) e, até 2007, era também o autor brasileiro mais traduzido na Itália (DAL PONT, GUERINI, 2017). A quase totalidade da obra amadiana foi publicada na península italiana e continua sendo reeditada e reimpressa, o que demonstra um interesse contínuo por parte do público-leitor. Dada a sua popularidade, podemos considerar o autor baiano como representativo, e dado o conteúdo e os temas propostos pela sua obra, é possível afirmar que ele forneceu elementos, através da sua narrativa ficcional, que tiveram um forte impacto na construção de um determinado imaginário sobre o Brasil dentro do sistema cultural italiano.

Com o intuito de reforçar a importância de Jorge Amado na Itália, neste capítulo será apresentada uma análise da recepção de Jorge Amado no sistema italiano através da sua obra traduzida e do(a)s agentes da tradução.

Antes de apresentar essa análise, é oportuno situar as bases teóricas que a sustentam. Estas entrelaçam as teorias de André Lefevere e de Itamar Even-Zohar, ou seja, a teoria de reescrita e a dos polissistema, e as perspectivas de John Milton e Paul Bandia, que aprofundam a questão do(a)s agentes da tradução, questão já mencionada por Lefevere (2009) na categoria do(a)s profissionais.

André Lefevere (2007) parte de pressupostos sistêmicos que derivam da teoria dos polissistemas da escola de Tel Aviv, apresentada por Itamar Even-Zohar em 1990 no volume intitulado “Polysystem Studies” da revista *Poetics Today*. Conforme essa teoria, o sistema literário faz parte do sistema cultural e é dinâmico, ou seja, depende do tempo e do espaço, e heterogêneo, ou seja, é composto por muitos gêneros diferentes. Além da dinamicidade e heterogeneidade do sistema, Even-Zohar (1990) aponta para a sua hierarquização e o seu conservadorismo: dentro do sistema há muitos estratos em posições diferentes dependendo do período histórico e os estratos centrais tendem a manter a sua posição. Contudo, há sempre um processo dinâmico que mantém o sistema ativo: por exemplo, quando um gênero literário inovador se encontra numa posição central, é provável que na periferia do sistema se encontrem gêneros mais conservadores, e vice-versa. Cabe lembrar que, ao falar de centro e periferia, não se entende um espaço fixo, mas estratos móveis de um dado sistema. É importante apontarmos para essa mobilidade, pois é precisamente a dinamicidade desses processos que mantêm o



sistema vivo: a evolução do sistema literário depende disso, da mobilidade e das tensões entre espaços centrais e periféricos, entre conservadorismo e inovação (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 21). Assim, há um processo contínuo de transformação do sistema e dos gêneros para se manterem numa posição central, que corresponderia ao cânone literário. Dentro do sistema há muitos subsistemas, considerados periféricos à medida que se afastam do centro, do cânone.

A partir dessas premissas sistêmicas, a teoria descrita nos primeiros capítulos do livro de André Lefevere (2009) intitulado *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* – publicado pela primeira vez em 1992 com o título *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* – nos apresenta vários conceitos, que são considerados chave para essa pesquisa, entre os quais: os profissionais da tradução (ou agentes), a patronagem<sup>4</sup> e a poética: esses representam os maiores fatores que influenciam a recepção (aceitação e/ou rejeição) da literatura num dado sistema literário. Quem reescreve a literatura pode manipulá-la e controlar a sua recepção por parte do público-leitor. A tradução, sendo uma das possíveis formas de reescrita, é motivada por questões ideológicas ou poetológicas: o(a) reescritor(a) pode seguir ou não a ideologia e a poética dominantes e/ou preferidas.

Lefevere (2007, p. 17) informa que o(a)s *profissionais da tradução* que reescrevem a literatura são: tradutore(a)s, crítico(a)s, resenhistas, professore(a)s. Ele(a)s podem tomar decisões a respeito da poética e/ou da ideologia do texto. Em segundo lugar, a *patronagem* é composta pelos grupos de poder, instituições, pessoas que influenciam a recepção da literatura, ou seja, editore(a)s, grupos ou partidos políticos, a mídia e o sistema acadêmico. Além disso, a patronagem é caracterizada por três elementos: o elemento ideológico, o elemento econômico e o elemento social. Conforme Lefevere (2007), o elemento ideológico é o mais forte: este não se limita a um sentido político, mas inclui também costumes, convicções e crenças que

---

<sup>4</sup> Na realidade, na tradução do livro de Lefevere para o português, *patronage* é traduzido *mecenato*: escolhi não utilizar esse termo, mas sim o termo *patronagem* pois este último possui um significado mais amplo, enquanto *mecenato* relembra diretamente o antigo sistema renascentista de dependência de quem produzia arte da pessoa que estava no poder. Inclusive, outros trabalhos acadêmicos utilizam o termo *patronagem*, como os citados abaixo: FOLGUEIRA, Laura. **The Obscene Madame D: um levantamento da tradução de A obscena senhora D, de Hilda Hilst, nos Estados Unidos**. 155 f. Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução, USP, São Paulo, 2017. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-14082017-113710/publico/2017\\_LauraSantosFolgueira\\_VOrig.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-14082017-113710/publico/2017_LauraSantosFolgueira_VOrig.pdf) Acesso em: 5 fev. 2022. MARTINS, Márcia A.P. O papel da patronagem na difusão da literatura brasileira: o programa de apoio à tradução da Biblioteca Nacional. In: COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andreia; TORRES, Marie-Hélène C. **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. Disponível em: [http://www.lettras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/profs/romulo/Literaturatraduzidaeliteraturanacional2008.pdf#page=39](http://www.lettras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/Literaturatraduzidaeliteraturanacional2008.pdf#page=39) Acesso em: 9 fev. 2022.

determinam nossas ações. O elemento econômico diz respeito ao pagamento do(a)s profissionais: isso envolve direitos autorais, salário do(a)s profissionais como resenhistas, crítico(a)s e professore(a)s. O elemento social envolve a questão de pertencimento a um grupo e suas repercussões a nível social: isso pode ter a ver com o *status* trazido pelo pertencimento a um determinado grupo, mas também com os lugares de encontro. Finalmente, a patronagem pode ser indiferenciada ou diferenciada: no primeiro caso, todos os elementos são fornecidos pela mesma pessoa/grupo, como no caso dos regimes totalitários, no segundo caso, os elementos são independentes um do outro.

Em terceiro lugar, Lefevere (2009) apresenta a poética: ele a divide em recursos literários, ou seja, gêneros, personagens, situações prototípicas etc., e conceito do papel de literatura. É a partir da poética que o(a)s profissionais elegem *clássicos* e obras canônicas para determinados períodos históricos, enquanto outras são abandonadas e recuperadas em outros momentos, com a mudança da poética dominante.

No que se refere aos e às profissionais da tradução, doravante agentes da tradução, vale a pena ampliar a definição lefeveriana a partir das considerações apresentadas na introdução da obra *Agents of Translation* de John Milton e Paul Bandia (2009, p. 1):

Os agentes podem redigir textos, ser mediadores que modificam o texto, como quem produz resumos, editores, revisores e tradutores. [...] Incluímos os tradutores entre nossos agentes, que também podem ser patronos da literatura, mecenas, organizadores de eventos, políticos ou empresas que contribuem para mudar as políticas culturais e linguísticas. Também podem ser revistas, periódicos ou instituições. E [...] geralmente interseccionam-se dois ou mais desses papéis.<sup>5</sup>

A introdução da definição de agentes, que complementa a teoria de Lefevere se dá pelo fato de que

[...] a patronagem pode certamente ser importante para decidir que trabalhos serão publicados, mas aborda pouco os agentes individuais, sejam tradutores, críticos, jornalistas ou políticos, figuras que influenciam o mundo literário, que não estavam

---

<sup>5</sup> Na presente tese, a tradução de todos os trechos em outras línguas é de minha autoria. Em nota aparece o texto em língua original.

Agents may be text producers, mediators who modify the text such as those who produce abstracts, editors, revisors and translators, commissioners and publishers. [...] We do include translators amongst our agents, who may also be patrons of literature, Maecenas, salon organizers, politicians or companies which help to change cultural and linguistic policies. They may also be magazines, journals or institutions. And [...] they may often combine two or more of these roles.

satisfeitos com o *status quo* e tentaram fomentar mudanças. (BANDIA; MILTON, 2009, p. 3)<sup>6</sup>

O trabalho de André Lefevere já se insere na virada cultural, virada que traz à tona algumas importantes questões, como as de gênero e de raça. Uma vez dado como certo o fato de que o sistema literário sempre foi governado pelas ideologia e poética dominantes, na virada cultural o cânone, e conseqüentemente a sua tradução, são questionados: no que se refere às questões de gênero, textos de mulheres e obras *queer* até então – e diria até hoje – invisibilizadas pelo sistema são resgatados e reescritos: publicam-se novas pesquisas acadêmicas, novas traduções, novas resenhas. Relativamente à raça, que se insere em questões pós-coloniais e decoloniais assim como em questões feministas, a virada cultural aponta para a disparidade de relações de poder entre colonizado(a)s e colonizador(a)s e seus efeitos nos sistemas literários e na tradução. De fato, a tradução se dá num *continuum* de trocas interculturais e é raramente igualitária, ela “não é uma atividade inocente, transparente, mas sim muito carregada de significado em todas suas etapas; raramente, ou quase nunca, ela envolve uma relação de igualdade entre textos, autore(a)s ou sistemas” (BASSNETT, TRIVEDI, 1999, p. 2)<sup>7</sup>.

Assim, os Estudos da Tradução pós-coloniais querem reverter esse processo, desafiando e desconstruindo as normas impostas pelo sistema europeu dominante. Entre essas normas e convenções encontramos: o sagrado original, a tradução como cópia e texto de segunda categoria, assim como a colônia seria metaforicamente uma cópia do país colonizador, entre outros. Nesse contexto, apresenta-se uma nova política do *entre-lugar*, do *Terceiro Espaço*, do limiar, que favoreça a criação de uma:

cultura *internacional*, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura. Para esse fim deveríamos lembrar que é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* – que carrega o fardo do significado da cultura. (BHABHA, 1998, p. 69)

---

<sup>6</sup> Patronage can certainly be important in deciding which works get published but says little about individual agents, whether they be translators, critics, journalists or politicians, figures which influence in the literary world, who were not satisfied with the *status quo* and attempted to instigate changes.

<sup>7</sup> Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems. A esse respeito, basta pensar no exemplo clássico da “primeira tradutora” da América, La Malinche, a tão demonizada intérprete e amante de Hernán Cortés, uma infeliz metáfora de estupro das “terras virgens” por parte do colonizador.

Uma vez delineada a fundamentação teórica que sustenta a análise da recepção de Jorge Amado traduzido na Itália, vale especificar que o estudo se divide em “fases de recepção” que seguem uma ordem cronológica e também envolvem a apresentação do(a)s agentes da tradução, tais como tradutore(a)s e editoras. A periodização não segue a ordem cronológica de publicação das obras no Brasil, mas sim as fases de publicação na Itália. Dessa forma, são levantadas algumas questões que interseccionam o período de publicação dos textos-fonte e dos textos-alvo. Pode tratar-se de questões ideológicas – ligação de Jorge Amado ao Partido Comunista e agentes envolvido(a)s na militância na Itália, linha ideológica das editoras, entre outras – e de questões ligadas à poética e à ideologia (LEFEVERE, 1992, p. 15), ou seja, quais obras são mais traduzidas e se as obras aparecem em edições críticas ligadas ao meio acadêmico, por exemplo.

No que se refere ao *corpus*, a fim de delinear uma visão mais completa possível da obra de Jorge Amado traduzida na Itália, os dados foram recolhidos no OPAC SBN e nas edições italianas encontradas na Fundação Casa de Jorge Amado. Essa escolha deve-se ao fato de as bases de dados “oficiais”, como por exemplo o *Index Translationum* da UNESCO e/ou o catálogo online *WorldCat*, não estarem atualizadas. Portanto, o *corpus* escolhido apresenta dados mais abrangentes sobre a recepção da obra de Jorge Amado na Itália através das suas traduções.

Nesse sentido, convém destacar alguns aspectos relacionados a essa busca. Primeiramente, alguns dados encontrados nas fichas catalográficas das edições italianas no site do OPAC SBN contêm lacunas: muitas vezes confunde-se edição e reimpressão, de tal forma que nem sempre foi simples encontrar os dados corretos. A fim de revisar esses detalhes, procurei nas edições impressas dos livros, e, no que se refere às edições da editora Garzanti, nas páginas do copyright do livro em formato digital, onde o ano de publicação das novas edições é especificado. Não foi possível averiguar essas informações nos livros digitais das outras editoras, portanto a verificação foi efetuada nos catálogos e em sites de vendas de livros buscando o número exato de edições e juntando os resultados confiáveis. Relativamente às reimpressões, no quadro presente no próximo subcapítulo, algumas vezes, é detalhado o número de reimpressões entre parênteses, que se refere ao número especificado na ficha catalográfica do OPAC SBN. Finalmente, definirei desde já algumas fontes, para que as citações não fiquem repetitivas ao longo dos subcapítulos:

- As informações sobre a vida de Jorge Amado fazem referência à biografia mais recente escrita por Joselia Aguiar (2018);
- Os dados sobre editoras, história do mercado editorial italiano e das coleções são baseados nos estudos de Gian Carlo Ferretti (2004) e do mesmo autor junto com Giulia Iannuzzi (2014).

## 1.1 A OBRA DE JORGE AMADO TRADUZIDA NA ITÁLIA DE 1949 ATÉ 2021

Em primeiro lugar, a fim de ilustrar e mostrar claramente as edições e as reimpressões que resultam presentes no sistema OPAC SBN e na Fundação Casa de Jorge Amado, apresentamos o quadro abaixo:

Quadro 1: Obra traduzida de Jorge Amado na Itália

Título e publicação no Brasil	Título traduzido	Tradutor(a)	Publicação na Itália	Editora	Edição	Reimpressão	Coleção
O País do Carnaval (1931)	Il paese del carnevale	Elena Grechi	1984	Garzanti	x		Le mosche bianche
			1992	Garzanti	x		Elefanti
			1998	TEA	x		Tea Due
			2002	Garzanti	x		Elefanti
			2010	Garzanti	x		Elefanti best-seller
			2015	Garzanti	x		Edição digital
Cacau (1933)	Cacao	Claudio M. Valentinetti	1984	Mondadori	x		Omnibus
			1986	Mondadori-De Agostini	x		Novecento
			1988	Mondadori	x		Oscar narrativa
			1991	Mondadori	x		Oscar classici moderni
			1994	Mondadori		x	Oscar classici moderni
			1996	Mondadori		x (5)	Oscar classici moderni

	Cacao	Daniela Ferioli	1998	Einaudi	x		ET			
			2003	Einaudi	x		ET			
			2006	La Stampa	x		Collezioni d'autore			
			2006	Einaudi		x	ET			
			2010	Einaudi		x	ET			
			2013	Einaudi	x		Edição digital			
			2015	Einaudi		x	ET			
Suor (1934)	Sudore	Claudio M. Valentinetti	1985	Mondadori	x		Oscar narrativa			
			1986	Mondadori		x	Oscar narrativa			
			1987	Mondadori		x	Oscar narrativa			
			1988	Mondadori		x	Oscar narrativa			
			1992	Mondadori		x	Oscar narrativa			
			1993	Mondadori		x (6)	Oscar narrativa			
			1996	Mondadori	x		Piccola Biblioteca Oscar			
	Sudore	Daniela Ferioli	1999	Einaudi	x		ET			
			2006	La Stampa	x		Collezioni d'autore			
			2007	Einaudi	x		ET			
			2014	Einaudi	x		Edição digital			
			Jubiabá (1935)	Jubiabá	Dario Puccini e Elio Califano	1952	Einaudi	x		Coralli
						1959	Mondadori	x		Il Bosco
						1976	Einaudi	x		Nuovi coralli
1992	Einaudi	x					Einaudi Tascabili			
1995	Einaudi	x					Nuovi coralli			
2006	Einaudi	x					ET			
2007	Einaudi					x	ET			
2010	Einaudi					x	ET			
2013	Einaudi	x			Edição digital					
Jubiabá	Daniela Ferioli	1996	Einaudi	x						

Mar morto (1936)	Mare di Morte	Liliana Bonacini Seppilli	1958	Editori Riuniti	x		Le opere e i giorni
	Mar Morto		1985	Mondadori	x		Omnibus
			1989	Mondadori	x		Oscar narrativa
			1994	Mondadori De Agostini	x		Gli indimenticabili
			1997	Mondadori	x		Oscar narrativa
			1998	Mondadori		x	Oscar narrativa
			1998	San Paolo	x		Ed. Especial Famiglia Cristiana - Novecento Mondiale: I grandi della narrativa
			2001	Mondadori		x	Oscar narrativa
Capitães da areia (1937)	I banditi del porto	Dario Puccini	1952	Edizioni di cultura sociale	x		Letteratura
	Capitani della spiaggia	Elena Grechi	1988	Garzanti	x		Narratori moderni
			1989	Garzanti		x	
			1997	Garzanti	x		Elefanti
			1999	Garzanti	x		Elefanti
			2001	Garzanti	x		Elefanti
			2004	Garzanti		x	Elefanti
			2007	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
2015	Garzanti	x		Edição digital			
Terras do sem fim (1943)	Terre del finimondo	Mário da Silva	1949	Bompiani	x		
			1983	Bompiani	x		
			1983	Euroclub	x		
			1984	CDE	x		
			1986	Bompiani	x		Tascabili
			1987	Bompiani		x	Tascabili
			1988	Bompiani		x	Tascabili
			1989	Bompiani		x	Tascabili
1994	Bompiani	x		I Grandi Tascabili			

	Terre del finimondo	Daniela Ferioli	1997	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
			2007	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
			2014	Einaudi	x		Edição digital
São Jorge de Ilhéus (1944)	Frutti d'oro	Luigi Panarese	1957	Bompiani	x		Letteratura
			1984	Bompiani	x		Letteraria
			1984	Club degli Editori	x		
			1993	Garzanti	x		Elefanti
			2013	Garzanti	x		Novecento
	2015	Garzanti	x		Edição digital		
	I padroni della terra	Daniela Ferioli	1999	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios(1945 I ed.)	Bahia	Elena Grechi	1992	Garzanti	x		Memorie, documenti, biografie
			2010	Garzanti	x		
			2015	Garzanti	x		
Seara vermelha (1946)	Il cammino della speranza	Tullio Seppilli	1954	Edizioni di cultura sociale	x		Le opere e i giorni
	Messe di sangue	Elena Grechi	1987	Garzanti	x		Narratori moderni
			1996	Garzanti	x		Elefanti
			1997	Garzanti	x		Elefanti
			2010	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
2015	Garzanti	x		Edição digital			
Os subterrâneos da liberdade - Os ásperos tempos (1954)	I sotterranei della libertà - Tempi difficili	Daniela Ferioli	1998	Einaudi	x		Supercoralli
Os subterrâneos da liberdade - Agonia da noite (1954)	I sotterranei della libertà - Agonia della notte		2001	Einaudi	x		



Os subterrâneos da liberdade - Agonia da noite (1954)	I sotterranei della libertà - Agonia della notte		2001	Mondolibri (concessão de Einaudi)	x		
Os subterrâneos da liberdade - A luz no túnel (1954)	I sotterranei della libertà - La luce in fondo al tunnel		2002	Einaudi	x		
Os subterrâneos da liberdade - A luz no túnel (1954)	I sotterranei della libertà - La luce in fondo al tunnel		2003	Mondolibri (concessão de Einaudi)	x		
Os subterrâneos da liberdade - Os ásperos tempos (1954)	I sotterranei della libertà - Tempi difficili		2004	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
Gabriela cravo e canela (1958)	Gabriella garofano e cannella	Giovanni Passeri	1962	Editori Riuniti	x		David
			1979	Editori Riuniti	x		David
			1979	Club degli Editori	x		
			1980	Club degli Editori		x	
			1981	Editori Riuniti		x	
			1982	Editori Riuniti	x		David
			1983	Editori Riuniti	x		David
			1984	Editori Riuniti	x		David
			1988	Euroclub	x		
			1989	Einaudi	x		SuperCoralli
			1991	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
			1999	Mondadori 1 ed	x		Oscar Classici Moderni
			2002	Einaudi		x (15)	Tascabili

			2002	Mondolibri (ex CDE)	x		
			2003	Mondolibri (ex CDE)		x	
			2004	Mondadori		x	
			2005	Mondadori		x	
			2005	Einaudi	x		Super ET
			2006	Einaudi		x	
			2006	Mondadori		x (9)	
			2007	Mondadori		x (11-12)	
			2012	Mondadori		x	Oscar
			2013	Einaudi	x		Edição digital
			2016	Einaudi	x		ET Scrittori
A morte e a morte de Quincas Berro d'Água (1959)	La doppia morte di Quincas l'acquiolo IN: Due storie del porto di Bahia	Elena Grechi	1980	Garzanti	x		Narratori moderni
			1983	Garzanti		x (3)	Narratori moderni
			1984	Garzanti		x (4)	Narratori moderni
			1987	Garzanti	x		Elefanti
			1998	Garzanti	x		Elefanti
			1989	Garzanti		x (3)	Elefanti
			1992	Garzanti		x (4)	Elefanti
			1994	Garzanti		x (5)	Elefanti
			1996	Garzanti		x (6)	Elefanti
			1999	Garzanti	x		Elefanti
			2007	Garzanti		x (3)	Elefanti
			2010	Garzanti		x (4)	Elefanti
			2015	Garzanti	x		Edição digital
		La doppia morte di Quincas l'acquiolo	Paolo Collo	2005	Einaudi	x	

Os velhos marinheiros (1961)	I vecchi marinai: due storie del porto di Bahia	Mario Sciara	1963	Nuova Accademia	x		I Libri dell'Orsa Maggiore
	La verità completa sulle controverse avventure del comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitano di lungo corso IN: Due storie del porto di Bahia	Elena Grechi	1980	Garzanti	x		Narratori moderni
			1983	Garzanti		x (3)	Narratori moderni
			1984	Garzanti		x (4)	Narratori moderni
			1987	Garzanti	x		Elefanti
			1998	Garzanti	x		Elefanti
			1989	Garzanti		x (3)	Elefanti
			1992	Garzanti		x (4)	Elefanti
			1994	Garzanti		x (5)	Elefanti
			1996	Garzanti		x (6)	Elefanti
			1999	Garzanti	x		Elefanti
			2007	Garzanti		x (3)	Elefanti
			2010	Garzanti		x (4)	Elefanti
			2015	Garzanti	x		Edição digital
O mistério dos MMM (AA. VV. - 1962)	Il mistero delle tre M	Giancarlo Simoncelli	1987	Theoria	x		I Segni
Os pastores da noite (1964)	I guardiani della notte	Elena Grechi	1982	Garzanti	x		Narratori moderni
			1985	Garzanti		x (4)	Narratori moderni
			1990	Garzanti	x		Elefanti
			1992	Garzanti	x		Elefanti
			1999	Garzanti	x		Elefanti
			2010	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
			2015	Garzanti	x		Edição digital
Dona Flor e seus dois (1966)	Dona Flor e i suoi due mariti	Elena Grechi	1977	Garzanti	x		Narratori moderni
			1977	Garzanti		x	Narratori moderni
			1978	Garzanti		x	Narratori moderni
			1978	Garzanti		x	Narratori moderni

			1979	Garzanti	x		I Garzanti romanzi
			1979	Euroclub	x		
			1981	Garzanti		x (2)	I Garzanti romanzi
			1983	Garzanti		x (5)	Narratori moderni
			1984	Garzanti		x (7)	Narratori moderni
			1984	Garzanti		x (8)	Narratori moderni
			1985	Garzanti	x		Elefanti
			1986	Garzanti		x (2)	Elefanti
			1987	Garzanti		x (4)	Elefanti
			1987	Garzanti		x (5)	Elefanti
			1988	Garzanti		x (6)	Elefanti
			1990	Garzanti		x (8)	Elefanti
			1992	Garzanti		x (9)	Elefanti
			1993	Garzanti		x (10)	Elefanti
			1994	Garzanti		x (11)	Elefanti
			1995	Garzanti		x (12)	Elefanti
			1996	Garzanti		x (13)	Elefanti
			1997	TEA (Garzanti)	x		TEADue
			1999	TEA (Garzanti)		x	TEADue
			2000	SuperPocket	x		
			2002	La Bilblioteca di Repubblica	x		Novecento
			2003	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
			2010	Garzanti		x	Nuova Biblioteca Garzanti
			2014	Garzanti		x (9)	Nuova Biblioteca Garzanti
			2016	Garzanti		x	Nuova Biblioteca Garzanti

			2016	Garzanti	x		Edição digital
			2018	Garzanti		x (12)	Nuova Biblioteca Garzanti
			2021	Garzanti	x		
Tenda dos milagres (1969)	La bottega dei miracoli	Elena Grechi	1978	Garzanti	x		Narratori moderni
			1984	Garzanti		x (3)	Narratori moderni
			1984	Garzanti		x (4)	Narratori moderni
			1988	Garzanti	x		Elefanti
			1989	Garzanti		x (2)	Elefanti
			1992	Garzanti		x (3)	Elefanti
			1994	Garzanti	x		Elefanti
			1999	Garzanti	x		Elefanti
			2000	Garzanti	x		Elefanti
			2003	Garzanti		x	Elefanti
			2006	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
			2010	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
			2014	Garzanti		x	Nuova Biblioteca Garzanti
			2015	Garzanti	x		Edição digital
Tereza Batista cansada de guerra (1972)	Teresa Batista stanca di guerra	Giuliana Segre Giorgi	1975	Einaudi	x		Supercoralli
			1975	Einaudi		x	Supercoralli
			1975	Einaudi		x (4)	Supercoralli
			1975	Einaudi		x (5)	Supercoralli
			1975	Club degli Editori	x		Un libro al mese
			1976	Club degli Editori		x	Un libro al mese
			1977	Einaudi		x (3)	Supercoralli
			1978	Einaudi		x (4)	Supercoralli
			1979	Einaudi		x (5)	Supercoralli
			1979	Einaudi		x	Supercoralli

			1980	Einaudi		x (6)	Supercoralli
			1983	Einaudi		x (8)	Supercoralli
			1983	Einaudi		x (9)	Supercoralli
			1984	Einaudi		x (9)	Supercoralli
			1985	Einaudi		x (10)	Supercoralli
			1985	Einaudi		x	Supercoralli
			1989	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
			1991	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
			1993	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
			1997	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
			1998	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
			1998	Mondadori	x		I Miti
			1999	Einaudi		x (14)	Einaudi Tascabili
			2005	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
			2006	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
			2007	Einaudi		x (23)	Einaudi Tascabili
			2010	Einaudi		x (25)	Einaudi Tascabili
			2012	Fabbri (concessão Einaudi)	x		Novecento
			2013	Einaudi	x		Edição digital
			2014	Einaudi	x		Einaudi Tascabili Scrittori
De como o mulato Porciúncola descarregou seu defunto (1974)	Come il mulatto Porciúncola si liberò del suo defunto IN: I guardiani della notte	Irina Bajini	2010	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
			2015	Garzanti	x		Edição digital
O gato malhado e a	Il gatto e la rondine	Gerardo Bamonte	1980	Ottaviano	x		

andorinha Sinhá (1976)	Gatto Tigrato e Miss Rondinella	Francesca Lazzarato (tradução e adaptação)	1991	Mondadori	x		Junior - 10
			1992	Mondadori		x	Junior - 10
			1994	Mondadori		x	Junior - 10
			1997	Mondadori	x		Junior - 10
			2000	Mondadori	x		Junior - 10
			2003	Mondadori	x		Contemporanea
			2004	Mondadori		x	Junior - 10
			2007	Mondadori		x	Junior - 10
			2010	Mondadori	x		Oscar Junior
Tieta do Agreste (1977)	Vita e miracoli di Tieta do Agreste	Elena Grechi	1979	Garzanti	x		Narratori moderni
			1979	Garzanti		x	Narratori moderni
			1984	Garzanti	x		Narratori Moderni
			1989	Garzanti	x		Elefanti
			1996	Garzanti	x		Elefanti
			1996	Garzanti		x (4)	Elefanti
			1999	Garzanti	x		Elefanti
			2004	SuperPocket	x		
			2010	Garzanti	x		Elefanti best-seller
			2015	Garzanti	x		Edição digital
Farda fardão camisola de dormir (1979)	Alte uniformi e camicie da notte	Elena Grechi	1983	Garzanti	x		Narratori moderni
			1994	Garzanti	x		Elefanti
			1997	Garzanti	x		Elefanti
			1999	Garzanti	x		Elefanti
			2002	Garzanti		x	Elefanti
			2010	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
			2015	Garzanti	x		Edição digital
O menino grapiúna (1982)	Il ragazzo di Bahia	Giulia Lanciani	1992	Garzanti	x		I Coriandoli
			2010	Garzanti	x		Elefanti best-seller
			2015	Garzanti	x		Edição digital

Tocaia Grande (1984)	Tocaia Grande	Elena Grechi	1985	Garzanti	x		Narratori moderni
			1986	CDE	x		
			1987	CDE		x	
			1991	Garzanti	x		Elefanti
			1993	Garzanti	x		Elefanti
			1998	TEA	x		TEADue
			2002	Garzanti	x		Elefanti
			2008	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
			2011	Garzanti	x		5 ed. Elefanti best-seller
			2015	Garzanti	x		Edição digital
A bola e o goleiro (1984)	La palla innamorata	Ombretta Borgia	1997	Mondadori	x		Junior - 8
			1998	Mondadori	x		Junior - 8
			1999	Mondadori		x	Junior - 8
			?	Mondadori		x (4)	Junior - 8
			2008	Mondadori	x		Junior - 7
			2010	Mondadori	x		Oscar Junior
O sumiço da santa: uma história de feitiçaria (1988)	Santa Barbara dei fulmini: una storia di stregoneria	Elena Grechi	1989	Garzanti	x		Narratori moderni
			1989	CDE	x		
			1990	CDE		x	
			1997	Garzanti	x		Elefanti
			1999	Garzanti	x		Elefanti
			2002	Garzanti	x		Elefanti
			2008	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti
			2011	Garzanti	x		Elefanti best-seller
			2014	Garzanti	x		Edição digital
A descoberta da América pelos turcos (1992)	I turchi alla scoperta dell'America	Luciana Stegagno Picchio	1995	Garzanti	x		I Coriandoli
			1998	Garzanti	x		Elefanti
			2008	Garzanti	x		
			2013	Garzanti	x		Novecento



			2015	Garzanti	x		Edição digital
Navegação de cabotagem (1992)	Navigazion e di cabotaggio	Irina Bajini	1994	Garzanti	x		Memorie, documenti, biografie
			2011	Garzanti	x		Elefanti best-seller
			2015	Garzanti	x		Edição digital
A comida baiana de Jorge Amado (1994) - Jorge e Paloma Amado	La cucina di Bahia	Daniela Ferioli	1998	Einaudi	x		
			2004	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
			2013	Einaudi	x		Edição digital
O milagre dos pássaros (1997)	Il miracolo degli uccelli	Daniela Ferioli	2003	Einaudi	x		L'Arcipelago
A ronda das Américas (2001)	In giro per le Americhe	Daniela Ferioli	2004	Einaudi	x		L'Arcipelago

Fonte: Quadro elaborado pela autora do presente trabalho a partir dos dados recolhidos no OPAC SBN.

O quadro acima é a base para tentar delinear uma história das traduções de Jorge Amado na Itália, que se prefigura ampla devido à quantidade de publicações e também ao grande número de traduções italianas, publicadas em muitas edições e reimpressões.

A rica produção literária de Jorge Amado abarca obras de gêneros variados: romances, contos, literatura infanto-juvenil, diários de viagem e de memórias, peças teatrais. Contam-se 36 obras: *O país do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), *ABC de Castro Alves* (1941), *O cavaleiro da esperança* (1942), *Terras do sem-fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Bahia de Todos os Santos* (1945), *Seara vermelha* (1946), *O amor do soldado* (1947), *O mundo da paz* (1951), *Os subterrâneos da liberdade*, uma trilogia composta dos romances *Os ásperos tempos* (1954), *Agonia da noite* (1954) e *A luz no túnel* (1954), *Gabriela, cravo e canela* (1958), *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto* (1959), *Os velhos marinheiros* (1961), *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1961), *Os pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tenda dos Milagres* (1969), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), *O gato malhado e a andorinha Sinhá* (1976), *Tieta do Agreste* (1977), *Farda, fardão, camisola de dormir* (1979), *O milagre dos pássaros* (1979), *O menino grapiúna* (1981), *A bola e o goleiro*

(1984), *Tocaia Grande* (1984), *O sumiço da santa* (1988), *Navegação de cabotagem* (1992), *A descoberta da América pelos turcos* (1992), *Hora da Guerra* (2008).

Dessas obras, apenas cinco não foram traduzidas para o italiano. São elas: a biografia do poeta baiano *ABC de Castro Alves* (1941), o romance biográfico sobre o líder comunista Luís Carlos Prestes *O cavaleiro da esperança* (1942), a peça teatral *O amor do soldado* (1944), que trata da história de amor entre o poeta Castro Alves e a atriz Eugênia Câmara, *O mundo da paz* (1951), relato da viagem de Jorge Amado nos países da então União Soviética, e finalmente *Hora da guerra* (2008), obra póstuma que reúne as crônicas publicadas entre 1942 e 1945 no jornal baiano *O Imparcial*.

Também não foram traduzidas algumas obras, que não constam na lista acima, que Jorge Amado escreveu com outro(a)s autore(a)s: *Lenita* (1931), publicada sob o pseudônimo Y. Karl e escrita junto com Edison Souza Carneiro e Dias da Costa, *Descoberta do mundo* (1933), obra infantil escrita com a primeira esposa Matilde Garcia Rosa, *Brandão entre o mar e o amor* (1943) novela escrita com José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz.

Para situar a tradução da obra amadiana na Itália, nos próximos subcapítulos será analisada a recepção do autor através da sua obra traduzida e serão examinados conjuntamente o(a)s agentes da tradução. O objetivo é responder às seguintes perguntas: quem publicou e quando? Quem traduziu? Que tipo de editoras são envolvidas no processo de publicação? Em que coleções foi distribuída a obra amadiana? Há ligações entre o(a)s vários(a)s agentes? A análise seguirá a cronologia de publicação das obras traduzidas na Itália, traçando um quadro geral da recepção de Jorge Amado na península italiana.

## **1.2 DE 1949 ATÉ OS ANOS 1960: A ESTREIA AMADIANA NA ITÁLIA**

No período da estreia da obra amadiana no mercado editorial italiano, vemos como as questões ligadas à ideologia e ao cânone se entrelaçam com as estratégias das editoras e com o perfil do(a)s tradutore(a)s. Não por acaso Lefevere (1992, p. 39) afirma que as razões ideológicas sempre tendem a prevalecer quando tem que se tomar decisões que digam respeito à tradução, em qualquer momento do processo tradutório.

A publicação da primeira obra de Jorge Amado coincide com uma viagem organizada pelo Partido Comunista do Brasil em 1948. O registro do partido fora cassado em 1947 e o mesmo aconteceu com o mandato de deputados e vereadores no ano seguinte. Nesse clima de instabilidade política, o escritor baiano esteve envolvido numa viagem-missão de denúncia na Europa. Zélia Gattai, a esposa de origem italiana, se reuniu com o marido em Gênova, passaram uma longa temporada em Paris e alguns dias na Itália em 1949. Numa vitrine de Milão viram a edição da primeira obra traduzida, *Terre del finimondo*, a tradução de *Terras do sem fim*, num cartaz que afirmava ser Jorge Amado o mais famoso escritor brasileiro. O autor foi buscar o pagamento dos direitos autorais da primeira tradução e o adiantamento daqueles de *São Jorge de Ilhéus*, que seria publicado em 1957. Foi pago pelo conde e editor Valentino Bompiani pessoalmente, tomando café num bistrô milanês (AGUIAR, 2018, p. 305).

Se naquela época, no Brasil, se respirava um ar de instabilidade, a Itália estava em pleno pós-guerra. No que se refere ao mundo editorial, o período entre o final da Segunda Guerra Mundial e o começo dos anos 1960 é de transição. Conforme Ferretti:

Após o fim da guerra e a libertação da ditadura, abre-se um pós-guerra com novas experimentações empresariais e com um fervor editorial e intelectual desordenado e frutífero. Por outro lado, porém, a segunda metade dos anos cinquenta encerra um processo de reorganização capitalista sob o signo de uma continuidade renovada, [...] e de uma maior racionalização e industrialização do setor. (FERRETTI, 2004, 1230 k.p.)<sup>8</sup>

Nesse panorama histórico, *Terras do sem fim* (1943), intitulado *Terre del finimondo*, foi lançado em 1949 pela editora Bompiani, da qual tratarei mais adiante e marca a estreia italiana de Jorge Amado.

Antes de aprofundar as questões referentes à primeira publicação amadiana na Itália, convém aqui chamar a atenção para uma menção a Jorge Amado que remonta a 1948, numa carta de Cesare Pavese a Antonio Giolitti, ambos colaboradores do editor Giulio Einaudi na época, que faz referência a *Terras do sem fim* e *Jubiabá*:

Caro Giolitti, de Jorge Amado temos aqui um romance social, *Terre violente*, que parece bom. Foi traduzido pela Editora Nagel de Paris. Logo vou mandar Calvino lê-

---

<sup>8</sup> Dopo la fine della guerra e la liberazione dalla dittatura, si apre infatti un dopoguerra di nuove sperimentazioni imprenditoriali, e di disordinati e fecondi fervori editoriali e intellettuali. Per contro la seconda metà degli anni cinquanta conclude un processo di riorganizzazione capitalistica nel segno di una ritrovata continuità, e [...] una più decisa razionalizzazione e industrializzazione del settore.

lo. Entretanto, manda alguém ler (aqui ninguém sabe o português) *Jubiabá* e decide. (PAVESE, 1966, p. 619)<sup>9</sup>

De fato, *Jubiabá* será publicado em seguida pela Einaudi em 1952 em tradução de Dario Puccini.

No que se refere ao primeiro tradutor envolvido, Mário da Silva, sabemos que também traduziu e prefaciou a edição italiana de *Memórias póstumas de Brás Cubas* de 1928, publicada pela editora Corbaccio. Além disso, traduziu do espanhol para o italiano as novelas eróticas *Senos* do argentino Ramón Gomez de la Serna Puig, pela mesma Corbaccio em 1928. Finalmente, traduziu para o português a obra italiana *Roma 1943* de Paolo Monelli para a editora Vecchi do Rio de Janeiro em 1949. Dario Puccini, jornalista, estudioso de literatura hispano-americana e brasileira e tradutor de *Capitães da areia* e de *Jubiabá* em 1952, menciona a tradução de Mário da Silva num artigo de *L'Unità* de 1949. No artigo, Puccini revela uma forte ligação ideológica com a obra de Jorge Amado<sup>10</sup>. Além de comentar brevemente o enredo de *Terre del finimondo*, ele antecipa o conteúdo de *Jubiabá* e de *Capitães da areia*, afirmando estar traduzindo esses dois textos. Digno de atenção é o fato de ele declarar que *Terras do sem fim* certamente não era a maior obra de Jorge Amado, que em 1949 tinha 37 anos, e que provavelmente esta seria escrita em breve, já que o autor em exílio tinha entrado em contato com a cultura francesa, italiana, e com “os povos das democracias avançadas do Leste, com os povos da União Soviética” (PUCCINI, 1949, p. 3)<sup>11</sup>. Que o contato com o velho mundo tenha ajudado Jorge Amado a escrever a sua melhor obra é algo dificilmente demonstrável, é mais provável que a Europa tenha conhecido esse autor e desejado incluir sua obra em seus sistemas literários no período do exílio. De fato, *Jubiabá* e *Capitães da areia*, que foram publicados no Brasil em 1935 e 1936, só foram lançados na Itália mais de quinze anos depois, em 1952.

Outra publicação amadiana publicada pela editora Bompiani é *São Jorge de Ilhéus* (1943), que foi traduzido por Luigi Panarese (1912-2004) e lançado em 1957 com o título *I frutti d'oro*. O tradutor, que atuava como professor universitário, mudou-se para o Porto em

<sup>9</sup> Caro Giolitti, di Jorge Amado abbiamo qui un romanzo sociale, *Terre violente*, che sembra buono. È tradotto dalla Casa Editrice Nagel di Parigi. Lo faccio subito leggere a Calvino. Tu intanto fai leggere (qui nessuno sa il portoghese) *Jubiabá* e decidi.

<sup>10</sup> Jorge Amado e esse tradutor mantiveram ativamente uma troca epistolar a respeito das publicações com a editora Einaudi. Informações mais detalhadas sobre essa troca encontram-se na tese de doutorado de Alessandra Rondini intitulada *Per una traduzione di immagini. Il Nordest degli anni Trenta in Italia. Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego: il libro-archivio*, de 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/204495> Acesso em: 4 mar. 2022.

<sup>11</sup> [...] i popoli delle democrazie avanzate dell'Est, con i popoli dell'Unione Sovietica.

1940, onde trabalhou no Instituto de Cultura Italiana; em seguida, tornou-se leitor de italiano na Universidade de Coimbra. Voltou para Itália em 1943, mas continuou apaixonado pelas literaturas portuguesa e brasileira, o que o levou a traduzir Fernando Pessoa. Luigi Panarese destaca-se por ser o primeiro tradutor italiano do poeta português<sup>12</sup>, organizando uma notável antologia publicada em 1967 pela editora Lerici de Milão. Apesar de *São Jorge de Ilhéus* ter sido retraduzido por Daniela Ferioli em 1999, as últimas edições digitais mantêm a tradução de Panarese, que passou a vida traduzindo literatura lusófona e ensinando italiano nas escolas, sem nunca ter recebido o devido reconhecimento pelo seu trabalho de tradutor<sup>13</sup>.

Em relação à editora Bompiani, citada acima, convém destacar que a ligação ideológica dificilmente entra em jogo: na época da publicação das obras de Jorge Amado, era liderada pelo editor Valentino Bompiani, originário de família nobre de Ascoli Piceno, que sempre foi muito comedido em suas posições políticas. Conforme Ferretti: “há e sempre haverá nele [Valentino Bompiani] uma rejeição de posições políticas claras e declaradas, ou a seu ver, de qualquer forma, não suficientemente mediadas pela literatura e pela cultura, assim como um instintivo recuar de qualquer *tendência*, polémica ou escândalo” (FERRETTI, 2004, 582 k.p.)<sup>14</sup>.

Por isso, algumas características do mundo editorial daquele período precisam ser especificadas. Primeiramente, as editoras eram “personificadas” pelos editores e os grandes nomes da época eram: Arnoldo e Alberto Mondadori, Giulio Einaudi, Angelo Rizzoli, Valentino Bompiani, Ugo Guanda, Leo Longanesi, Vito Laterza, Giangiacomo Feltrinelli, Livio Garzanti, Bobi Bazlen e Roberto Calasso. Nesse sentido, o perfil político-cultural da empresa refletia o da *persona*. Em segundo lugar, esse tipo de política editorial tendia a formar leitor(a)s habituais e naquela época o público era numericamente limitado e ainda privilegiado. No caso da obra de Jorge Amado, as grandes editoras<sup>15</sup> ligadas a esse tipo de política editorial

---

<sup>12</sup> Luigi Panarese, primeiro tradutor de Pessoa na Itália e homem da “intelligence” italiana em Portugal. Istituto Italiano di cultura di Lisbona, 2008. Disponível em: [https://iiclisbona.esteri.it/iic\\_lisbona/it/gli\\_eventi/calendario/luigi-panarese-primeiro-tradutor-de-pessoa-em-italia-e-homem-da-intelligence-italiana-em-portugal.html](https://iiclisbona.esteri.it/iic_lisbona/it/gli_eventi/calendario/luigi-panarese-primeiro-tradutor-de-pessoa-em-italia-e-homem-da-intelligence-italiana-em-portugal.html) Acesso em: 12 jan. 2022.

<sup>13</sup> Numa carta de 1988 de Luciana Stegagno Picchio ao crítico literário Oreste Macrí, ela mencionava Luigi Panarese e a sua obra pioneira e informava que o novo tradutor seria Antonio Tabucchi, escritor já afirmado na Itália. Stegagno Picchio também se pronunciou sobre as novas traduções como consequência natural da expiração dos direitos autorais de Pessoa (COLLINI, 2018, p. 2648).

<sup>14</sup> [...] c’è e ci sarà sempre tuttavia, in lui, un rifiuto delle posizioni politiche nette e dichiarate, o comunque a suo parere non abbastanza mediate dalla letteratura e dalla cultura, e anche un istintivo ritrarsi da ogni *tendenza*, polemica o scandalo.

<sup>15</sup> Falo de grandes editoras pois essas ainda são amplamente presentes no mercado editorial contemporâneo italiano.

“personificada” e envolvidas no processo de tradução da obra até os anos 1960 são: Bompiani, Einaudi e Mondadori.

No que se refere a Bompiani, a sua posição política comedida foi mencionada acima, mas, por outro lado, a personalidade do conde Valentino é lembrada por uma atenção especial à seleção de textos e autore(a)s, com o(s)a quais mantinha uma relação de amizade, às vezes até uma proximidade exagerada que podia criar conflitos (FERRETTI, 2004, 507-518 k.p.).

Outra editora de grande importância é a Einaudi, então dirigida por Giulio Einaudi, notável personalidade no mercado editorial italiano. A primeira diretoria foi composta por intelectuais italiano(a)s ilustres como Leone Ginzburg, Cesare Pavese e, em seguida, incluiu Italo Calvino, Elio Vittorini, Antonio Giolitti e Natalia Ginzburg. Embora se propusesse ser uma editora de “alta cultura”, com uma abordagem intelectual elitista, a orientação política de Einaudi é declaradamente antifascista e de esquerda. Esse tipo de posicionamento político acabou por causar episódios de censuras, sequestros editoriais e mortes (Giaime Pintor e Leone Ginzburg) durante os anos 1930 e 1940. Assim, a *personalidade* do projeto Einaudi se distancia do modelo de Mondadori, outra editora muito importante no panorama italiano. O plano mondadoriano é mais industrial, estruturado para atuar em várias áreas do mercado (livros, periódicos, indústria gráfica e de papel, clubes e lojas) e com uma “linha de prevalente consenso com a situação econômica, social e política dominante” (FERRETTI, 2004, 235 k.p.)<sup>16</sup>, enquanto o plano de Einaudi é mais experimental, com uma tendência à “contestação ideal e política, na perspectiva de um novo projeto de cultura e sociedade” (FERRETTI, 2004, 235 k.p.)<sup>17</sup>. A esses projetos corresponderam fases de êxito econômico diferentes para as duas editoras: um exemplo pertinente é a cessão, da Einaudi à Mondadori, dos direitos de publicação das obras em versão econômica em 1957. De fato, vê-se no Quadro 1 que a primeira edição italiana de *Jubiabá* foi publicada pela Einaudi em 1952 e a segunda em 1959 pela Mondadori.

A conexão entre publicação e ideologia do(a)s agentes fica mais evidente nas outras seis obras de Jorge Amado publicadas até 1963: *Jubiabá* (1935)/*Jubiabá* (1952), traduzido por Dario Puccini e Elio Califano e publicado pela Einaudi, reeditado em 1959 pela Mondadori, *Capitães da areia* (1937)/*I banditi del porto* (1952), traduzido por Dario Puccini e publicado por Edizioni di Cultura Sociale, *Seara vermelha* (1946)/*Il cammino della speranza* (1954) traduzido por Tullio Seppilli e publicado por Edizioni di Cultura Sociale, *Mar morto*

<sup>16</sup> [...] linea di prevalente consenso alla situazione economica, sociale e politica vigente.

<sup>17</sup> [...] contestazione ideale e politica, nella prospettiva di un nuovo progetto di cultura e di società.

(1936)/*Mare di morte* (1958) traduzido por Liliana Bonacini Seppilli e publicado pela editora Editori Riuniti, *Gabriela, cravo e canela* (1958)/*Gabriella, garofano e cannella* (1962), traduzido por Giovanni Passeri e publicado por Editori Riuniti, e finalmente *Os velhos marinheiros* (1961)/*I vecchi marinai: due storie del porto di Bahia* (1963) traduzido por Mario Sciara e publicado pela Nuova Accademia. Nota-se que há uma ampla variedade de obras e editoras, o que sugere um aumento de interesse contínuo em relação a Jorge Amado. Além disso, a questão ideológica ligada a tradutore(a)s e editoras, que apresentarei em seguida, torna-se mais evidente, já que:

a ideologia de uma tradução não reside simplesmente no texto traduzido, mas no modo e na postura do(a) tradutor(a), bem como na relevância dessa tradução para o seu público. Esses últimos aspectos são influenciados pelo lugar de enunciação do tradutor: de fato eles são parte do que chamamos de “lugar” de enunciação, pois aquele “lugar” é uma posição ideológica, bem como uma posição temporal e geográfica. Tais aspectos da tradução são determinados pelas afiliações culturais e ideológicas do(a) tradutor(a), assim como, ou ainda mais motivados pela localização espacial e temporal de onde ele(a) fala. (TYMOCZKO, 2013, p. 118)

A respeito dos tradutores, Dario Puccini (1921-1997), que traduziu *Jubiabá* com Elio Califano e *Capitães da areia*, foi professor na Universidade de Cagliari e na Universidade La Sapienza de Roma e estudioso de literatura espanhola e hispano-americana. Ingressou no ambiente acadêmico como assistente de Giuseppe Ungaretti, que viveu no Brasil, onde atuou como professor de literatura, entre 1937 e 1942. Puccini é lembrado pela obra crítica e pela tradução de obras de autores de língua espanhola, como Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Jorge Guillén, Max Aub, Pablo Neruda, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Nicolás Guillén, Adolfo Bioy Casares e Rafael Alberti.

Jorge Amado conheceu Dario Puccini durante a sua viagem à Itália, e sobre ele afirmou:

Dário Puccini já havia traduzido *Capitães da Areia*, traduziu depois outros livros meus, bate-se até hoje pela literatura brasileira, como se fosse escritor nascido no Rio de Janeiro. Fala o português na perfeição, pronúncia carioca, foi-lhe ensinado por moça brasileira com quem teve amores. (AMADO, 1994, p. 155)

Além de falar esse “perfeito português”, Gloria Vinci (2017, p. 9) informa que Dario Puccini era um importante expoente do Partito Comunista Italiano (PCI), que esteve ligado à

Resistência e ao movimento antifascista romano. Além disso, destaca-se o fato de ele ser o autor do prefácio presente em algumas edições de Editori Riuniti de *Gabriela, cravo e canela* (1958).

*Gabriella, garofano e cannella*, publicado por Editori Riuniti em 1962, foi traduzido por Giovanni Passeri (1918-2001), nascido em Lanciano, na província italiana de Chieti, escritor, crítico literário e jornalista, e autor de oito romances.

Foi crítico literário do jornal *Umanità* e de *Radio Tre*, entre outros, e recebeu um vitalício do governo italiano em 1991 graças à lei Bacchelli, que tutelava personalidades com dificuldades econômicas que colaboraram para a difusão da cultura italiana. Dentre os oito romances publicados, conforme o artigo que comunica o falecimento do tradutor em 2001<sup>18</sup>, apenas cinco encontram-se no OPAC SBN e são esses: *Il pane dei Carcamano* (1958), *La pelle calda* (1959), *Il pane rosso* (1960), um texto que descrevia a realidade da República Checa socialista; *Piazza Istria 12* (1968), romance de amor definido pela crítica como afortunado e polêmico; e *L'esilio* (1989). A primeira obra, *Il pane dei Carcamano: italiani senza Italia* (1958), que leva um prefácio de Jorge Amado e Josué de Castro, valeu-lhe o prêmio Viareggio – de um milhão de *lire* na época – na categoria da prosa ensaística. Esse texto documenta a vida dos italianos que emigraram para o Brasil e é fruto de uma pesquisa de campo. Inclusive, pode-se supor que Giovanni Passeri tenha conhecido o autor baiano durante o período no Brasil para escrever o livro que documenta a vida dos italianos que lá emigraram. Isto é sugerido também pelo fato de Jorge Amado ser autor do prefácio da obra. Além de ter traduzido *Gabriela, cravo e canela*, colaborou na tradução de alguns contos presentes na antologia bilingue *Contistas brasileiros: Nuovi racconti brasiliani*, organizada por José Coelho Saldanha e publicada em 1959 no Rio de Janeiro. É interessante notar que as poucas informações a respeito desse autor foram encontradas no arquivo do jornal italiano *L'Unità*, historicamente ligado ao PCI.

No que se refere a Elio Califano (1921-1993), a quem se deve a primeira tradução de *Jubiabá* em 1952 com Dario Puccini, fez parte da Resistência junto com os católicos comunistas, e após a guerra dedicou-se aos Archivi di Stato, sabendo-se que foi chefe de foto-reprodução e restauração. Numa ata italiano de 1992<sup>19</sup>, lê-se que Elio Califano era diretor geral,

<sup>18</sup> ADDIO a Giovanni Passeri. *L'Unità*, p. 29, 18 dez. 2001.

<sup>19</sup> Ata disponível em: [https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie\\_generale/caricaArticoloDefault/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1992-03-19&atto.codiceRedazionale=092A1285&atto.tipoProvvedimento=DECRETO](https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaArticoloDefault/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1992-03-19&atto.codiceRedazionale=092A1285&atto.tipoProvvedimento=DECRETO) Acesso em: 04 mar. 2022.



aposentado, do Ministero dei beni culturali ed ambientali e que foi chefe do Dipartimento della funzione pubblica.

Liliana Bonacini Seppilli (?-1971) e Tullio Seppilli (1928-2017), tradutora e tradutor de *Mar Morto* e de *Seara vermelha* respectivamente, foram etnólogo(a)s que assinaram juntos um texto que introduz o campo de pesquisa da antropologia cultural na Itália em 1958 (SIGNORELLI, 2012, p. 75). Tullio Seppilli conheceu Zélia Gattai em São Paulo, e em seguida Jorge Amado. Além de ter traduzido *Seara vermelha*, ele foi intérprete de italiano de Jorge Amado em várias ocasiões e escreveu a respeito de religiões afro-brasileiras e sincretismo. Finalmente, Mario Sciara, além de ser o tradutor de *Os velhos marinheiros*, traduziu *Casa de alvenaria* de Carolina Maria de Jesus em 1963, publicada por Bompiani.

Vemos, então, que o(a)s agentes – todo(a)s italiano(a)s, ou seja, pertencentes ao sistema alvo – que traduziram Jorge Amado neste período são principalmente acadêmico(a)s e militantes e esse fato está alinhado com o perfil da maioria das editoras envolvidas. Editori Riuniti é uma editora partidária fundada em 1953 a partir da fusão de Edizioni di Cultura Sociale e Edizioni Rinascita, e ligada ao PCI, que assumiu o papel oficial de apresentar títulos clássicos do marxismo e de oposição política em geral. Nas coleções de literatura, Editori Riuniti “parece condicionada por uma ideia restrita de realismo e por uma forte presença de escritores russos, ou soviéticos, ou de outros países do Leste (embora se possa também encontrar um Amado relativamente precoce)” (FERRETTI, 2004, 1865 k.p.)<sup>20</sup>. Apesar da clara posição ideológica, não se pode negar o mérito da editora por ter publicado quatro obras de Jorge Amado naquele período – entre as quais a primeira edição de *Gabriella, garofano e cannella* (1962), romance que ganhará muitas outras edições e que continua sendo reeditado e reimpresso –, abrindo, por assim dizer, o caminho ao autor.

A editora que “fecha” essa fase de recepção é a Nuova Accademia, com a publicação de *I vecchi marinai: due storie del porto di Bahia*, em 1963. As informações sobre essa editora são escassas. Sabe-se apenas que é uma editora milanesa, cujo nome foi mudado para Edizioni Accademia em 1966 por Biagio Melloni, um visionário vendedor de livros que inaugurou as lojas de *remainders*, livros das grandes editoras que não eram vendidos e que ele comprou e começou a vender pela metade do preço<sup>21</sup>. Essa editora é conhecida, junto com a editora

<sup>20</sup> [...] appare condizionata da un’idea riduttiva di realismo e da una pesante presenza di scrittori russi o sovietici o di altri paesi dell’Est (anche se ci si può trovare un Amado abbastanza precoce).

<sup>21</sup> DI CESARE, Andrea. Entrevista a Renato Zanganelli, già Direttore della storica Libreria Internazionale Accademia. Informazione e Cultura, Milano, 2017. Disponível em:

Sansoni, pela coleção *Letterature del mondo*, coleção da qual faz parte o famoso volume de Luciana Stegagno Picchio *Storia della letteratura brasiliana* (1972). Na realidade, essa editora já tinha publicado um volume intitulado *Le più belle pagine della letteratura brasiliana* em 1957, organizado pelo crítico literário, tradutor e acadêmico Pasquale Aniel Jannini. Esse volume fazia parte da coleção *Pagine delle letterature di tutto il mondo* dirigida pelo poeta Eugenio Montale. No texto apresentam-se autore(a)s de prosa do século XX e Jorge Amado é mencionado no capítulo “Qualche autore del Novecento”. Alega-se neste capítulo que o romance brasileiro começou a ter um público mais internacional depois do modernismo e que o caso de Jorge Amado era exemplar, além de acrescentar que na época os romances do autor baiano já estavam traduzidos em 27 idiomas (JANNINI, 1957, p. 352). No volume também é possível encontrar uma breve biobibliografia de Jorge Amado e um trecho da tradução de Elio Califano e Dario Puccini de *Jubiabá*.

### 1.3 OS ANOS 1970: A DÉCADA DO *BOOM* E O SUCESSO EDITORIAL DAS MULHERES PROTAGONISTAS

A década de 1970 caracteriza-se pelo *boom* da literatura latino-americana. Contudo, não cabe aqui apresentar as características do *boom* e as suas interpretações em nível histórico, e sim salientar que esse acontecimento colocou em cena a literatura do sul e do centro do continente americano. Literaturas consideradas periféricas se aproximaram do centro do sistema mundial, com uma profusão de obras e uma ampla visibilidade internacional. Primeiramente, graças à difusão e à crítica literária na França (CASANOVA, 2002, p. 172), e em segundo lugar, graças à formação de um grupo com características supostamente comuns, que se podia considerar *continental* (CASANOVA, 2002, p. 286).

Na Itália, no começo da década, mais precisamente em 1972, publicam-se *Profilo sociologico della letteratura brasiliana. Jorge Amado. Brasilidade negra*<sup>22</sup> de Giorgio Marotti, e o importante volume *Storia della letteratura brasiliana* de Luciana Stegagno Picchio. Jorge

---

<https://www.informazioneecultura.it/2017/02/03/intervista-a-renato-zanganelli-gia-direttore-della-storica-libreria-internazionale-accademia-remaindrs-nascita-remainders-center/> Acesso em: 04 mar. 2022.

<sup>22</sup> Assinalo esse livro para futuras pesquisas de crítica pós- e de-colonial, já que, apesar de ser uma obra dos anos 1970, encontram-se claros resquícios de romantização e superficialidade na representação dos povos africanos no Brasil e de sua contribuição à formação da cultura brasileira.

Amado, já havia sido inserido no volume *Le più belle pagine della letteratura brasiliana* publicado por Nuova Accademia em 1957 e organizado por Pasquale A. Jannini, e é mencionado na obra da estudiosa italiana, mais precisamente no capítulo intitulado “Stabilizzazione della coscienza creatrice nazionale”. Nesse texto, dedica-se ao autor baiano o subcapítulo “Politica e letteratura: Jorge Amado”. Stegagno Picchio divide a obra amadiana em fases, embora termine o texto afirmando que, na época, Jorge Amado ainda era um autor “in progress”, mencionando a militância evidente nos romances da primeira fase e o retrato psicológico das mulheres protagonistas na segunda fase. Vale destacar que a estudiosa exalta a recepção de Jorge Amado fora do Brasil e a falta de consideração pelo autor em pátria: “a crítica censura às vezes a facilidade de sua escrita, o tradicionalismo de personagens e situações romanescas que não parecem levar em conta a história da ficção europeia depois de Joyce e Kafka” (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 487)<sup>23</sup>. Em seguida, ela declara que essa crítica pode se aplicar aos romances da primeira fase, mas que isso muda a partir da escrita de *Gabriela, cravo e canela* em 1958.

No panorama do *boom*, Jorge Amado, apesar de não estar listados entre o(a)s autore(a)s, tradicionalmente de língua espanhola, acaba no palco junto com o(a)s colegas hispano-americano(a)s. De fato, em outubro de 1976, o Istituto Italo Latino Americano confere um prêmio para o romance *Tereza Batista cansada de guerra* ao autor e à sua tradutora italiana Giuliana Segre Giorgi (BIANCHINI, 1976, p. 15).

Veremos então que, no que se refere à recepção da obra amadiana através das traduções, esse período é marcado pelo sucesso das heroínas amadianas. Na década de 1970, as publicações amadianas são as seguintes:

- as primeiras edições de *Teresa Batista stanca di guerra* em 1975 por Einaudi e Club degli Editori, com várias reimpressões ao longo da década conforme o Quadro 1;
- a reedição de *Jubiabá* pela editora Einaudi em 1976, em tradução de Dario Puccini e Elio Califano;
- a primeira edição de *Dona Flor e i suoi due mariti* em 1977 por Garzanti, em tradução de Elena Grechi, à qual seguem mais duas edições de 1979, de Garzanti e de Euroclub;
- duas novas edições de *Gabriella, garofano e cannella* em 1979, em tradução de Giovanni Passeri, publicadas por Editori Riuniti e Club degli Editori;

---

<sup>23</sup> [...] la critica censura a volte la sua facilità scrittoria, la tradizionalità di personaggi e di situazioni romanesche che non paiono tener conto della storia della narrativa europea dopo Joyce e dopo Kafka.

- a primeira edição de *Vita e miracoli di Tieta do Agreste* em 1979, em tradução de Elena Grechi e publicada pela Garzanti.

Distingue-se *Teresa Batista stanca di guerra* pelo número de reimpressões mencionadas no OPAC SBN: ao longo dos anos 1970 esse romance é reeditado pela editora Einaudi em coleções diferentes, Einaudi tascabili, dedicada a livros em formato de bolso, e Supercoralli, coleção ampliada da clássica I coralli<sup>24</sup> einaudiana, sendo que o sistema OPAC SBN assinala cinco reimpressões, marca evidente do sucesso de público do romance. A fortuna desse romance também é confirmada através da publicação de Club degli Editori, editora de propriedade de Mondadori, que segue o modelo estadunidense de venda de livros via correio e associação a um clube de leitura. Club degli Editori publica o romance em 1975 e consta no arquivo SBN uma reimpressão do ano seguinte.

A tradutora Giuliana Segre Giorgi (1911-2009), além de ter traduzido *Tereza Batista cansada de guerra*, trabalhou com obras de Machado de Assis, Mário de Andrade, Eça de Queirós e Osmar Lins. A história dessa mulher, militante judia comunista e antifascista é marcante: foi presa em 1934 pela polícia fascista, quando ainda era estudante de Letras, a fim de obter informações a respeito de Leone Ginzburg, que naquela época era seu professor e colaborador do editor Einaudi. Nunca entregou os nomes do(a)s companheiro(a)s, e soube mais tarde que quem tinha informado a polícia levava seu mesmo nome: era Dino Segre, chamado Pitigrilli. A tradutora, sobrinha do deputado socialista Claudio Treves e prima de Carlo Levi, político, escritor e artista plástico, viveu uma vida “em trânsito” entre Itália, França e Brasil. Casou-se com Bruno Giorgi, escultor com dupla nacionalidade brasileira e italiana e militante comunista<sup>25</sup>. Também é autora de *Piccolo memoriale antifascista* (1994), um depoimento sobre sua experiência de vida, dedicado ao(à)s neto(a)s, e de *L'odore della guerra* (2003).

*Dona Flor e seus dois maridos*, publicado originalmente em 1966, é traduzido por Elena Grechi e lançado na Itália em 1977 pela editora Garzanti com o título *Dona Flor e i suoi due mariti*. O sucesso de público é imediato. Em 1979, após 4 reimpressões da obra, segundo

<sup>24</sup> Conforme Ferretti e Iannuzzi (2014, 1271 k.p.), essa coleção, dedicada a obras de ficção italiana e estrangeira, é a que melhor representa a política editorial de Einaudi até os anos 1970, “política contraddistinta da un ‘elitarismo che non ignora il mercato’”, ou seja, uma política caracterizada por um elitismo que não ignora o mercado. Essa política se abre a instâncias mais comerciais com a nova coleção I nuovi coralli nos anos 1990.

<sup>25</sup> CUSTODERO, Alberto. “Quella maledetta spia che portava il mio nome”. *La Repubblica*, 30 de março 2004. Disponível em: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/03/30/quella-maledetta-spia-che-portava-il-mio.html> Acesso em: 12 jan. 2022.

MERZ, Noemi Crain. *L'illusione della parità. Donne e questione femminile in Giustizia e Libertà e nel Partito d'azione*. Milano: Franco Angeli, 2013.

consta no sistema OPAC SBN, sai outra edição pela Garzanti e uma pelo Euroclub, editora que segue a mesma linha de Club degli Editori e que oferece aos associados uma seleção de livros italianos e internacionais com descontos, enviados por correio. Com esse romance deparamo-nos pela primeira vez com a editora Garzanti e com a tradutora Elena Grechi. Diferentemente da maioria das tradutoras e dos tradutores de Jorge Amado, não há informações que liguem Elena Grechi à política nem a algum tipo de militância. Sabe-se que traduziu para a editora Garzanti muitas obras de Jorge Amado: *Dona Flor e i suoi due mariti* (1977), *La bottega dei miracoli* (1978), *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* (1979), *La doppia morte di Quincas l'Acquaiolo* (1980), *La verità completa sulle controverse avventure del comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitano di lungo corso* (1980), *I guardiani della notte* (1982), *Alte uniformi e camicie da notte* (1983), *Il paese del carnevale* (1984), *Tocaia grande* (1985), *Messe di sangue* (1987), *Capitani della spiaggia* (1988), *Santa Barbara dei fulmini* (1989) e *Bahia* (1992).

Nos anos 1970 defrontamo-nos com as primeiras publicações da editora Garzanti, que foi fundada em 1938 por Aldo Garzanti após a aquisição da editora dos irmãos Treves, que não puderam continuar as atividades por causa das leis raciais do regime fascista. A grande mudança no perfil editorial se dá em 1952, quando Livio Garzanti, o filho de trinta anos de Aldo, assume a direção da empresa. Influenciado pelo perfil de empreendedor-patrão do pai e pela figura intelectual e culta da mãe Sofia Ravasi, francesista e leopardista, Livio Garzanti viveu o período de mudanças na Itália a partir dos anos do pós-guerra italiano até o sucessivo *boom* econômico. Caracterizado por um retrato ambivalente, entre o amável e o autoritário, o editor criou uma empresa que abarca uma obra heterogênea, mas sempre visando a um sucesso de público. Segundo Ferretti, de fato:

No conjunto, a produção garzantiana resulta bastante heterogênea, e visada programaticamente a cobrir muitas áreas do mercado conforme vários níveis de preferência, de cultura e de preço. O modelo mais próximo é o de Mondadori, com uma série de top-vendas e de peculiaridades que, numa escala extremamente variada, abarcam o transgressivo, o insólito, o irregular, mas quase sempre em função do sucesso. (FERRETTI, 2004, 3847 k.p.)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Nell'insieme la produzione garzantiana risulta piuttosto eterogenea, e tesa programmaticamente a coprire molte fasce del mercato secondo vari livelli di gusto, di cultura e di prezzo [...]. Il modello più prossimo è quello di Mondadori, con una serie di *punte* e di singolarità che su una scala estremamente differenziata vanno sotto il segno del trasgressivo, dell'insolito, dell'irregolare, ma quasi sempre in funzione del successo.

Na década de 1970 a tradução de *Gabriela, cravo e canela*, que tinha estreado na Itália em 1962, ganha mais duas edições. Em 1979 é lançada a segunda edição pela Editori Riuniti e uma de Club degli Editori. No final da década, em 1979, apenas dois anos depois da publicação no Brasil, a editora Garzanti lança a tradução de *Tieta do Agreste* com o título *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*. Como a maioria das obras amadianas publicadas por essa editora, a tradução é de Elena Grechi. No sistema OPAC SBN consta que há uma reimpressão já no primeiro ano de edição.

Além da intensa publicação das histórias das heroínas, nos anos 1970 há também uma nova edição de *Jubiabá*, novamente com a editora Einaudi na coleção I coralli, e a primeira edição de *Tenda dos milagres*, traduzido por Elena Grechi e publicado pela editora Garzanti com o título *La bottega dei miracoli*. Publicado no Brasil em 1969, esse romance é especialmente significativo já que nessa obra Jorge Amado cria seu alter ego, o protagonista Pedro Archanjo. O autor baiano acreditava nos milagres do povo e frequentemente se apropriava de uma frase de Archanjo: “Meu materialismo não me limita”. Entrevistado por Clarice Lispector, Jorge Amado afirmou:

Não sou religioso, não possuo crença religiosa alguma, sou materialista. Não tive experiências místicas, mas tenho assistido a muita mágica, sou supersticioso e acredito em milagres, a vida é feita de acontecimentos comuns e de milagres. (AMADO *apud* LISPECTOR, 1999, p. 15)

Em suma, a década de 1970 não apresenta uma variedade significativa de obras, porém é relevante pela publicação dos romances com mulheres protagonistas e pelas primeiras edições com a editora Garzanti.

#### **1.4 OS ANOS 1980 E 1990: SUCESSO COMERCIAL E NOVAS TRADUÇÕES**

As décadas de 1980 e 1990 caracterizam-se por uma grande variedade de obras publicadas, novas traduções de obras já lançadas e novas edições. São apresentadas em primeiro lugar as primeiras traduções e edições, em seguida as retraduições e finalmente as novas edições de obras já traduzidas.

Antes de analisar as obras traduzidas, é pertinente destacar as transformações no mercado editorial italiano. Se nas décadas anteriores vimos a importância da *personalidade* do editor ligada ao perfil da empresa, a partir dos anos 1970 e 1980 há uma reestruturação do mercado, com o aumento e sucesso de editoras que mais obedeciam às lógicas de mercado. Esse processo deve-se também ao fato de grupos inicialmente não-editoriais se interessarem pelo mercado do livro, tendo em mente dois objetivos principais: “o lucro econômico e o controle ideológico do consenso” (FERRETTI, 2004, p. 225-226)<sup>27</sup>. Começa nesse período o grande processo de formação de grupos editoriais que também se fundem com o rádio, a televisão e o cinema, o *apparato*:

Desde os primeiros anos de 1970 e dentro desse processo, portanto – na significativa coincidência com o desaparecimento ou a marginalização de muitos *editori protagonisti* – vai-se desenvolvendo o aparato, típica expressão do capitalismo avançado. [...] Esse processo comporta, pouco a pouco até os anos 1980, transformações graduais mas profundas, em direção a mudanças objetivas na sociedade e no mercado, e vai substituindo, em vez da personalização do projeto e do catálogo, uma espécie de *deus oculto* cujas decisões estratégicas vêm de forças econômicas e políticas muitas vezes não localizáveis nos organogramas e que seguem desenhos que frequentemente transcendem o próprio destino do livro. A partir disso há um tendencial achatamento das diferenças. (FERRETTI, 2004, p. 226)<sup>28</sup>

Uma operação importante nesse período é a aquisição de várias editoras por parte do grupo Ifi-Fiat, que também tenta comprar a grande empresa Mondadori, mas sem sucesso. Dentro dessa lógica de mercado, própria do *apparato*, muda a figura do(a) editor(a), cada vez mais próxima ao marketing e à diretoria comercial do que ao ambiente intelectual. Assim, tendendo a um aumento das vendas e do mercado, promove-se o livro através de uma promoção publicitária mais agressiva. Conforme Ferretti (2004, p. 227), “uma lógica cada vez mais comercial e consumista leva assim a uma vida cada vez mais curta para o livro”<sup>29</sup>.

Nesse sentido, é interessante notar que, apesar da apresentação lefeveriana dos três elementos da patronagem, o *apparato* italiano parece conjugar o elemento ideológico e o

<sup>27</sup> [...] il profitto economico e il controllo ideologico del consenso.

<sup>28</sup> Fin dai primi anni settanta e all'interno di questo processo dunque, in significativa coincidenza con la scomparsa o emarginazione di molti *editori protagonisti*, si viene sviluppando l'apparato, tipica espressione del capitalismo avanzato. [...] Il processo comporta via via fino agli anni ottanta graduali ma profonde trasformazioni, nel quadro di cambiamenti oggettivi nella società e nel mercato, e viene sostituendo alla forte personalizzazione del progetto e del catalogo, una sorta di *dio ascoso* le cui decisioni strategiche vengono da forze economiche e politiche spesso non rintracciabili negli organigrammi e secondo disegni che spesso trascendono il destino stesso del libro. Di qui un tendenziale appiattimento delle differenze.

<sup>29</sup> Una logica sempre più commerciale e consumistica porta così a una vita sempre più breve del libro.

econômico. Conforme Lefevere (2007, p. 35-36), a patronagem é composta de três elementos: o ideológico, que não se limita à acepção política, mas inclui todas aquelas convenções e crenças que ordenam nossas ações; o econômico, já que a patronagem garante o sustento para quem escreve e re-escreve; e o elemento de *status*, pois se conformar à patronagem garante o pertencimento a um dado grupo e estilo de vida. Veremos então como esses processos de mudança afetam as publicações da obra de Jorge Amado na Itália.

Nos anos 1980, são traduzidas as primeiras obras amadianas: *O país do carnaval* (1931), *Il paese del carnevale*, por Elena Grechi e publicado por Garzanti em 1984, que ganhou mais duas novas edições em 1992 e logo em 1998; os romances *Cacau* (1933)/*Cacao* e *Suor* (1934)/*Sudore* são traduzidos por Claudio M. Valentinetti<sup>30</sup> e publicados pela Mondadori em 1984 e 1985, respectivamente. *Cacao* ganhou mais 4 edições em coleções diferentes e *Sudore* ganhou mais duas edições, sendo que constam 6 reimpressões no sistema OPAC SBN.

Claudio M. Valentinetti é um estudioso de cinema, tradutor e editor. Começou a sua carreira como crítico de cinema, passando em seguida a trabalhar na editora Mondadori, cuidando das coleções Oscar e I Meridiani. Além de ter traduzido Jorge Amado, prefaciou e revisou a tradução das edições Mondadori de *Mar Morto*, que antes havia sido traduzido por Liliana Bonaccini Seppili e publicado em 1958 por Editori Riuniti. É também tradutor de *O banqueiro anárquico e outros contos* de Fernando Pessoa; *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro; *Brasa sob cinzas* e *A águia e a galinha* de Leonardo Boff; *Tu, a escuridão* de Mayra Montero; *Não verás país algum* de Ignácio de Loyola Brandão; *A escrava Isaura* de Bernardo Joaquim da Silva Guimaraes; *Galvez o imperador do Acre* de Márcio Souza e *O mistério do leão rampante* de Rodrigo Lacerda. Traduziu vários autores de língua espanhola: Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Luís Cebrián, Rosa Regàs, Juan Bonilla, Juan Arias, Eduardo Mendoza, Juan García, Hortelano, Fernando Savater, Juan Marsé. Escreveu muitas obras sobre cinema, com contribuições sobre Orson Welles e Rita Hayworth, além de um texto sobre o Cinema Novo. Mora no Brasil desde 1998 e é sobrinho da arquiteta italiana naturalizada brasileira Lina Bo Bardi. Essa ligação familiar fez com que conhecesse o ambiente cultural e literário baiano, já que a tia Lina Bo Bardi tinha morado na Bahia nos anos 1950 e 1960. Em entrevista<sup>31</sup>, o tradutor referiu que foi o próprio Jorge Amado, em 1964, a sugerir a

---

<sup>30</sup> As informações sobre as traduções de Claudio M. Valentinetti são tiradas do OPAC SBN e confirmadas pelo próprio tradutor em entrevista (22 set. 2021).

<sup>31</sup> VALENTINETTI, Claudio M. Entrevista concedida via vídeo-chamada no dia 22 de setembro de 2021.



Lina que voltasse para São Paulo, já que Juracy Magalhães, então amigo de Lina, apoiaria o golpe militar.

Convém destacar que a tradução do romance de estreia de Jorge Amado, *Il paese del carnevale*, foi publicada graças à insistência de Luciana Stegagno Picchio, que também escreveu o prefácio da edição italiana do livro. Essa tradução é a primeira em nível mundial, como é possível ler no trecho que segue abaixo:

[...] aceitei que ele fosse lançado na Itália, onde já me pediram há muito tempo, mas foi Luciana Stegagno Picchio quem conseguiu me convencer: uma ótima amiga, que além disso é uma das maiores especialistas em literatura brasileira – é a autora de *História da Literatura Brasileira*, que, dizem, é a melhor que existe. Talvez. E ela conhece muito bem o meu trabalho, sobre o qual escreveu muito. Prefaciou a edição italiana para poder situar o livro. Mas, até aqui, foi a única exceção. A edição francesa será a segunda. (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 45)

No mesmo ano de publicação de *Il paese del carnevale*, em 1984, Jorge Amado recebe o prêmio Nonino Risit d'Âur de Literatura na Itália<sup>32</sup>. Desse prêmio, em específico, ele relembrou:

Mais do que um prêmio, uma festa italiana de confraternização e alegria: polenta, cabrito, pasta – o melhor fettuccini que já comi –, vinhos e grapa, a grapa Nonino, é claro. Segundo me informou Soldati, com evidente conhecimento de causa, e eu repeti no pequeno discurso que pronunciei e ninguém ouviu, barulho ensurdecedor, a grapa Nonino não contente de ser a melhor do mundo é afrodisíaca. (AMADO, 2012, 154-156 k.p.)

Em 1980, Garzanti publica *Due storie del porto di Bahia*, que reúne a tradução de Elena Grechi de duas obras amadianas: *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* (1959) e *Os velhos marinheiros ou o Capitão de longo curso* (1961). No que se refere a esse último, trata-se de uma retradução, já que o livro havia sido publicado em 1963 pela editora Nuova Accademia com tradução de Mario Sciara. A coletânea ganhou mais três edições da mesma editora. Também em 1980, é traduzida a primeira obra de literatura infanto-juvenil de Jorge Amado, *O gato malhado e andorinha Sinhá* (1976), que ganha sua primeira tradução publicada pela editora Ottaviano, numa edição com ilustrações de Carybé e intitulada *Il gatto e la rondine*. O tradutor é Gerardo Bamonte (1939-2008), antropólogo, etnólogo e historiador das religiões,

---

<sup>32</sup> O prêmio, fundado pela casa italiana produtora de *grappa*, foi instituído em 1977 e teve como integrantes do júri Mario Soldati, Elio Bartolini, Gianni Brera, Morando Morandini, Giulio Nascimbeni, o padre David Maria Turoldo e Luigi Veronelli.

professor na Università La Sapienza de Roma. Ocupou-se, entre outros temas, de povos indígenas brasileiros.

A outra obra de literatura infanto-juvenil amadiana é publicada em 1997 pela Mondadori: *A bola e o goleiro* (1984), *La palla innamorata*, em tradução de Ombretta Borgia. Essa tradutora cresceu no Brasil e voltou à Itália para estudar biologia, mas acabou trabalhando no mercado literário e editorial. Durante muitos anos foi responsável pelos direitos autorais internacionais de Editori Riuniti e depois colaborou com a editora Nottetempo. Traduziu e organizou vários livros para Edizioni Theoria e ocupou-se da literatura infantil de Jorge Amado, Clarice Lispector e Ziraldo para Mondadori. Em 1983 fundou a agência literária Presenza, e atualmente é co-fundadora da Walkabout, outra agência literária.

Em 1982 é lançada a primeira edição italiana de *Os pastores da noite* (1964), traduzida por Elena Grechi como *I guardiani della notte*, pela editora Garzanti; a essa edição seguem mais três da mesma editora. Elena Grechi também traduziu *Farda, fardão e camisola de dormir* (1979), publicado em 1983 com o título *Alte uniformi e camicie da notte*, e em seguida são publicadas mais três edições em 1994, 1997 e 1999 pela Garzanti. Ainda nessa década, e à distância de apenas um ano da publicação no Brasil, são lançadas as traduções de *Tocaia grande* (1984) (*Tocaia grande* também em italiano), à qual seguirão 4 edições e de *O sumiço da Santa* (1988) (*Santa Barbara dei fulmini* em italiano), à qual seguirão mais 3 edições. A tradutora é sempre Elena Grechi e as obras são publicadas pela editora Garzanti.

Em 1992 são lançadas duas obras: *Bahia*, originalmente *Bahia de todos-os-santos: guia de ruas e mistérios* (primeira edição brasileira de 1945), traduzido por Elena Grechi pela Garzanti e *Il ragazzo di Bahia* (1982) (*O menino grapiúna* em português), publicado por Garzanti e traduzido por Giulia Lanciani (1935-2018). Essa tradutora foi filóloga e estudiosa de literatura portuguesa e brasileira. Foi também professora de literatura portuguesa e brasileira desde 1992 na Università degli Studi Roma Tre, onde instituiu, em 2003, a cátedra “José Saramago”. A sua contribuição na área de língua e literaturas portuguesa e brasileira é relevante, pois suas pesquisas foram da poesia galego-portuguesa à literatura de naufrágio, passando pela literatura brasileira do século XXI. Além de Jorge Amado, Giulia Lanciani traduziu do português e do catalão autore(a)s como Salvador Espriu, José Saramago, Sophia de Mello Breyner Andresen, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade. Em 2003, pelo seu trabalho como tradutora, recebeu o Premio Nazionale per la Traduzione do Ministero per i Beni e le Attività culturali (DE MARCHIS, 2019).

Outro lançamento italiano dos anos 1990 é *A descoberta da América pelos turcos* (1992), *I turchi alla scoperta dell'America* em italiano, que foi publicado em 1992 e traduzido pela já mencionada Luciana Stegagno Picchio (1920-2008), historiadora, crítica literária e filóloga, autora de inúmeros artigos sobre a literatura brasileira e portuguesa e da importante *Storia della letteratura brasiliana*, publicada pela primeira vez em 1972 e reeditada em 1997 pela editora Einaudi. No que se refere à obra de Jorge Amado, a estudiosa traduziu *A descoberta da América pelos turcos*, além de ter escrito o *ABC di Jorge Amado* (2002), ensaio que abre os dois volumes da coleção I Meridiani.

Finalmente, em 1994 é publicada pela Garzanti a tradução de Irina Bajini de *Navegação de cabotagem*, o livro de memórias de Jorge Amado. O texto ganhará mais duas edições Garzanti, uma em 2010 na coleção Elefanti best-seller e uma edição digital em 2015. A tradutora Irina Bajini é também editora e atualmente é docente de línguas, culturas e literaturas hispânicas na Università degli Studi di Milano La Statale. Foi também professora de língua e literatura portuguesa. Entre as suas áreas de pesquisa encontram-se: estudos de gênero, teatro musical hispânico, literatura afro-latino-americana, análise do discurso político e estudos televisivos.

Relativamente às retraduições, já foi mencionada a de *Os velhos marinheiros*, cuja primeira edição era de 1963 e cuja retradução é publicada em 1980 na tradução de Elena Grechi para Garzanti. Além disso, há uma nova edição de *Mar morto* (1936) publicada por Mondadori em 1985, com uma nota de Claudio M. Valentinetti. Embora a tradutora seja a mesma, Liliana Bonacini Seppilli, o novo título, *Mar morto*, é diferente do primeiro, *Mare di morte*. De fato, trata-se de uma tradução revisada por Claudio M. Valentinetti e não de uma nova tradução. A tradutora e antropóloga, que foi a primeira esposa do estudioso Tullio Seppilli, faleceu em 1971.

Ademais, vale a pena informar sobre a edição especial de 1998 de *Mar morto*, publicada pela editora San Paolo para a revista católica *Famiglia Cristiana*. O livro saiu no número 28 da revista e faz parte da coleção Novecento mondiale: i grandi della narrativa<sup>33</sup>. Além do fato de publicar um autor declaradamente comunista, a resenha de Francesco Licinio

---

<sup>33</sup> *Famiglia Cristiana* organizou várias coleções literárias, cujos livros eram enviados junto com a revista. Na coleção mencionada acima, além de *Mar Morto* de Jorge Amado, foram publicados [títulos traduzidos em italiano]: *Cent'anni di solitudine* de Gabriel Garcia Márquez, *Fiesta* de Ernest Hemingway, *Il grande Gatsby* de Francis S. Fitzgerald, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *L'uomo che allevava i gatti* de Mo Yan, *Il re della pioggia* de Saul Bellow, *Gimpel l'idiota* de Isaac Singer, *La buona terra* de Pearl S. Buck, *Sulla strada* de Jacques Kerouac, *Un divorzio tardivo* de Abraham B. Yehoshua e *La luna è tramontata* de John Steinbeck.

Galati que saiu na mesma revista católica, destaca não apenas o engajamento político do autor, mas também a importância do sincretismo religioso afro-brasileiro dentro de sua obra:

É essa a mensagem das obras de Amado, fruto também de sua aproximação ao sincretismo religioso que o leva [...] a casar os santos católicos com as divindades dos antigos rituais afro-brasileiros. (GALATI, 1998, s.p.)<sup>34</sup>

Considera-se relevante, no que se refere à recepção do autor, o fato de Jorge Amado ter sido publicado por uma editora católica e essa editora ter escolhido esse romance especificamente. Dado o sucesso de muitos outros – como por exemplo *Gabriela, cravo e canela*, no qual o autor não faz referência direta às religiões afro-brasileiras – é interessante o fato de ter publicado *Mar morto*, a história de amor entre Livia e o marinheiro Guma, uma narração ambientada no porto da Bahia e temperada com histórias de orixás, e especialmente com cantos a Iemanjá, a rainha do mar, Orixá protetora e amante dos marinheiros.

Duas retraduições são publicadas nos anos 1980 pela editora Garzanti: *Seara vermelha* (1946), publicado pela primeira vez com o título *Il cammino della speranza* (1954) e traduzido por Tullio Seppilli, é retraduzido por Elena Grechi e publicado em 1987 com o novo título *Messe di sangue*. A nova tradução de *Capitães da areia* (1937), romance inicialmente intitulado *I banditi del porto* (1952) e traduzido por Dario Puccini, é publicada em 1988 com o título *Capitani della spiaggia*, esse também em tradução de Elena Grechi.

Em 1991, é publicada uma nova tradução de *O gato malhado e andorinha Sinhá* (1976), intitulada *Gatto Tigrato e Miss Rondinella*: a retradução é de Francesca Lazzarato e a publicação é de Mondadori. A tradutora, especialista em literatura infantil, é também editora e escritora. Há mais de dez anos coordena as coleções para a infância da editora Mondadori e tem colaborado com vários jornais italianos, como *Paese Sera*, *L'Espresso*, *Panorama*, *Il Diario* e escreve em *Il Manifesto* a respeito de livros para adultos.

Ao longo da década de 1990 também aparecem novas traduções de obras amadianas de Daniela Ferioli, que, por muitos anos, morou em São Paulo com o marido e os filhos. Traduziu escritores como João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, Darcy Ribeiro, Jô Soares e Haroldo de Campos. Ferioli foi encarregada pela Einaudi de retraduzir os primeiros textos de Jorge Amado. Isso se deu, segundo a tradutora, porque os primeiros tradutores não tinham experiência suficiente com a língua e a cultura brasileira, o que resultou numa

---

<sup>34</sup> Questo il messaggio delle opere di Amado, frutto anche del suo approdo al sincretismo religioso che lo porta [...] a sposare i santi cattolici alle divinità degli antichi riti afro-brasiliani.

manipulação significativa da linguagem do autor, além do conteúdo do texto (FERIOLI, ZORNETTA, 2016, p. 419)<sup>35</sup>. Devem-se a ela as novas traduções de *Cacau/Cacao* (1991), *Suor/Sudore* (1992), *Jubiabá/Jubiabá* (1996), *Terras do sem fim/Terre del finimondo* (1997), e *São Jorge de Ilhéus/I padroni della terra* (1999).

Ao observar os dados sobre as novas obras publicadas e as retraduições, o que se destaca é a forte presença da editora Garzanti e da tradutora Elena Grechi, que passou praticamente toda a década de 1980 traduzindo os romances de Jorge Amado. Vale lembrar que nos anos 1980 a fisionomia da indústria editorial italiana mudou radicalmente e que, nesse novo panorama de mercado, estavam cada vez mais evidentes as escolhas ligadas a fatores comerciais, à variedade de público-leitor e ao desenvolvimento da cultura de massa:

Uma *cultura de massa* que visa superar a velha lógica das *duas culturas*, que já não é adequada às novas necessidades, e a cobrir todos os espaços do mercado [...], mas que, apesar do considerável aumento do número de leitores de pelo menos um livro não escolar por ano [...], repropõe ao seu interno sérias desigualdades de privilégio e de privação, e ainda aparece cercada pelo mar da não leitura. (FERRETTI, 2004, p. 240-241)<sup>36</sup>

A lógica do *apparato* não agradava a todas as editoras. De fato, a editora Einaudi enfrentou grandes mudanças na sua estratégia editorial e cultural, totalmente diferentes da sua tradição e estrutura originárias. Isso levou a uma crise identitária da editora que se refletiu numa crise financeira (FERRETTI, 2004, p. 275). Algo parecido aconteceu com a editora Garzanti, que começou a perder a sua identidade literária – devido também à personalidade complicada do editor Livio Garzanti – em prol de uma organização que visava mais a um maior lucro econômico. Portanto, resulta realmente curiosa a forte presença de Garzanti nessa década, que ao longo dos anos 1980 tinha enfrentado uma profunda crise financeira, que terminou inclusive na venda da empresa e numa reestruturação de vários setores editoriais ligados à parte de literatura, de produção de livros didáticos, de enciclopédias e dicionários (FERRETTI, 2004, p. 378).

<sup>35</sup> Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2016v36n3p417/32421>  
Acesso em 5 mar. 2022.

<sup>36</sup> Una *cultura di massa* che mira oggettivamente a superare l'antica logica delle *due culture* non più adeguata alle nuove esigenze, e a coprire tutti gli spazi del mercato [...], ma che nonostante il notevole aumento dei lettori di almeno un libro non scolastico all'anno [...], ripropone al suo interno gravi dislivelli di privilegio e privazione, e appare pur sempre circondata dal mare della non-lettura.

Nas décadas de 1980 e 1990 também são reeditadas várias obras de Jorge Amado: *Terras do sem fim* ganha novas edições em diferentes coleções da Bompiani e uma da Euroclub, até ser retraduzida e publicada pela Einaudi. *São Jorge de Ilhéus* é lançado novamente pela Bompiani e pela editora Club degli Editori, até passar a ser publicado apenas pela Garzanti, na mesma tradução de Luigi Panarese. A história de Pedro Archanjo em *Tenda dos milagres* é reeditada três vezes pela Garzanti.

Os romances com mulheres protagonistas também são reeditados. Em primeiro lugar, encontra-se a tradução de Giovanni Passeri de *Gabriela, cravo e canela* que saiu em sete edições diferentes: três pela Editori Riuniti, duas pela Einaudi, uma pela Mondadori e uma pela editora Euroclub. Segue a tradução de *Tereza Batista cansada de guerra*, por de Giuliana Segre Giorgi, que, até as novas edições da Einaudi de 1985 e 1989, tinha sido reimpressa dez vezes, e que ganhou uma nova edição de Mondadori em 1999. Finalmente, encontra-se a tradução de Elena Grechi de *Dona Flor e seus dois maridos*, que ganhou apenas uma nova edição de Garzanti e uma da editora TEA<sup>37</sup>. No entanto, no sistema OPAC SBN constam 8 reimpressões da primeira edição de 1977 e mais 13 da nova edição de 1985.

A respeito dessa fase de transição do mercado do livro, que já não estava ligada às grandes personalidades de editores notáveis, mas que visava maiormente a um sucesso de público e um maior lucro econômico, Ferretti (2004, p. 306) destaca um fato que é confirmado através da análise dos paratextos: neste período de reestruturação, colocando as vendas como primeiro objetivo, vê-se a proliferação de edições de baixa qualidade, de paratextos superficiais, de organizações e edições inexistentes, de discursos de acompanhamento publicitários e até de erros. No caso de Jorge Amado, isso é evidente nas edições de Mondadori, que inclusivamente muitas vezes mudam alguns detalhes na gráfica das reimpressões que podem levar a crer que se trate de uma nova edição.

Além dos dados apresentados acima sobre os agentes envolvidos na disseminação do escritor italiano na Itália, vale também destacar alguns aspectos referente à crítica às obras de Jorge Amado na Itália. Na década de 1990, por exemplo, há um notável florescer de trabalhos acadêmicos, livros e edições especiais de periódicos dedicados a Jorge Amado. No que se refere aos livros, Giulia Lanciani, em 1994, organiza *Jorge Amado: ricette narrative*. Em 1990 a

---

<sup>37</sup> A editora TEA (Tascabili degli Editori Associati) – tal como informado no site da empresa – foi fundada em 1987 e publica em formato de bolso obras das editoras Corbaccio, Garzanti, Guanda, Longanesi, Ponte alle Grazie, Nord, Salani.

revista *Letterature d'America* dedica o número 40 ao autor baiano, e em 1993 *Quaderni Ibero-america* publica “Omaggio a Jorge Amado”, edição comemorativa aos oitenta anos do autor.

## 1.5 DE 2000 ATÉ 2018: ENTRE AS EDIÇÕES DIGITAIS E AS ÚLTIMAS EDIÇÕES

No dia 6 de agosto de 2001, Jorge Amado foi internado, mas não conseguiram reanimá-lo. Depois dos rituais levados por Mãe Stella de Oxóssi do terreiro soteropolitano do Ilê Axé Opô Afonjá, onde Jorge Amado era Obá de Xangô, as cinzas foram depositadas na casa do Rio Vermelho, debaixo da grande mangueira, segundo suas próprias indicações em *Navegação de cabotagem*: “Aqui, neste recanto de jardim, quero repousar em paz quando chegar a hora, eis meu testamento” (AMADO, 2012, 9076 k.p.). Aguiar informa que no ano da sua morte “Jorge estava traduzido em 49 idiomas, e pelos cálculos da imprensa somavam-se 21 milhões de exemplares vendidos no país e 80 milhões no mundo” (AGUIAR, 2018, p. 532 e-book).

No que se refere à Itália, é significativo observar que em 2002, apenas um ano depois da morte do autor, é publicada uma edição da prestigiosa coleção I Meridiani da editora Mondadori, que reúne em dois volumes uma parte selecionada da obra de Jorge Amado. Sobre essa coleção, Giulia Iannuzzi e Gian Carlo Ferretti (2014) destacam que: “I Meridiani retomam, em parte, as aproximações entre clássicos e contemporâneos típicas da coleção Oscar, e representam sua parte editorialmente *alta*, também evidenciada por uma embalagem preciosa” (2014 k.p.)<sup>38</sup>, e no que se refere ao público-leitor, a coleção quer oferecer um panorama de clássicos antigos e contemporâneos, italianos e estrangeiros “tanto para o(a) estudioso(a) como para o vasto público que ama as grandes leituras” (2014 k.p.)<sup>39</sup>. No catálogo da coleção, os dois volumes da obra de Jorge Amado fazem parte do grupo “Scrittori americani dell'Ottocento e del Novecento”. No catálogo de I Meridiani atualizado até 2018, o autor baiano é o único

---

<sup>38</sup> I Meridiani riprendono almeno in parte gli accostamenti tra classici e contemporanei tipici degli Oscar, e ne rappresentano per così dire il pendant editorialmente *alto*, evidenziato anche da una confezione pregiata.

<sup>39</sup> tanto allo studioso quanto al più vasto pubblico di chi ama le grandi letture.

brasileiro presente e o outro expoente de língua portuguesa é José Saramago<sup>40</sup>. Entre os latino-americanos encontram-se as obras de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, todas em dois volumes<sup>41</sup>.

O responsável pela organização da edição I Meridiani é Paolo Collo, um célebre tradutor italiano, que trabalhou por trinta e cinco anos para a editora Einaudi, tendo recebido o Premio Nazionale per la Traduzione, prêmio instituído pelo Ministero per i beni e le attività culturali do governo italiano, em 2008 pela sua atividade de tradutor até aquele momento, além de ter ganhado o famoso prêmio Monselice, dedicado à tradução literária e científica, instituído pela prefeitura de Monselice, Pádua, em colaboração com a Università degli Studi di Padova, em 1988. Ele traduziu autores como Fernando Pessoa, Eça de Queiroz, Jorge Luis Borges, Bartolomé de Casas, Leonardo Boff e José Saramago. No primeiro volume da edição de 2002 é inserida a sua tradução de *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, republicada em 2005 pela editora Einaudi, e antes traduzida por Elena Grechi e publicada por Garzanti.

Um fato que se deve destacar no século XXI é a circulação das novas traduções dos romances da primeira fase amadiana, realizadas por Daniela Ferioli e publicadas pela editora Einaudi. Se as novas edições einaudianas de *Cacao*, *Sudore* e *Terre del finimondo* “substituíram” as anteriores – no sentido de que essas não foram mais publicadas –, a nova tradução de *Jubiabá* ganhou apenas uma edição, e Einaudi continua publicando a primeira tradução de Elio Califano e Dario Puccini. O mesmo acontece com a tradução de *São Jorge de Ilhéus*: apesar de Daniela Ferioli ter publicado uma nova tradução em 1999, intitulada *I padroni della terra*, em 2010 a primeira tradução de *São Jorge de Ilhéus*, intitulada *Frutti d'oro*, de Luigi Panarese é reeditada duas vezes.

Nos primeiros anos de 2000 também foram traduzidas as últimas obras de Jorge Amado. As traduções de Daniela Ferioli de *O milagre dos pássaros/Il miracolo degli uccelli* e de *Ronda das Américas/In giro per le Americhe* são publicadas pela Einaudi em 2003 e 2004, respectivamente. Além disso, é publicado o conto *De como o mulato Porciúncola descarregou seu defunto* dentro da edição de 2010 de *I guardiani della notte* de Garzanti em tradução de Irina Bajini.

---

<sup>40</sup> Destaco brevemente aqui o fato de os dois volumes dedicados a Saramago serem organizados por Paolo Collo com um ensaio introdutório de Luciana Stegagno Picchio. Nesse caso, a responsável pelas traduções é Rita Desti, que traduziu grande parte da obra do autor para o italiano.

<sup>41</sup> Para mais informações sobre as obras desses autores é possível consultar o catálogo completo da coleção disponível em: [https://www.oscarmondadori.it/content/uploads/2019/10/Catalogo-Meridiani-2019\\_20.pdf?x11774](https://www.oscarmondadori.it/content/uploads/2019/10/Catalogo-Meridiani-2019_20.pdf?x11774). Acesso: 5 mar. 2022.



Joselia Aguiar (2018, p. 535 e-book) aponta para outro fato observável a partir de 2000 até 2018 que vai contra uma convicção de Jorge Amado: o autor baiano acreditava que seria esquecido dez anos depois de morrer. Ao contrário do que ele acreditava, nesse período há uma reedição sistemática de todas as suas obras. Isso aconteceu primeiramente no Brasil, quando a Companhia das Letras editou a obra completa de Jorge Amado, e como evidenciado na Itália e ilustrado no Quadro 1. São publicadas novas edições pela Mondolibri, editora no modelo de Club degli Editori e Euroclub; *Dona Flor e i suoi due mariti*, *Cacao* e *Jubiabá* são publicados pelos jornais *La Stampa* e *La Repubblica*, que editaram coleções de clássicos, vendidos junto com o jornal em determinado período do ano; Mondadori, Einaudi, mas sobretudo Garzanti sempre reeditam a obra amadiana. Aliás, no que se refere às últimas edições, destaca-se o fato de que essas são, muitas vezes, publicadas em coleções de bolso e de best-seller, como por exemplo Einaudi Tascabili, Elefanti best-seller de Garzanti e Oscar de Mondadori.

Finalmente, a partir de 2010, a inovação tecnológica alcança a obra amadiana: as editoras Einaudi e Garzanti publicam edições digitais da maioria das obras traduzidas. Poucas são as que não ganharam uma versão e-book, a saber: *Mar morto*, a trilogia *Os subterrâneos da liberdade*, as duas obras infanto-juvenis *O gato malhado e andorinha Sinhá* e *A bola e o goleiro*, e as últimas duas obras traduzidas, *O milagre dos pássaros* e *Ronda das Américas*.

A partir dos dados do Quadro 1 e da análise efetuada nos subcapítulos acima, dois aspectos emergem de forma mais evidente: a) as questões ideológicas estão mais presentes no primeiro período de publicação, e, em um período posterior, as questões mercadológicas adquirem maior relevo; b) os romances com mulheres protagonistas estão entre as obras mais significativas, ou seja, receberam mais reedições e reimpressões. No que se refere à questão ideológica, em particular, é manifesto que as primeiras traduções surgiram graças ao esforço de agentes da tradução que: a) estavam próximo(a)s do Partido Comunista ou eram militantes de esquerda; b) eram estudioso(a)s que se interessavam culturalmente pelo Brasil e por uma literatura como a de Jorge Amado.

Assim, a respeito do primeiro tópico, lembramos das traduções do professor e jornalista Dario Puccini para a Edizioni di Cultura Sociale, que se torna em seguida a Editori Riuniti, editora declaradamente próxima ao PCI; também relembremos a tradução de Giuliana Segre Giorgi, militante antifascista, e do tradutor e escritor Giovanni Passeri, das primeiras edições de Einaudi, quando a sua postura era claramente antifascista. A respeito do segundo

tópico, temos o exemplo das traduções dos etnólogos Tullio e Liliana Bonacini Seppilli, além do trabalho de Claudio M. Valentinetti como tradutor e revisor.

Depois desse primeiro período, que vai aproximadamente dos anos 1950 até o final dos anos 1960, a década de 1970 aparece como uma fase de transição, entre a publicação engajada das primeiras traduções e o começo da comercialização de muitas edições econômicas nas décadas seguintes: essa periodização na publicação da obra amadiana reflete o panorama editorial italiano, uma vez que os anos 1970 e 1980 são caracterizados pela formação e consolidação do *apparato*.

Em relação à questão dos romances com mulheres protagonistas, nota-se que entre os textos mais reeditados estão: *Gabriela cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). Nesses romances, o exotismo e a sensualidade são temas principais, temas que supostamente atraem e chamam a atenção do público-leitor italiano e do europeu em geral. Portanto, os romances com mulheres protagonistas, pelo número de edições e reimpressões, são os de maior sucesso: ganharam cerca de 40 edições, inclusive mais recentemente em formato digital, algumas edições com ilustrações, e ainda publicadas por grandes editoras como Einaudi, Mondadori e Garzanti, além de estarem presentes na prestigiosa edição de I Meridiani. O romance *Gabriella, garofano e cannella* foi publicado quatro anos depois do lançamento no Brasil, ou seja, em 1962. *Dona Flor e i suoi due mariti* foi lançado em 1977, onze anos depois da publicação no Brasil e *Teresa Batista stanca di guerra* foi lançado na Itália em 1975, apenas três anos depois da edição brasileira, sendo esse o romance mais editado e impresso na Itália, e que deu nome a um grupo feminista italiano (RAILLARD, 1990; AGUIAR, 2018); finalmente *Tieta do Agreste* foi publicado em 1979, apenas dois anos depois do lançamento brasileiro.

Convém destacar que as mulheres protagonistas não são apenas aquelas saídas da caneta de Jorge Amado, mas também aquelas saídas das agentes da tradução que garantiram a publicação das obras amadianas na Itália. Ao analisar o trabalho das tradutoras, podemos afirmar que a maioria dos livros de Jorge Amado foi traduzida por mulheres: 30 obras amadianas foram publicadas na Itália e 29 foram traduzidas por mulheres. Essas publicações são as que atualmente mais circulam, já que as traduções mais recentes são feitas por tradutoras.

Daniela Ferioli, por exemplo, retraduziu quase todos os primeiros romances de Amado. A seleção de dez obras da prestigiosa série I Meridiani, em dois volumes, é em sua maioria traduzida por mulheres. Nesse caso específico, apenas 3 romances são traduzidos por

homens: *Jubiabá*, por Elio Califano e Dario Puccini; *Gabriella, garofano e canella* por Giovanni Passeri e *La doppia morte di Quincas l'acquaiolo* por Paolo Collo, que também organizou os dois volumes da coleção I Meridiani. Além disso, Daniela Ferioli é responsável pela revisão das dez traduções dos romances selecionados para formar os dois volumes daquela edição dedicada ao autor brasileiro.

Considerando que os agentes de tradução são de grande importância para o processo de tradução (LEFEVERE, 2007), podemos dizer que as tradutoras de Jorge Amado foram fundamentais. Elas contribuíram em todas as etapas do processo, pois algumas delas também são estudiosas e editoras. Ademais, dentre as estudiosas, ressalta-se que Luciana Stegagno Picchio e Giulia Lanciani tiveram um grande peso não apenas como divulgadoras da obra amadiana, mas da literatura de língua portuguesa em geral. Além disso, como sugere Sapiro (2008), o mercado da tradução depende tanto do mercado internacional quanto da relação entre países, e aqui os agentes desempenham um papel central: as tradutoras de Jorge Amado, sendo também estudiosas, editoras e amigas do autor, não apenas traduziram a sua obra, mas também colaboraram para alavancar a sua circulação no sistema literário italiano.

Esse panorama geral sobre as traduções de Jorge Amado na Itália dividido em quatro fases de publicação colocou ênfase no(a)s agentes da tradução, que envolveram editoras e tradutore(a)s. Assim, no próximo capítulo são apresentadas as obras que integram o *corpus*, a saber, *Gabriela cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). Visa-se contextualizar os quatro romances com mulheres protagonistas, seu enredo e suas personagens, e a história de suas traduções na Itália.

## 2. AS MULHERES PROTAGONISTAS NOS ROMANCES DE JORGE AMADO

### 2.1 JORGE BEM-MAL AMADO, GABRIELA, FLORÍPEDES, TEREZA E ANTONIETA

Com as suas obras, Jorge Amado contribuiu para a criação de uma imagem do Brasil e do povo brasileiro que permanece marcante no imaginário ocidental. No capítulo anterior, apresentamos um panorama sobre parte da recepção de Jorge Amado na Itália através das traduções e de seus agentes (editoras e tradutora(e)s). Neste capítulo trataremos das obras que compõem o *corpus* desta tese, a partir de linhas de abordagem da crítica e da historiografia literárias, de brasileiros e italianos, a fim de situar as quatro obras com mulheres protagonistas.

Primeiramente, os próprios títulos de alguns dos textos mais famosos sobre Jorge Amado revelam a ambiguidade da sua recepção: “Jorge bem/mal Amado” e “Amado: respeitoso, respeitável”<sup>42</sup>, entre outros. Não por acaso, a estudiosa italiana Luciana Stegagno Picchio (1972) já apontou para a controversa recepção do autor no Brasil.

Sobre a crítica de valor negativo, Ivya Alves (2001, p. 198) aponta para diferentes visões que contribuíram para a crítica negativa no Brasil, como Álvaro Lins, crítico respeitado nos anos 1940 e politicamente de centro, que comentou de forma impressionista a obra de Jorge Amado, exaltando faltas e falhas, colocando em primeiro lugar a estética do romance. Naquela altura, a obra amadiana era circunscrita e poucos romances – ideologicamente marcados e voltados para a narração de cenas da “vida real” de diferentes áreas da Bahia – tinham sido publicados. Alves (2001) mostra como a crítica brasileira das décadas seguintes, apesar de ambígua, manteve-se próxima das posições de Lins, apesar de nunca excluir totalmente Jorge Amado das histórias literárias.

À medida que a escrita do autor amadurece e que novas perspectivas sobre a sua obra são passíveis de análise, encontram-se pontos de vistas diferentes, mas frequentemente ancorados à primeira crítica de Lins. Na *História concisa da literatura brasileira*, por exemplo, publicada pela primeira vez em 1970, Alfredo Bosi inferioriza a literatura amadiana ao apropriar-se das palavras do autor ao dar o seguinte juízo: “Jorge Amado, fecundo contador de

---

<sup>42</sup> Título do amplo estudo literário e linguístico de Jean Roche publicado pela Cultrix em 1987 e do ensaio de Walnice Nogueira Galvão de 1976.

histórias regionais, definiu-se certa vez ‘apenas um baiano romântico e sensual’, [...] definição justa pois resume o caráter de um romancista voltado para os marginais” (BOSI, 1995, p. 406). Bosi segue desqualificando a poética de Jorge Amado, que “passou incólume pelo realismo crítico e pelas demais experiências da prosa moderna, ancorada como estava em um modelo oral-convencional de narração regionalista” (BOSI, 1995, p. 406) e termina sua crítica mencionando o sucesso de público e a mudança dos romances após as décadas de 30 e 40, em que “tudo se dissolve no pitoresco, no saboroso, no apimentado, no gorduroso do regional” (BOSI, 1995, p. 406).

Ao efetuar essa oposição, Alves a propósito da crítica de Bosi, refere que:

[...] o historiador dá a ideia exata da transgressão de Amado, quando o exclui da esfera da cultura/centro/progresso para inseri-lo na esfera do regional/periferia/atraso, alimentado pelas categorias do moderno, traduzindo a produção de Amado para igual ou semelhante ao espaço bárbaro, exótico, misturado racialmente da Bahia, que ele trabalha e representa. (ALVES, 2001, p. 204)

Ao falar em críticas de valor negativo, é também oportuno mencionar o célebre ensaio “Amado: respeitoso, respeitável”, de Walnice Nogueira Galvão, de 1976. Além das severas considerações sobre *Tereza Batista cansada de guerra* – cuja protagonista Galvão (1976) considera uma representação machista e racista da mulher desejada por qualquer homem abastado no Brasil – a estudiosa aponta para uma questão efetivamente relevante: Jorge Amado sempre sublinhou o fato de querer viver de sua escrita e, realmente, ele sempre conseguiu se sustentar graças aos direitos autorais das suas obras. Galvão afirma ser isso causa de uma dependência do mercado: a fim de continuar tendo um amplo sucesso de público, Jorge Amado teria consolidado uma escrita que respondesse a demandas mercadológicas e ela acrescenta que, por esse razão, a escrita amadiana não pode ser inovadora, já que esta não nasce como escrita acessível, senão para um grupo restrito de iniciados (p. 14). Além disso, a crítica apresenta um áspero resumo dos temas recorrentes na obra de Jorge Amado, ou melhor, da “fórmula pessoal infalível que é o reforçamento da mitologia baiana: comida de dendê e cachaça, praias e coqueiros, candomblé e mulatas, pretos e saveiros, coronéis e prostitutas, violência e sexo” (GALVÃO, 1976, p. 16).

No que se refere à crítica italiana sobre as obras de Jorge Amado, é fundamental citar Stegagno Picchio (1997, p. 487) que, no capítulo intitulado “Stabilizzazione della coscienza creatrice nazionale” da sua *La letteratura brasiliana*, define a literatura de Jorge Amado, em

oposição àquelas de José Lins do Rego e Graciliano Ramos, como “participante, propositalmente compromissada, na qual realismo e romantismo, humanitarismo e denúncia se fundem a serviço de uma ideia”<sup>43</sup>. Luciana Stegagno Picchio contribuiu para a divulgação da obra amadiana não só através de textos acadêmicos, mas também escrevendo resenhas das obras de Jorge Amado nos jornais.

A autora retoma a divisão em fases da criação literária do autor, afirmando:

Assim, depois de *Os subterrâneos da liberdade* (1952) – que registra os acontecimentos políticos de 1930 – em 1958, quando surge o novo Jorge Amado de *Gabriela*, sorridente e não engajado, a reação do público é aturdida: há quem não reconheça o lutador do ideal. Mas quem ama o enredo, a fabulação irônica e cotidianamente exótica (tal como é irônica e agradavelmente exótica a história de amor do comerciante sírio Nacib que, numa cidade do interior, Ilhéus, 1925, se apaixona pela mulata-cozinheira Gabriela, perfumada de cravo e canela, faz dela a sua amante e depois esposa e finalmente, traído, a contrata como cozinheira e amante), se diverte; é o livro de maior sucesso de Jorge Amado: vinte-oito edições até 1966. (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 488-489)<sup>44</sup>

No que se refere à obra que inaugura a segunda fase amadiana, assinalam-se alguns artigos de pesquisadore(a)s reconhecido(a)s na academia italiana<sup>45</sup> e três trabalhos de conclusão de curso<sup>46</sup> dos anos 1990 sobre as personagens mulheres na obra de Jorge Amado.

<sup>43</sup> [...] participante, programmaticamente impegnata, in cui realismo e romanticismo, umitarianismo e denuncia si fondano a servizio di un’idea.

<sup>44</sup> Così, dopo *Os subterrâneos da liberdade* (1952), che registra gli avvenimenti politici del Trenta, quando nel 1958 surge il nuovo Jorge Amado, sorridente e non impegnato di *Gabriela*, la reazione del pubblico è sconcertata: c’è chi non riconosce il lottatore dell’ideale. Ma chi ama l’intreccio, l’affabulazione ironica e quotidianamente esotica (come è ironica e piacevolmente esotica la storia d’amore del commerciante siriano Nacib che, in una città dell’interno, Ilhéus, 1925, s’innamora della mulatta-cuoca Gabriela, odorosa di garofano e cannella, ne fa la sua amante e poi la propria moglie e infine, tradito, la riassume come cuoca e amante) si diverte; è il libro di maggior successo di Jorge Amado: ventotto edizioni fino al 1966.

<sup>45</sup> Os artigos que tratam especificamente de *Gabriela cravo e canela* são:

BONI, Guia Minerva. Tradurre la sensualità, o elogio dell’infedeltà: *Gabriela cravo e canela* in Italia e in Francia. **Annali dell’Università degli Studi di Napoli L’Orientale**, LVI, 2, Napoli: L’Orientale Editrice, p. 191-200, 2014.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. La parabola golosa: Oralità e alimentazione in *Gabriela*. In: LANCIANI, Giulia. **Jorge Amado: Ricette narrative**. Roma: Bulzoni, p. 21-31, 1994.

ROSA, Gian Luigi de. Gabriela e le altre: La mulatta da espressione interetnica a icona della cultura brasiliana. . **Annali dell’Università degli Studi di Napoli L’Orientale**, L, 1, Napoli: L’Orientale Editrice, p. 145-156, 2008.

<sup>46</sup> CONSORTE, Mara. **L’universo femminile nell’opera narrativa di Jorge Amado**. Orientador: Prof. Sílvio Castro. Padova, 1994. 209 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova, Padova, 1994.

GENTILE, Anna Maria. **Protagoniste femminili nei romanzi di Jorge Amado**. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Giulia Lanciani, Co-Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Cristina Desiderio. Roma, 1998. 129 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Língua e Literatura Estrangeira) Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Degli Studi Roma Tre, Roma, 1998.

MIGNANO, Raffaella. **I personaggi femminili nell’opera di Jorge Amado**. Orientador: Prof. Ettore Finazzi Agrò, Co-Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Luciana Stegagno Picchio. Roma, 1991. 223 f. Trabalho de conclusão de curso

Stegagno Picchio (1997, p. 489), além de ter tratado de *Gabriela, cravo e canela*, apresentou outros romances com mulheres protagonistas. Em *Dona Flor*, Jorge Amado, segundo a pesquisadora italiana, continuou com o aprofundamento psicológico da mulher, definiu *Tereza Batista* como um manifesto de liberação feminina, inspirado a um divertido feminismo *ante litteram* e *Tieta do Agreste* como um “livrinho” erótico-ecológico, sem se deter detalhadamente no enredo dessas obras.

É oportuno destacar, antes de tratar especificamente dos paratextos das edições italianas, que as histórias presentes em *Gabriela cravo e canela*, publicado no Brasil em 1958 pela editora Martins, remontam às lembranças da adolescência de Jorge Amado em Ilhéus, em 1925: “Lembrou-se da história verídica de um cacauicultor que tomara a cozinheira por mulher, depois se separaram, voltando à condição anterior de patrão e empregada” (AGUIAR, 2018, p. 358 e-book). O romance é, portanto, ambientado na cidade de Ilhéus nos idos de 1920, época em que a cidade, enriquecida graças ao comércio do cacau, começa a se desenvolver e a se tornar uma realidade mais urbana. Esta transformação envolve uma profunda mudança social: “A prosperidade dos negócios do cacau provoca uma progressiva integração da cidade na sociedade nacional, cujas instituições e valores deslocam progressivamente os da sociedade tradicional local” (STROZEMBERG, 1983, p. 70). No meio das disputas políticas entre representantes da antiga sociedade tradicional, como o coronel Ramiro Bastos, e do progresso, como o exportador Mundinho Falcão recém-chegado em Ilhéus, desenrola-se a história de amor entre Nacib Saad, um “bom brasileiro (nascido na Síria)” (AMADO, 2008, p. 13) e Gabriela, uma retirante fugida da seca do interior do sertão, que se torna sua cozinheira e amante-esposa.

No Brasil, o romance obteve um êxito impressionante: em 1962, depois de quatro anos da primeira publicação, “a editora Martins lançava a vigésima edição, de 30 mil exemplares, e a tiragem global alcançava 193.500 exemplares” (AGUIAR, 2018, p. 365 e-book). Além do sucesso do livro, vale destacar o número de adaptações. *Gabriela* foi adaptada para a televisão primeiramente em 1961 na TV Tupi com Jeanete Volu no papel principal e, em seguida, tornou-se novela da Rede Globo em 1975 e em 2012, protagonizada primeiramente por Sônia Braga e em seguida por Juliana Paes. Em 1983 estreou como filme, sob a direção de Bruno Barreto, com Sônia Braga novamente no papel de Gabriela, e o italiano Marcello Mastroianni, curiosamente no papel do árabe Nacib. Curiosamente, pois até o autor comentou:

---

(Graduação em Línguas e Literatura Estrangeira Moderna) Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, 1991.

Mastroianni fez um grande esforço para assimilar todo o diálogo em português, mas não conseguiu modificar sua pronúncia, que permaneceu italiana. Também para justificar esta pronúncia o produtor declarou que esteve em Ilhéus, fez uma profunda pesquisa sobre as origens de Nacib e descobriu que Nacib não era árabe, mas sim de uma família italiana, napolitana... A gente pensa estar sonhando: fazer uma pesquisa sobre as origens de um personagem de ficção! (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 279)

Além das adaptações para a televisão e o cinema, as aventuras de Gabriela foram adaptadas para histórias em quadrinhos, numa publicação lançada em 1961 pela editora EBAL, e também se tornaram uma fotonovela na revista carioca *Amiga* em 1975. A Fundação Casa de Jorge Amado faz referência, finalmente, à adaptação para a dança, num espetáculo apresentado pelo Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, além de adaptações nacionais e estrangeiras não especificadas.

O romance foi aclamado de forma quase unânime pela crítica<sup>47</sup>. Apareceram comentários entusiastas de Afrânio Coutinho, Nelson Werneck Sodré, Antônio Carlos Villaça, Wilson Martins, Antônio Olinto e Sérgio Milliet, entre outros. Contudo:

Na ala de críticos mais conservadores não deixava de encontrar resistência. Pareceu-lhes um despropósito que a personagem do título só desse as caras depois da página 90. Equívoco ainda maior lhes parecia a escolha de uma cozinheira como personagem central. Não só. Diziam que Jorge se dedicara a retratar um ambiente provinciano, figuras indecorosas, prostitutas e gente de baixo valor espiritual. Deveria ter procurado uma figura feminina mais merecedora, de valor histórico e social. (AGUIAR, 2018, p. 364 e-book)

Observa-se, portanto, a resistência da parcela mais conservadora da crítica que manteve uma postura machista e elitista em suas observações sobre a protagonista e as personagens em geral. No que se refere a Jorge Amado, não se pode considerar a sua “intenção” como feminista, mas pelo menos pode-se enxergar uma tentativa de criar uma mulher protagonista independente e heroica, como o próprio autor sugeriu:

O que eu sempre disse e repito é que a mulher no Brasil é explorada como classe e também como sexo. Ela é duplamente oprimida: oprimida como o são todas as pessoas do povo brasileiro, o povo todo, e particularmente oprimida porque é mulher. [...] O que se pode dizer é que em meus livros as mulheres têm ainda mais senso heroico e

---

<sup>47</sup> Para uma visão mais ampla sobre a crítica do romance, assinalo a seguinte dissertação de mestrado: NASCIMENTO, Renato Maria Souza do. **Revisitações a Gabriela: uma experiência de leitura da recepção crítica do romance**. 243 f. Dissertação de Mestrado em Letras. Salvador: UFBA, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/11225/1/Renata%20Maria%20Souza%20do%20Nascimento.pdf> Acesso em: 11 mar. 2022.



romântico da vida – romântico no sentido de heróico, onde o heroísmo é uma forma de romantismo –, as mulheres representam isto mais profundamente do que os homens. (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 305)

Gabriela é uma retirante vinda do sertão: fugida da seca, desejava ficar em Ilhéus e buscava trabalho como cozinheira. Desde sua primeira aparição, ela é apresentada como uma mulher livre, de uma simplicidade quase infantil e que não se submete aos desejos alheios, mas que segue apenas suas vontades:

Durante a caminhada ela se comportava como se nada houvesse entre eles, tratava-o da mesma maneira que aos demais. Era de natural risonha e brincalhona, trocava graças até com o negro Fagundes, distribuía sorrisos e obtinha de todos o que quisesse. [...]  
É melhor não, tu vai pra teu lado, eu vou pro meu. Um dia, pode ser, a gente se encontra outra vez. Tu feito um homem rico, nem vai me reconhecer.  
Dizia tudo aquilo tranquilamente, como se as noites que dormiram juntos não contassem, como se apenas se conhecessem. (AMADO, 2011, 1228 k.p.)

Em relação à conotação étnica de Gabriela, aparece logo nas primeiras páginas do romance, antes de a protagonista realmente tomar parte de algum acontecimento da narração: “o idílio da *mulata* Gabriela e do árabe Nacib” (AMADO, 2011, 144 k.p., grifo meu). Ao adjetivo que especifica sua cor, são aproximados outros que definem essa figura emblemática na formação social brasileira, ou seja, adjetivos que a tornam ao mesmo tempo “desejável” e “indesejada” (CORRÊA, 2016, p. 171):

[...] afinal que sentia por Gabriela, não era uma *simples cozinheira, mulata bonita, cor de canela*, com quem deitava por desfastio? (AMADO, 2011, 3724 k.p., grifo meu)  
Mas como casar com *Gabriela, cozinheira, mulata, sem família, sem cabaço, encontrada no mercado dos escravos*? Casamento era com senhorita prendada, de família conhecida, de enxoval preparado, de boa educação, de recatada virgindade (AMADO, 2011, 4495 k.p., grifo meu).  
Gabriela que mal podia manter-se de pé. Sapato infeliz apertava-lhe a ponta do dedo. Não nasceram seus pés para andar calçados. Mas estava tão bonita que até as senhoras mais presunçosas – mesmo a do dr. Demóstenes, feia e pernóstica – não podiam negar ser aquela *mulata* a mais *formosa* mulher da festa (AMADO, 2011, 6869 k.p.).

O corpo da mulher negra é retratado por um lado como objeto do desejo masculino e, por outro, como sujeito indesejado. O corpo de Gabriela é apresentado como desejável, mas ela, enquanto sujeito, não: “Casamento era com senhorita prendada, de família conhecida, de enxoval preparado, de boa educação, de recatada virgindade” (AMADO, 2011, 4496 k.p.). O fim, nesse contexto, não é criticar a intenção do autor, que estava de fato representando a

sociedade da época: Amado, inclusive, especificou que o romance retratava uma profunda crítica à sociedade da época: “há, por outro lado, uma denúncia da sociedade feudal e os primeiros sintomas da evolução desta sociedade. Pois a vida avança sem parar, segue em frente” (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 277).

No que se refere à personagem de Gabriela no romance, cabe citar o texto de Ilana Strozemberg (1983), no qual a autora analisa as personagens partindo de um ponto de vista antropológico, examinando os papéis desempenhados pelas mulheres no contexto social daquela época de mudança social e de embate de valores. Neste contexto

os episódios que tratam das relações entre homens e mulheres definem, igualmente, o cenário de uma luta, em que as mulheres, rebeldes às regras definidas pelos homens, identificam-se, na esfera da atuação que lhes é própria, aos representantes da “civilização” em luta contra a “tradição”. (STROZEMBERG, 1983, p. 72)

Seguindo o raciocínio de Strozemberg, Gabriela movimenta-se num lugar limite, num lugar fronteiro: ela é apresentada como livre e dona de seu corpo, faz o que deseja, mas aceita casar-se com Nacib. Contudo, ela não abre mão de sua liberdade e por isso é rejeitada enquanto esposa, não se encaixando naquele papel social. Embora Jorge Amado tenha tentado criar uma personagem independente e dona de seu desejo, ela ainda acaba por encaixar-se dentro do modelo patriarcal: passa pelas ruas e bares e é objeto de desejo de todos os homens de Ilhéus. Não por acaso “circula livremente no imaginário nacional [...] o estereótipo da mulher morena e objeto fácil de desejo. [...] Gabriela de Jorge Amado nos vem imediatamente à memória como uma das representações mais consagradas desse modelo” (SCHMIDT, 2009, p. 800). Ainda no mesmo texto, Simone Pereira Schmidt (2009) aponta para o fato de este corpo feminino subalterno, colonizado e campo de batalha, ser representado em textos ficcionais. Se refletirmos sobre a história do romance, é possível enxergar que Gabriela não é uma personagem que promove a ação, os acontecimentos políticos da cidade se desenrolam sem que ela tome parte deles. Ela, enquanto cozinheira e por um período esposa de Nacib – dono do bar Vesúvio, espaço onde os homens se reúnem para beber e tomar decisões sobre a política da cidade – é o pano de fundo, o campo de batalha. Ela é observada e desejada pelos mandachucas da cidade, a tal ponto que Nacib proibirá as idas dela ao bar para entregar os quitutes porque sente ciúmes. Desta forma, Gabriela ainda se insere num estereótipo enraizado na cultura ocidental, no qual: “O racismo e o sexismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da mulher

negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros” (hooks, 1995, p. 468).

Outro romance, também de grande sucesso, no *corpus* desta pesquisa, é *Dona Flor e seus dois maridos*, que foi escrito na casa do Rio Vermelho em 1965 e publicado pela editora Martins em 1966. A primeira tiragem foi de 75.000 exemplares e a editora paulista continuaria a publicá-lo até a 22ª edição em 1975. Aguiar (2018) mostra como os detalhes do cotidiano de Jorge Amado se entrelaçavam para formar inspirações para os romances que escrevia. Assim, uma manhã de 1965 avistara, no centro histórico de Salvador, um homem dormindo numa escadaria que lhe parecia encarnar a própria alegria de viver e a poucos passos de lá uma placa com a escrita “Escola de Arte Culinária Sabor e Arte”, pontos de partida para um romance que seria lançado no ano seguinte. Conforme Joselia Aguiar, na imprensa, o autor já comentava título e enredo do romance:

Adiantava que seria “uma história de amor”, ao tempo em que era, igualmente, “uma dura crítica à moral vigente, uma sátira à pequena burguesia baiana”. Logo voltaria a falar do livro nas entrevistas, citando o título já definitivo, *Dona Flor e seus dois maridos*, e o enredo que prevaleceu: a jovem Florípedes Paiva se casa com o boêmio Vadinho, que morre precocemente. Cozinheira que ensina receitas baianíssimas, Flor arranja como segundo marido o farmacêutico Teodoro, oposto do primeiro, sensato e trabalhador. Um dia, o novo casamento consolidado, o fantasma de Vadinho aparece, procurando-a para safadezas. (2018, p. 422 e-book)

A protagonista Florípedes, cozinheira excelente e inicialmente esposa do malandro *bon vivant* jogador e mulherengo Vadinho, perde o seu amado e problemático esposo numa manhã de Carnaval. Diferentemente de Gabriela, Flor é oriunda de uma família da pequena burguesia baiana, com uma mãe, Dona Rozilda, terrivelmente conservadora e ligada aos valores burgueses pelos quais a única forma de subir na vida era arranjar ótimos casamentos para as filhas. Uma vez “perdida” a primeira filha Rosália, que decidira se casar com um mecânico, casamento bem longe de ser ideal segundo Dona Rozilda, ela tenta arranjar um melhor partido para a outra filha. Mas Dona Flor, apesar das ofertas de ricos pretendentes, quer casar-se por amor e se apaixona por Vadinho.

Após a cena inicial do romance, numa festiva manhã de Carnaval, na qual repentinamente assistimos à prematura morte de Vadinho, o narrador descreve o período antes do casamento, do casório e da época em que Dona Flor teve que aguentar as noitadas de farra, bebedeira e jogo do marido, mas também narra a forte atração erótica que ligava os dois amantes. A protagonista, longe de representar um erotismo parecido com aquele de Gabriela, é

retratada como uma moça de família recatada, que ficava envergonhada quando o esposo queria despi-la. Ao mesmo tempo, o narrador deixa o público-leitor entender que o desejo erótico satisfeito pelo primeiro marido é algo que começa a atrapalhar o luto da viúva, que relembra com saudade o primeiro marido: “Era o prato predileto de Vadinho, nunca mais em minha mesa o servirei. Seus dentes mordiam o siri mole, seus lábios amarelos do dendê. Ai, nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua!” (AMADO, 2001, p. 367). Por isso, após um período de sonhos atormentados em que Dona Flor se descobre debochada e sedutora, e disso naturalmente tem vergonha, a professora de culinária decide casar-se novamente, dessa vez com o pacífico, afetuoso e tedioso farmacêutico Teodoro Madureira.

Uma diferença entre Gabriela e Dona Flor, além da sua relação com o desejo e a inegável recusa dos valores burgueses por parte da retirante cozinheira, é a representação racial da protagonista. Diferentemente de Gabriela que é conotada como “mulata” desde as primeiras páginas do romance, Dona Flor é definida timidamente como “morena”, sua “tez” é de “cabo-verde”, seu corpo é “cobreado de gengibre e mel”, mas isso não a define culturalmente. Isso, ao contrário, acontece com as outras “mulatas” que aparecem no romance, todas prostitutas: Dionísia, Inácia e Zuleika Marrom. De fato, “à [mulata] não é permitido ser esposa ou mãe, pois é o símbolo da liberalidade sexual. Ela não é respeitada nem como mulher nem como indivíduo. Sua função é atrair os homens, ser explorada por eles e em troca explorá-los para obter o que quer através do sexo” (BROOKSHAW, 1983, p. 142).

No que se refere às adaptações, além do célebre filme de Bruno Barreto estreado em 1976 com Sônia Braga interpretando Dona Flor, que superou todos os recordes de bilheteria no Brasil, o romance foi adaptado para a televisão, para o teatro e inspirou composições musicais. Nos EUA, estreou em Boston e foi em seguida para Broadway, em 1979, a adaptação para musical com o título *Saravá*, com libreto de Richard Nash e partitura de Mitch Leigh, dirigido e coreografado por Rick Atwell e Santo Loquasto. Apesar de não constar nos dados da Fundação Casa de Jorge Amado, houve também uma adaptação italiana para o teatro: na história de Dona Flor dirigida por Emanuela Giordano, de 2010, ganham espaço narrativo Dona Rozilda e três amigas fofoqueiras de Flor, numa comédia irreverente. Foi a famosa atriz italiana Caterina Murino, atriz ativa sobretudo na França e que atuou no filme de 007 *Casino Royale* de 2006, a representar a protagonista amadiana. Finalmente, o romance de Jorge Amado inspirou composições musicais de Antônio Carlos e Jocáfi e de Neneco e Preto Velho.

Como já informado, a narração é ambientada no centro histórico de Salvador e as histórias derivam de experiências e imagens instantâneas do cotidiano soteropolitano do autor, que visava a fazer uma crítica da moral pequeno burguesa. Esta se torna evidente, por exemplo, na construção da personagem de Dona Rozilda, a arrivista e interesseira mãe da protagonista. No que se refere à Dona Flor, se ela por um lado se transforma ao longo do romance, por outro lado permanece um estereótipo de mulher submissa à vontade do marido e desconectada do seu desejo, julgado como pecado quando saboreado fora do casamento:

E o que você quer que eu faça? Que eu me desgrace e vire descarada? Não sou nenhuma sem-vergonha, não nasci para ter amante, essas coisas para mim só com meu marido... Só porque sonho com essas besteiras, tenho vontade de morrer... Será que pareço mulher-da-vida pra você dizer isso... (AMADO, 2001, p. 588)

Outra questão fundamental para o enredo, e em seguida para a apresentação do romance nos paratextos italianos, é a presença da magia ligada ao candomblé. De fato, os personagens marginais que conheciam Vadinho sabiam que ele era filho de Exu e esse Orixá será fundamental na narração, já que é por sua vontade que o egun, o espírito do finado marido de Flor, permanece no mundo dos vivos. Ao mesmo tempo Dona Flor, após ter conhecido Dionísia de Oxóssi – inicialmente por um mal-entendido que a levava a crer que ela fosse mãe de um filho de Vadinho – se aproxima ao candomblé pedindo ajuda à comadre, que também é mulher de santo: é essa sua indecisão entre permanecer com o espírito-corpo de Vadinho ou deixá-lo, junto com a decisão de Exu, Orixá protetor daquele malandro, que dá início à “batalha entre o espírito e a matéria” narrada no quinto capítulo do romance:

O santo de Vadinho era Exu e nenhum outro. Se Exu é o diabo, como consta por aí? Talvez Lúcifer, o anjo decaído, o rebelde que enfrentou a lei e se vestiu de fogo. Comida de Exu é tudo quanto a boca prova e come, mas bebida é uma só, a cachaça pura. Nas encruzilhadas Exu aguarda sentado sobre a noite para tomar o caminho mais difícil, o mais estreito e complicado, o mau caminho no dizer geral, pois Exu só quer saber de reinação. Exu mais reinador o de Vadinho. (AMADO, 2001, p. 712)

Voltando à Dona Flor e à batalha entre a matéria e o espírito, após ter pedido a Dionísia de Oxóssi de ajudá-la a mandar Vadinho embora, ela muda de ideia, queria tê-lo para sempre. Porém no terreiro já começara a batalha dos orixás, exército encabeçado pela guerreira Iansã, senhora dos eguns, e Vadinho estava sendo levado embora, até a aparição milagrosa de Dona Flor:

Exu sem farsas, cercado pelos sete cantos, sem caminhos. O egun em seu caixão barato, em sua cova rasa, adeus, Vadinho, adeus, até jamais. Foi quando uma figura atravessou os ares, e, rompendo os caminhos mais fechados, venceu a distância e a hipocrisia – um pensamento livre de qualquer peia: Dona Flor, nuinha em pêlo. Seu ai de amor cobriu o grito de morte de Yansã. Na hora derradeira, quando Exu já rolava pelo monte e um poeta compunha o epitáfio de Vadinho. Uma fogueira se acendeu na terra e o povo queimou o tempo da mentira (AMADO, 2001, p. 816).

Queimado o tempo da mentira, Jorge Amado finaliza a narração contando que Dona Flor conviveu felizmente com os seus dois maridos, com os seus dois amores, já que “um não basta ao coração da gente” (AMADO, 2001, p. 329).

Os anos do processo de escrita de *Dona Flor e seus dois maridos* também foram anos dramáticos para a história do Brasil: a ditadura militar ia se consolidando, ameaçando constituir uma censura como aquela portuguesa em 1970: “Uma troca rápida de telefonemas uniu Jorge outra vez a Erico Verissimo. Contra a censura prévia que teve a assinatura de artistas e intelectuais de todo o país, e com a grande divulgação ocorreu o recuo dos militares” (AGUIAR, 2018, p. 453 e-book). Em 1971, Jorge Amado passou uma temporada nos Estados Unidos, chamado para ser professor convidado na Universidade da Pensilvânia: nesse período já adiantava os seus próximos trabalhos, entre os quais o que vingaria, *Tereza Batista cansada de guerra*: “A nova protagonista, como adiantava, era ‘uma prostituta em quase todo o livro’; e o relato ‘seria muito bruto, muito violento’, numa tentativa de denunciar o abuso contra as mulheres” (AGUIAR, 2018, p. 454 e-book). Assim, o romance, o último publicado pela editora paulista Martins, estreou em 1972, com uma tiragem de 100.000 exemplares.

Amado imagina ter reconstruído a história de Tereza – história de “peste, fome e guerra, morte e amor, a vida de Tereza Batista é uma história de cordel”, como relata a epígrafe do romance – nas feiras e nos cais da Bahia, através dos relatos de pessoas que conheceram a protagonista. Assim, a voz do narrador mistura-se àquela do(a)s testemunho(a)s que apresentam as aventuras e desventuras da menina Tereza. O romance foi adaptado para a televisão em 1992, numa minissérie da TV Globo com Patrícia França interpretando a protagonista.

A história de Tereza Batista é narrada em chave quase épica, como se fosse uma heroína, e é profundamente dramática: ela é vendida aos treze anos pela tia Felipa e o tio Rosalvo ao implacável Capitão Justo, um violento coronel estuprador de meninas impúberes; após um trágico período em que é efetivamente escravizada pelo Capitão, Tereza consegue se libertar dele, esfaqueando-o e, em seguida, passa um período relativamente feliz como amante do Doutor Emiliano Guedes, que a salvou da prisão e com o qual descobre o amor e a ternura. Quando o doutor falece – enquanto está tendo uma relação sexual com ela – Tereza encontra-

se novamente sozinha, abandonada: as convenções sociais e as leis, de fato, não permitem que ela herde qualquer coisa do amante. Ela começa então sua jornada como prostituta e dançarina entre os estados de Sergipe e da Bahia. Nessas andanças, em Buquim, Tereza enfrenta e derrota a varíola sem nunca ser tocada por ela, graças à proteção de Omolu. A protagonista está acostumada a lutar desde criança, ela é de fato uma guerreira, filha de Iansã e defensora dos oprimidos, dos mais pobres às prostitutas, às quais garante uma vitória em Salvador, organizando uma greve, e finalmente encontra amor e paz, o fim da guerra, nos braços do marinheiro Januário Gereba.

Trata-se de uma história de luta, de vitórias, de sangue e de encantados, mas não lhe faltam alguns traços estereotipados – que, no entanto, contribuíram para o sucesso do romance – como a força da mulher negra brasileira, uma trabalhadora incansável e, ao mesmo tempo, uma amante ideal, uma bailarina extraordinária e uma guerreira rebelde. A erotização de seu corpo também permeia o texto e ao mesmo tempo está entrelaçada com cenas de violência brutal à qual a protagonista é submetida. Outro elemento fundamental é a narração como uma *história de cordel*, típica do Nordeste brasileiro, e a presença da mitologia afro-brasileira do candomblé, de modo que a presença dos Orixás e dos rituais ligados a essas entidades são marcantes no romance.

No Brasil, a reação mais severa ao texto veio da já citada crítica Walnice Nogueira Galvão, que afirmou:

[...] a prostituta de Jorge Amado se ergue como uma notável produção imaginária de machismo latino-americano. [...] Tereza Batista é a mulher ideal de todos os homens progressistas com dinheiro na carteira. Prostituta, bonita, calorosa, acolhedora, de bom caráter e, sobretudo, mulata; esta, a fantasia erótica predominante em todos os povos com passado escravista. (1976, p. 21)

Tereza Batista, de fato, embora seja a protagonista de uma história de luta e de resistência, apresenta alguns aspectos problemáticos: a função serviçal tipicamente ligada às figuras femininas, o fato de ser uma mulher negra, racializada, e de ser uma prostituta reproduz outro estereótipo muito presente na cultura brasileira e que foi frequentemente exportado através da literatura. Conforme Lélia Gonzales (1984, p. 230), de fato, a mulher negra continua sendo frequentemente considerada como *mucama*, ainda vista como empregada doméstica, e desde a escravidão sabemos que a vida dessa mulher era permeada por abusos sexuais.

Jorge Amado, entrevistado por Alice Raillard (1990, p. 305), afirmou ter como objetivo apresentar ao público-leitor histórias de mulheres fortes: ele acreditava que, nos seus livros, elas fossem mais heroicas do que os homens e considerava a mulher brasileira duplamente oprimida, como brasileira e como mulher. Ao mesmo tempo, o autor baiano demonstrou ter uma ideia ambígua acerca do movimento feminista. Algumas entrevistas feitas entre o Brasil e a Itália representam um válido exemplo das suas suposições. Em 1973, entrevistado com o poeta Vinícius de Moraes para a revista brasileira *Manchete*, declarava ser totalmente a favor da igualdade dos direitos entre homens e mulheres, mas definia as feministas “umas amargas” (AMADO *apud* NOBLAT, 1973, p. 98). Em seguida, numa entrevista de 1984 para *Ele Ela*, revista de “prazer e informação para o homem”, alegava: “Não me considero machista e tenho horror às feministas. Porque eu gosto de mulher, e feminista é o machista de saias. Quando não é machona” (AMADO *apud* BERG, 1984, p. 106). Esse excerto demonstra a fossilização de um estereótipo e um desentendimento infelizmente ainda bastante difusos ligados a uma visão ultrapassada que coloca machismo e feminismo como antônimos e à ideia de que o feminismo quer a mulher como ser superior ao homem ou sua antagonista. Apesar dessas afirmações, Jorge Amado, entrevistado no mesmo ano na Itália por Remo Binosi para a revista *Grazia*, deu uma resposta diferente. O entrevistador quis saber se as suas mulheres protagonistas eram um símbolo ou se a mulher brasileira era realmente tão forte. O autor baiano respondeu:

A mulher brasileira sempre foi duplamente explorada: como classe e como sexo. Claro, ultimamente houve uma evolução, o feminismo, por assim dizer, tem “trabalhado” no Brasil também, especialmente na classe média burguesa. Mas, de qualquer forma, eu acredito que os meus personagens têm realmente algo que é da mulher brasileira. (AMADO *apud* BINOSI, 1984, p. 33)<sup>48</sup>

A história da protagonista deste romance foi uma fonte de inspiração para as mulheres italianas. Conforme Jorge Amado, um grupo feminista de Milão até decidiu adotar o nome de Teresa Batista (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 307).

Em 1974, dois anos após a publicação de Tereza, soube-se que a editora Martins estava falida e, após uma reviravolta editorial, Jorge Amado passou a ser publicado por uma editora do Rio de Janeiro, a Record. Começou a reedição da obra amadiana pela editora carioca, que assumira as dívidas da Martins, e os editores Alfredo e Sérgio Machado ficaram à espera de um

---

<sup>48</sup> La donna brasiliana è sempre stata doppiamente sfruttata: come classe e come sesso. Certo ultimamente c'è stata un'evoluzione, il femminismo per così dire ha ‘lavorato’ anche in Brasile soprattutto nella classe medio borghese. Ma comunque io credo che i miei personaggi abbiano davvero qualcosa della donna brasiliana.



novo romance. A Record publicou uma nova versão de *Bahia de Todos os Santos* e um livrinho que Amado não considerava para crianças: *Gato malhado e andorinha Sinhá*.

O autor viajou para Londres para se concentrar na escrita do novo romance e foi aqui mesmo que se dedicou a redigir *Tieta do Agreste*. No final de 1976 já estava com mais de quinhentas páginas, mas não conseguia terminar: afinal o romance veio à luz em Salvador, no mês de maio de 1977. Segundo Aguiar (2018, p. 462-463 e-book):

Tieta faz o caminho inverso de Tereza. Da capital, está de volta a sua terra de origem, Santana do Agreste, depois de ter enriquecido e obtido influência política – a princípio, sabe-se que como mulher de um comendador àquela altura falecido. Fora pastora de cabras e expulsa dali depois que a irmã pudica contou ao pai suas aventuras amorosas. Saiu aos dezoito e reaparece 26 anos depois. O narrador aos poucos revela mais daquela filha pródiga que retorna, com avanços e recuos, e mudanças de ponto de vista. [...] E para honrar o formato rocambolesco de folhetim, o título inteiro 24 palavras, vírgula, dois-pontos e um ponto de exclamação: *Tieta do Agreste Pastora de Cabras ou A volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensacionais episódios e comovente epílogo: emoção e suspense!*

Descrita como ecologista *ante litteram* por Luciana Stegagno Picchio, Tieta é retratada como uma mulher que foi embora do interior, ou melhor, mandada embora pelo pai, que se tornou muito rica como prostituta e em seguida como dona do Refúgio dos Lordes, castelo de grandíssima fama entre os homens poderosos em São Paulo. Naturalmente a família, que recebe dinheiro todos os meses da filha pródiga, não conhece a “escandalosa” profissão da benfeitora. Para a família em Agreste, Tieta é a esposa do abastado comendador Felipe Cantarelli, que na realidade é o seu amante, e, após o falecimento do rico senhor, Tieta decide passar uma temporada na sua aldeia natal, com uma das moças do castelo se fingindo sua enteada.

Na narração, que se desenvolve lentamente e é interrompida pelo narrador que se insinua com frequência na história para comentar os acontecimentos, são apresentados os costumes antiquados daquela cidadezinha isolada, o(a)s habitantes e familiares de Tieta e os ritmos que são revolucionados pela chegada da protagonista. O fato de que o público-leitor conhece o emprego de Tieta e da enteada, que tem inspirações românticas e adora a ideia de se casar e ficar na pequena cidade, gera situações cômicas e a aparição de pessoas querendo instalar uma fábrica de dióxido de titânio em Mangue Seco, praia paradisíaca do norte da Bahia, aparentemente não é percebida como um desastre ecológico.

O romance, como o próprio autor admitiu, visava a ser um sucesso de público: “Dada a falência da Martins, sua preocupação passou a ser a de escrever um livro que fosse sucesso comercial garantido. Apostou em outro romance com uma mulher forte para centralizar o

enredo” (AGUIAR, 2018, p. 463 e-book). Como Walnice Nogueira Galvão (1976) já tinha aludido, o fato de querer ser um autor de sucesso implica naturalmente utilizar certos recursos: não se pode negar que Jorge Amado teve a “intenção” de criar uma protagonista forte e poderosa, porém, na perspectiva da crítica feminista da época, Tieta não deixava de se encaixar num esquema machista, a serviço do desejo dos homens e, caso necessário, reprodutora de comportamentos machistas. No que se refere à sua conotação racial, ela é definida “morena”, “de pele trigueira”, “cobre”, “curtida no sol do sertão”. O racismo e ao mesmo tempo o desejo pela carne exótica é expresso através da grande mentira que circula no Refúgio dos Lordes sobre a origem de Tieta, sugerida pelo rico amante Felipe:

- Para Felipe não mudei de nome, fui Tieta do Agreste até o fim.  
Para os demais, Madame Antoinette, francesa nascida nas Antilhas do casamento de um General de La Republique com uma mestiça. Educada em Paris, desperdiçando charme, mestra no ofício de escolher mulheres, especiarias para o gosto caro dos fregueses, os mais ricos de São Paulo, Dieu Merci. Para as duas ou três raparigas que, como Leonora, habitam permanentemente no Refúgio dos Lordes, é Mãezinha, exigente e generosa, temida e amada. (AMADO, 2009, p. 195)

A “nobre” origem francesa legitima o seu poder naquela *maison de plaisirs*, ao passo que a sua mestiçagem a torna exótica. Em Agreste, ela luta para impedir a instalação da fábrica, compra casa nas dunas onde perdera a virgindade e sentira seu desejo satisfeito pela primeira vez, e acaba perturbando o equilíbrio do sobrinho seminarista, seduzindo-o e criando cenas ao mesmo tempo eróticas e cômicas. Se o humorismo paira sobre a história, o sucesso é garantido pelas descrições das paisagens de Agreste e Mangue Seco e pelas cenas de prazer entre a tia e o sobrinho Ricardo, que em vão tentara resistir ao charme de Antonieta.

No que se refere às adaptações, em 1989 estreou a novela *Tieta* da Tv Rede Globo com Betty Faria como protagonista. A versão cinematográfica intitulada *Tieta do Agreste*, protagonizada por Sônia Braga, mais uma vez representante das heroínas amadianas, estreou em 1996, com músicas de Caetano Veloso, sendo *A luz de Tieta* a mais famosa. No ano seguinte, Jorge Amado foi homenageado no carnaval da Bahia, que teve *Tieta* como tema.

A respeito das adaptações, vale destacar que havia um grande projeto no começo dos anos 1980, nunca realizado por questões financeiras, de adaptação cinematográfica. O projeto dispendioso – 8 bilhões de *lire* italianas na época – teria a italiana Lina Wertmüller como diretora, Sophia Loren como protagonista e o chamativo título de *Miracoli e peccati di Tieta d’Agreste*, ou seja, “milagres e pecados de Tieta do Agreste”. O projeto do filme acabou não sendo completado devido à falência do banco Ambrosiano, que ia financiar a empreitada. No

que se refere à recepção italiana, é curioso sublinhar que o caso ocupou bastante espaço nas páginas dos jornais. Sophia Loren tinha passado um período na prisão de Caserta por evasão fiscal e o tinha feito justamente naquela altura para poder trabalhar no filme. Entretanto, na sua volta para Roma, em 1982, anunciou que renunciaria ao papel, provavelmente preocupada com a situação financeira do projeto, pois o Ambrosiano já tinha declarado falência. Além disso, as locações, antes espalhadas pelo Brasil, haviam sido transferidas para Cinecittà, em Roma. Quando questionada por Maria Serena Palieri do jornal *L'Unità* sobre a situação, a atriz italiana respondeu:

Mas como é possível recriar o Brasil em Cinecittà? Amado precisa de uma certa atmosfera. [...] A partir de um certo momento houve um sinal de deselegância. Essas coisas acontecem no mundo do cinema, mas geralmente não com todo esse bafafã. Não tenho nada mais a dizer. Lina Wertmüller vai dizendo por aí que por trás disso tudo há um romance secreto, enfim, uma história de amor. Se ela quiser, que sonhe. Se ajudar, sonhem vocês também. (LOREN *apud* PALIERI, 1982, p. 11)

## 2.2 BREVE HISTÓRIA DAS TRADUÇÕES DOS ROMANCES DO CORPUS

Os quatro romances com mulheres protagonistas, além de serem representativos da segunda fase amadiana, de reconhecido sucesso e, portanto, amplamente divulgados, são significativos para a reflexão sobre o material paratextual, pois as suas traduções foram publicadas em muitas e variadas edições, sendo também amplamente reimpressas.

*Gabriela, cravo e canela*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1958, em São Paulo, pela Livraria Martins, foi um sucesso e, após quatro meses do lançamento, já tinha sido publicado em cinco edições, com um total de 40 mil exemplares (AGUIAR, 2018, p. 360 e-book). Em 1959 o romance vendeu mais de 100 mil exemplares e recebeu muitos prêmios: Prêmio Nacional de Romance do Instituto do Nacional do Livro, Graça Aranha, Paula Bruto, Jabuti, Luisa Cláudia de Sousa do Pen Club e Carmen Dolores Barbosa (COLLO, 2002, p. CXIII).

Para dar uma ideia do sucesso internacional do livro, destaca-se que as primeiras edições estrangeiras saíram em 1962 na então URSS, em pleno degelo soviético, nos Estados Unidos, onde o romance permaneceu por um ano na lista dos livros mais vendidos do *New York*

*Times*, na Alemanha e na Itália. Conforme os dados presentes no *Index Translationum*<sup>49</sup> da Unesco, que representam o alcance da obra até 2008, o romance foi publicado em 21 países (Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, Bulgária, Chile, Colômbia, Espanha, EUA, Finlândia, França, Holanda, Hungria, Irã, Israel, Ex-Iugoslávia, Japão, Portugal, Reino Unido, República Checa, Romênia, Rússia) e traduzido para 17 idiomas (alemão, espanhol, neerlandês, búlgaro, catalão, inglês, farsi, finlandês, francês, húngaro, hebraico, macedônio, servo-croata, japonês, romeno, russo, ucraniano).

No quadro que segue é possível verificar a historiografia das edições de *Gabriella garofano e cannella*, tradução de Giovanni Passeri, através dos dados encontrados no sistema OPAC SBN e nos próprios livros impressos. No motor de busca das bibliotecas italianas aparecem 25 resultados, entre edições e reimpressões. No Quadro 2 são apresentados em ordem de publicação, especificando se se trata de edição ou de reimpressão, quais são as editoras e as coleções e finalmente algumas informações sobre a autoria do material paratextual.

Quadro 2: Edições italianas de *Gabriela cravo e canela* (1958) - *Gabriella garofano e cannella* em tradução de Giovanni Passeri.

Publicação na Itália	Editora	Edição	Reimpressão	Coleção	Informações adicionais
1962	Editori Riuniti	x		David	Ilustrado por Pino Reggiani
1979	Editori Riuniti	x		David	Prefácio de Dario Puccini
1979	Club degli Editori	x			
1980	Club degli Editori		x		
1981	Editori Riuniti		x	David	
1982	Editori Riuniti	x		David	
1983	Editori Riuniti	x		David	
1984	Editori Riuniti	x		David	
1988	Euroclub	x			
1989	Einaudi	x		Supercoralli	
1991	Einaudi	x		Einaudi Tascabili	

<sup>49</sup> Este banco de dados, após a primeira parte da minha pesquisa sobre *Gabriela cravo e canela*, esteve (e ainda está) em manutenção, portanto os dados dos outros romances são oriundos de outras fontes.

1999	Mondadori	x		Oscar Classici Moderni	
2002	Einaudi		x (15)	Einaudi Tascabili	
2002	Mondolibri	x			
2002	Mondadori	x		I Meridiani	
2003	Mondolibri		x		
2004	Mondadori		x	Oscar Classici Moderni	
2005	Mondadori		x	Oscar Classici Moderni	
2005	Einaudi	x		Super ET	
2006	Einaudi		x	Super ET	
2006	Mondadori		x	Oscar Classici Moderni	
2007	Mondadori		x (9)	Oscar Classici Moderni	
2012	Mondadori		x (11-12)	Oscar Classici Moderni	
2013	Einaudi	x		Edição digital	
2016	Einaudi	x		ET Scrittori	

Fonte: Quadro elaborado pela autora do presente trabalho.

Dentre os 25 resultados encontrados constam 16 edições e 9 reimpressões. Editori Riuniti publicou a primeira edição em 1962, ilustrada por Pino Reggiani, à qual seguiram mais quatro edições, sendo que a partir da segunda é acrescentada uma introdução de Dario Puccini e algumas páginas sobre o autor e a crítica. As edições de Club degli Editori (1979) e de Euroclub (1988) são uma concessão de Editori Riuniti, portanto é mantida nessas publicações boa parte do material paratextual: notas do tradutor e prefácio permanecem, ao passo que a capa e a sobrecapa com as orelhas do livro são diferentes. A partir de 1989, o romance passa a ser publicado pela Einaudi, que lançará mais cinco edições em coleções diferentes, com um discurso de acompanhamento reduzido. Em 1999 a editora Mondadori também começa a publicar o livro sob a licença de Einaudi, porém acrescenta material paratextual: as edições são enriquecidas com algumas páginas introdutórias sobre a vida, a obra e a fortuna crítica de Jorge Amado. Em 2013 o romance ganhou sua primeira edição digital, publicada pela Einaudi.

A tradução, que permanece a mesma até hoje, é de Giovanni Passeri (1918-2001), jornalista, crítico literário, escritor e amigo de Jorge Amado.

Já se falou das editoras no primeiro capítulo, mas é pertinente retomar aqui os embates entre patronagem e poética no sentido lefeveriano. A patronagem, com suas componentes ideológica, econômica e de *status*, influencia o sistema de forma diferente se comparado à poética, a tal ponto que a patronagem “está comumente mais interessada na ideologia da literatura do que em sua poética, poder-se-ia dizer que o mecenas ‘delega autoridade’ ao profissional no que diz respeito à poética” (LEFEVERE, 2007, p. 34). A respeito de *Gabriela cravo e canela* em italiano, portanto, a patronagem – aqui representada pelas editoras, especialmente a primeira, que publicou a tradução na Itália – estava interessada e alinhada com a ideologia do escritor da obra. Lembramos, de fato, que Editori Riuniti sempre foi próxima ao PCI e que Einaudi manteve desde os primórdios uma explícita postura antifascista, enquanto Mondadori se alinhava às posições políticas dominantes e sempre seguiu um projeto empresarial voltado para o sucesso comercial. A partir dessas premissas, é possível afirmar que essa tradução não advém do componente econômico da patronagem, já que podemos supor que o projeto tradutório de *Gabriela* partiu do encontro de Giovanni Passeri e Jorge Amado, porém se tornou alvo deste componente em seguida, ao ganhar numerosas reimpressões e edições em formato de bolso.

O segundo romance do *corpus*, *Dona Flor e seus dois maridos*, foi publicado originalmente em 1966 e publicado pela primeira vez na Itália por Garzanti em 1977 com tradução de Elena Grechi. Elena Grechi resulta ser a única tradutora, pelo menos até a última edição de 2021, que apresenta uma edição com tradução revisada e atualizada, mas não é claro se a revisão e a atualização foram feitas por Elena Grechi ou por outra pessoa que não é especificada. Conforme os dados da Fundação Casa de Jorge Amado, o romance foi traduzido para 19 idiomas: alemão, árabe, búlgaro, chinês, eslovaco, espanhol, finlandês, francês, grego, hebraico, holandês, húngaro, inglês, italiano, lituano, polonês, russo, tailandês e tcheco.

No Quadro 3 é possível visualizar a difusão da tradução italiana, conforme dados do sistema OPAC SBN e dos próprios livros.

Quadro 3: Edições italianas de *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) – *Dona Flor e i suoi due mariti* em tradução de Elena Grechi.

<b>Publicação na Itália</b>	<b>Editora</b>	<b>Edição</b>	<b>Reimpressão</b>	<b>Coleção</b>
1977	Garzanti	x		Narratori Moderni
1977	Garzanti		x	Narratori Moderni
1978	Garzanti		x	Narratori Moderni
1978	Garzanti		x	Narratori Moderni
1979	Garzanti	x		I Garzanti Romanzi
1979	Euroclub	x		
1981	Garzanti		x (2)	I Garzanti Romanzi
1983	Garzanti		x (5)	Narratori Moderni
1984	Garzanti		x (7)	Narratori Moderni
1984	Garzanti		x (9)	Narratori Moderni
1985	Garzanti	x		Elefanti
1986	Garzanti		x (2)	Elefanti
1987	Garzanti		x (4)	Elefanti
1987	Garzanti		x (5)	Elefanti
1988	Garzanti		x (6)	Elefanti
1990	Garzanti		x (8)	Elefanti
1992	Garzanti		x (9)	Elefanti
1993	Garzanti		x (10)	Elefanti
1994	Garzanti		x (11)	Elefanti
1995	Garzanti		x (12)	Elefanti
1996	Garzanti		x (13)	Elefanti
1997	TeaDue	x		
1999	TeaDue		x	
2000	SuperPocket	x		
2002	La Biblioteca di Repubblica	x		Novecento
2002	Mondadori	x		I Meridiani
2003	Garzanti	x		Nuova Biblioteca Garzanti

2010	Garzanti		x	Nuova Biblioteca Garzanti
2014	Garzanti		x (9)	Nuova Biblioteca Garzanti
2016	Garzanti		x	Nuova Biblioteca Garzanti
2016	Garzanti e-book	x		
2018	Garzanti		x (12)	Nuova Biblioteca Garzanti
2021	Garzanti Tradução revisada e atualizada	x		Nuova Biblioteca Garzanti

Fonte: Quadro elaborado pela autora do presente trabalho.

O número de resultados encontrados é impressionante: os 34 livros encontrados se dividem em 11 edições e 22 reimpressões. Diferentemente de *Gabriela*, que viu uma publicação heterogênea com respeito às editoras, *Dona Flor* foi publicado principalmente pela Garzanti, que concedeu os direitos de publicação a poucas editoras: TeaDue em 1997, que, aliás, faz parte do grupo Garzanti; SuperPocket em 2000, que publica best-seller de grandes editores, nomeadamente Bompiani, Corbaccio, Fabbri, Garzanti, Guanda, Longanesi, Rizzoli, Salani, Sansoni e Sonzogno; La Biblioteca di Repubblica e Mondadori em 2002, sendo a primeira uma publicação que saiu junto com o jornal *La Repubblica* e a segunda a prestigiosa publicação na coleção I Meridiani.

Como adiantado no capítulo anterior, não há informações sobre a tradutora Elena Grechi, além das muitas traduções de obras de Jorge Amado. Além disso, traduziu com Jussara de Fátima Mainardes Ribeiro uma obra do italiano para o português brasileiro, *Danúbio* de Claudio Magris, publicado pela Companhia das Letras em 2008. Também traduziu um texto do inglês para o italiano, *For Love Alone* de Christina Stead<sup>50</sup>, um texto de 1944.

*Tereza Batista cansada de guerra*, o terceiro romance com uma mulher protagonista, foi publicado pela primeira vez em 1973 pela editora paulista Martins, como os anteriores. A tradução italiana de Giuliana Segre Giorgi (1911-2009) pela editora Einaudi foi lançada em 1975 na coleção Supercoralli e no ano seguinte ganhou o prêmio do Instituto Italo Latino Americano. Como antecipado no capítulo anterior, essa tradutora era ideologicamente próxima de Jorge Amado, dada também a sua vivência pessoal.

<sup>50</sup> As informações sobre as obras traduzidas foram coletadas no OPAC SBN.



Além de *Tereza Batista cansada de guerra*, traduziu autore(a)s de língua portuguesa e de língua francesa. Entre o(a)s de língua francesa, traduzido(a)s principalmente nos anos 1960, há Joris Karl Huysmans, Virginie de Rieux, Charles Pinot Duclos, Jean Charles Pichon, Jean Baptiste Louvet de Couvray e Henri van Lier, além de um curioso e anônimo *I misteri del confessionale: manuale segreto dei confessori*. No que se refere às autorias de língua portuguesa, Giuliana Segre Giorgi ocupou-se principalmente do cânone. Traduziu *A illustre casa de Ramires* e *O Defunto* de Eça de Queirós; *Memorial de Aires*, *Galeria Póstuma* (e outros contos), *O Alienista* e um volume de crônicas de Machado de Assis; *Eu sou trezentos* e *Macunaíma* de Mário de Andrade, e finalmente *Avalovara* de Osman Lins. Vale também citar a única tradução do espanhol, *El reverso de la conquista: relaciones aztecas, mayas e incas* do antropólogo mexicano estudioso de cultura Nahuatl Miguél León Portilla.

Segundo dados da Fundação Casa de Jorge Amado, o romance *Tereza Batista cansada de guerra* foi traduzido para 15 línguas: alemão, árabe, coreano, eslovaco, esloveno, espanhol, francês, grego, hebraico, holandês, inglês, italiano, norueguês, polonês e turco.

Quadro 4: Edições italianas de *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) – *Tereza Batista stanca di guerra* em tradução de Giuliana Segre Giorgi.

Publicação na Itália	Editadora	Edição	Reimpressão	Coleção
1975	Einaudi	x		Supercoralli
1975	Einaudi		x	Supercoralli
1975	Einaudi		x (4)	Supercoralli
1975	Einaudi		x (5)	Supercoralli
1975	Club degli Editori	x		Un libro al mese
1976	Club degli Editori		x	Un libro al mese
1977	Einaudi		x (3)	Supercoralli
1978	Einaudi		x (4)	Supercoralli
1979	Einaudi		x (5)	Supercoralli
1979	Einaudi		x	Supercoralli
1980	Einaudi		x (6)	Supercoralli
1983	Einaudi		x (8)	Supercoralli
1983	Einaudi		x (9)	Supercoralli
1984	Einaudi		x (9)	Supercoralli

1985	Einaudi		x (10)	Supercoralli
1985	Einaudi		x	Supercoralli
1989	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
1991	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
1993	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
1997	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
1998	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
1998	Mondadori	x		I Miti
1999	Einaudi		x (14)	Einaudi Tascabili
2002	Mondadori	x		I Meridiani
2005	Einaudi	x		Einaudi Tascabili
2006	Einaudi		x	Einaudi Tascabili
2007	Einaudi		x (23)	Einaudi Tascabili
2010	Einaudi		x (25)	Einaudi Tascabili
2012	Fabbri	x		Novecento
2013	Einaudi e-book	x		
2014	Einaudi	x		Einaudi Tascabili Scrittori

Fonte: Quadro elaborado pela autora do presente trabalho.

Os 31 resultados presentes no sistema OPAC SBN mostram 9 edições e 22 reimpressões. As edições são principalmente da editora Einaudi e em formato de bolso. Foram concedidos os direitos de publicação ao Club degli Editori no mesmo ano da primeira edição Einaudi. Como esse tipo de editora por correio trabalha com obras de sucesso, é significativo o fato de que essa concessão já dava por certo o êxito junto ao público, provavelmente devido aos resultados dos outros romances precedentemente publicados. Outra concessão é para Mondadori, em 1998 para a publicação do romance na coleção econômica de bolso I Miti, e em 2002 para o segundo volume de I Meridiani. Finalmente, em 2012, Einaudi concedeu os direitos à Fabbri, editora do grupo Rizzoli, para uma pequena edição em formato de bolso com capa dura.

O último romance do *corpus*, *Tieta do Agreste*, como adiantado no subcapítulo anterior, foi um dos primeiros a serem publicados pela editora carioca Record após a falência da Martins. Publicado em 1977 no Brasil, demorou apenas dois anos para ser traduzido e

publicado na Itália, o que nos faz supor que Jorge Amado já tivesse concordado a publicação com a editora italiana. No que se refere à tradutora Elena Grechi, como se viu, não há informações além do seu legado tradutório.

No site da Fundação Casa de Jorge Amado consta que a história da pastora de cabras e filha pródiga que volta à sua cidade natal foi traduzida para 9 idiomas: alemão, eslovaco, espanhol, francês, grego, hebraico, inglês, italiano e tcheco.

Quadro 5: Edições italianas de *Tieta do Agreste* (1972) – *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* em tradução de Elena Grechi.

Publicação na Itália	Editadora	Edição	Reimpressão	Coleção
1979	Garzanti	x		Narratori Moderni
1979	Garzanti		x	Narratori Moderni
1984	Garzanti	x		Narratori Moderni
1989	Garzanti	x		Elefanti
1996	Garzanti	x		Elefanti
1996	Garzanti		x (4)	Elefanti
1999	Garzanti	x		Elefanti
2004	SuperPocket	x		
2010	Garzanti	x		Elefanti Best-seller
2015	Garzanti e-book		x	

Fonte: Quadro elaborado pela autora do presente trabalho.

Os 10 resultados sobre esse último romance revelam 7 edições e 3 reimpressões, sendo esse romance o menos representativo a nível de publicações, tendo as outras obras mais edições e reimpressões. *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* é uma tradução quase exclusivamente garzantiana, sendo que apenas em 2004 foram concedidos os direitos de publicação para uma edição SuperPocket, de bolso e em capa dura. O aspecto do paratexto sugere que a editora tivesse apostado nesse livro, sendo a primeira edição em capa dura com sobrecapa e segunda edição na mesma coleção Narratori Moderni do mesmo tamanho. A partir de 1989 há um redimensionamento da edição com a nova publicação na coleção Elefanti, reimpressa várias vezes até a última edição publicada na coleção Elefanti best-seller, de 2010.

Após a introdução, no primeiro capítulo, do quadro geral sobre as traduções de Jorge Amado na Itália, e seguidamente à apresentação das obras selecionados para compor o *corpus*,

do seu conteúdo e da história de suas traduções na Itália neste capítulo, no próximo são examinados os elementos paratextuais das traduções italianas dos quatro romances.

### 3. MULHERES E(M) PARATEXTOS: QUATRO ROMANCES DE JORGE AMADO EM ITALIANO

#### 3.1 PARATEXTO E(M) TRADUÇÃO

Pode-se considerar o paratexto um espaço intermédio e intermediário: intermédio porque está numa posição intermédia entre quem lê e quem escreveu; intermediário porque cria uma conexão entre leitor(a) e escritor(a), prepara para a leitura e a acompanha. Pode ser visto como um “limiar”, um espaço fronteiro, onde, no caso de paratextos editoriais de livros de literatura traduzida, as culturas de partida e de chegada se encontram, onde o(a)s agentes da tradução tentaram criar um diálogo entre as culturas.

As questões paratextuais foram motivo de reflexões de autores como Gérard Genette, que em *Paratextos editoriais* (2009), originalmente publicado na França em 1987 com o título *Seuils*, aborda a temática de maneira bastante ampla. Já Kathryn Batchelor (2018) em *Translation and Paratexts*, se detém nos paratextos colocando-os em relação com os Estudos da Tradução. Finalmente vale mencionar alguns artigos mais recentes que tratam do paratexto numa perspectiva que mais se aproxima da presente pesquisa, em relação à ideologia e a questões como raça e gênero. Além desses artigos, utilizo as reflexões de Marie-Hélène Catherine Torres (2011) em sua obra *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*, onde analisa esses elementos em obras brasileiras traduzidas na França.

Antes de apresentar os conceitos sobre paratexto, é oportuno esclarecer porque se fala de paratexto e(m) tradução em vez de paratradução ou de paratexto traduzido. Essas expressões, utilizadas pelos pesquisadores galegos Xoán Manuel Garrido Vilariño (2003-2004) e José Yuste Frías (2010), em relação a paratradução e ideologia, possuem uma conotação mais ativa. Paratraduzir implica transpor um paratexto original para outra língua ou contribuir factualmente para essa transposição. Ultimamente, isso tem acontecido no caso de traduções declaradamente militantes ou de coleções com uma intenção política clara<sup>51</sup>, porém não é o caso do *corpus* de

---

<sup>51</sup> Um exemplo recente é a tradução para o italiano de *O lugar de fala*, de Djamila Ribeiro, que mantém a foto da autora em primeiro plano e dá visibilidade ao título e à coleção, que no caso italiano se chama “Intersezioni” e que, além de Djamila Ribeiro, publicou em 2021 a obra de Grada Kilomba, *Memories of plantation: episodes of everyday racism*, traduzindo para o italiano o prefácio utilizado na edição brasileira.

romances de Jorge Amado em análise, já que não se tem conhecimento de uma participação ativa do(a)s tradutore(a)s na criação do material paratextual.

Como já antecipado, um dos mais amplos estudos sobre paratexto editorial, que é um espaço constituído por um conjunto bastante variado de elementos, é o de Gérard Genette em *Seuils*, de 1987. O texto foi traduzido para o português brasileiro por Álvaro Faleiros e publicado pela editora Ateliê com o título *Paratextos editoriais* em 2009<sup>52</sup>. A extensa análise apresentada pelo autor francês parte de um *corpus* de obras canônicas principalmente francesas, mas também trata de algumas traduções. Contudo, não trata desses textos explicitamente como traduções: menciona autorias não francesas, como Jane Austen, Umberto Eco, Jorge Luís Borges, entre outros, mas não especifica se estuda seus paratextos originais ou traduzidos. O paratexto editorial é definido e dividido em categorias e funções. Assim, Genette (2009, p. 12) começa a definir o paratexto conforme várias características:

Definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta onde?), sua data de aparecimento e, às vezes, de desaparecimento (quando?), seu modo de existência, verbal ou outro (como?), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (de quem? A quem?) e as funções que animam sua mensagem: para quê?

O autor lista cinco características principais do paratexto: espacial, temporal, substancial, pragmática e funcional. Conforme a divisão espacial, o paratexto divide-se em *peritexto*, que está fisicamente ao redor do texto (capa, contracapa, prefácios, etc.), e *epitexto*, que diz respeito ao texto, mas encontra-se fisicamente longe do mesmo (correspondência do autor, cartas, entrevistas etc.). A categoria temporal refere-se ao momento de produção do paratexto, sempre em relação ao próprio texto. Dessa forma, o paratexto pode ser *anterior* ao texto, como no caso de panfletos; *original*, ou seja, produzido junto com o texto. Os paratextos produzidos posteriormente ao texto são divididos em *ântumos*, ou seja, criados antes da morte do(a) autor(a), ou *póstumos*.

No que se refere à condição substancial do paratexto, Genette (2009, p. 14) afirma serem a maioria dos paratextos de natureza verbal, ou *textual*; contudo, outros elementos podem ter valor paratextual, como por exemplo, elementos *icônicos* (ilustrações, por exemplo), *materiais* (escolhas tipográficas especiais) ou puramente *factuais*. Genette (2009, p. 14) define

---

<sup>52</sup> *Seuils* também foi traduzido para o italiano por Camilla Maria Cederna e publicado em 1989 pela editora Einaudi. Nesta tese é utilizada a versão brasileira.

da seguinte forma a manifestação paratextual *factual*: “Chamo de factual o paratexto que consiste, não em uma mensagem explícita (verbal ou não), mas em um fato cuja própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção”. O estudioso está se referindo a qualidades e características de quem escreveu o texto, tais como idade e sexo, que podem influenciar quem lê. Essa categorização é seguida por uma consideração de valor feita pelo autor que parece problemática, além de ultrapassada: “Quantas obras, de Rimbaud a Sollers, devem parte de sua glória ou sucesso ao prestígio da juventude? *E leríamos um ‘romance de mulher’ do mesmo jeito que qualquer romance, isto é, um romance de homem?* [sic]” (GENETTE, 2009, p. 14, grifo meu). Quem escreve literatura, apesar da sua identidade de gênero, pode levar experiências e sentidos diferentes a um texto. Ao encontrarmos traços autobiográficos nas obras literárias, o elemento paratextual “factual” constituído pela identidade da autoria pode ter uma influência na recepção de quem lê, dependendo do tipo de público-leitor. Contudo, a afirmação de Genette elege o “romance de homem” como “romance qualquer” – *roman tout-court* no original em francês – colocando-o num pedestal autoral e excluindo a legitimidade da autoria de qualquer outra identidade.

Os paratextos podem ser *pragmáticos* e *funcionais*, sendo esses últimos os mais importantes para o autor e para a análise paratextual em geral. Conforme Genette (2009, p. 15):

O estatuto pragmático de um elemento de paratexto é definido pelas características de sua instância ou situação de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem e, talvez, alguns outros que devem ter-me escapado.

Dentro do estatuto pragmático, Genette individua vários tipos de paratexto, conforme as afirmações acima. Dependendo da natureza do(a) destinador(a) o paratexto pode ser *autoral*, redigido pelo(a) autor(a), ou *alógrafo*, escrito por terceiro(a)s; o destinatário pode não ser apenas o público-leitor, portanto Genette divide o paratexto em *público* e *privado* ou *íntimo* – é o caso, por exemplo, do diário. Finalmente, há a divisão entre paratexto *oficial* – pelo qual o(a) autor(a) e/ou a editora são responsáveis – e *oficioso*, ou seja, a maioria dos epítextos autorais “entrevistas e confidências, pelas quais sempre se pode livrar-se, mais ou menos, da responsabilidade, mediante negativa do gênero” (GENETTE, 2009, p. 16).

A seguir, Genette (2009, p. 16) expõe a força ilocutória da mensagem veiculada pelo paratexto. Assim, esse elemento pode passar uma informação, uma intenção ou uma interpretação do(a) autor(a) ou da editora, um conselho ou uma injunção. Finalmente, no que

se refere à característica funcional – “as funções que animam sua mensagem: para quê?” – o autor francês diz:

Essas observações sobre a força ilocutória conduziram-nos, portanto, sem perceber, para o essencial, que é o aspecto funcional do paratexto. Essencial, porque, [...] o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto. [...] Um elemento de paratexto está sempre subordinado a “seu” texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência. Ao contrário, porém, das características de lugar, de tempo, de substância ou de regime pragmático, as funções do paratexto não podem ser descritas teoricamente, e de certo modo a priori, em termos de estatuto. (GENETTE, 2009, p. 16-17)

Em suma, conforme Gérard Genette, a função do elemento paratextual é a característica de maior importância para a análise desse espaço. Além disso, o autor acrescenta ser o paratexto um elemento que fornece comentários e que pode influenciar a recepção do texto. A esse ponto surge uma questão problemática, que é sublinhada por Genette em sua obra e, em seguida, abordado por Kathryn Batchelor em *Translation and Paratexts*, de 2018: para que um paratexto seja definido como tal, Genette julga fundamental que haja uma “legitimação” do(a) autor(a). De fato, conforme Genette, o paratexto deve ser confirmado pelo(a) autor(a) ou por alguém de sua confiança, pois:

Trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”. [...] essa franja [...] constitui, entre o texto e o extratexto, uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, *aos olhos do autor e de seus aliados*. (GENETTE, 2009, p. 9-10, grifo meu)

Conforme esclarecido acima, o paratexto pode implementar o “acolhimento” do texto e fornecer comentários para que leitura seja mais “pertinente”. Além disso, Genette afirma aqui que a intenção do(a) autor(a) é fundamental: uma melhor recepção e leitura do texto é entendida conforme a intenção do(a) autor(a). Essa importância capital dada à autoria é um elemento que se torna problemático ao cruzar os Estudos da Tradução e ao entrarmos no mundo dos paratextos em obras traduzidas, onde dificilmente – no caso do *corpus* em análise e nos casos de traduções cujo(a) autor(a) faleceu – podemos comprovar que os elementos paratextuais foram “aprovados” por quem escreveu o texto. Raramente durante a pesquisa é possível comprovar que a tradução é aprovada pelo(a) autor(a) e isso às vezes é deduzível através de epitextos como correspondências entre autor(a) e tradutor(a): na dupla português-italiano é



célebre, por exemplo, a troca epistolar entre João Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri. O desconhecimento acerca da aprovação do(a) autor também vale para os elementos paratextuais: ao contrário da questão da autoria, as características funcionais do paratexto – o que o paratexto quer comunicar – serão valiosas pois o objetivo é o de analisar o que o paratexto, em especial, os peritextos, visa a comunicar nas traduções dos quatro romances de Jorge Amado em exame.

É possível afirmar que, embora a obra de Gérard Genette constitua certamente um estudo pioneiro sobre os paratextos, ela também apresenta pontos de contradições, os quais vão se revelar fundamentais para o estudo do paratexto em tradução, que são expostos por Batchelor em *Translation and Paratext*:

Em primeiro lugar, a insistência sobre uma conexão entre responsabilidade autoral e paratextos entra em conflito com a afirmação – focalizada no leitor – de Genette de que qualquer informação contextual ou factual pode servir como paratexto: é difícil averiguar como tais informações poderiam ficar sob o controle do autor e dos seus aliados, ou como o autor poderia assumir a responsabilidade por essas informações de forma significativa. Em segundo lugar, existe uma incompatibilidade entre o critério de responsabilidade autoral e a declaração de Genette de que todos os peritextos são paratextuais, pois pode ser facilmente demonstrado que existem alguns peritextos que não foram legitimados pelo autor ou que iam até contra sua vontade, como o próprio Genette reconhece. (2018, p. 14)<sup>53</sup>

Em seguida, Batchelor afirma serem essas contradições especialmente relevantes ao enfrentarmos os elementos paratextuais em tradução. Contudo, ela aponta para o fato de que, em muitas pesquisas de Estudos da Tradução (ET), as questões sobre a intencionalidade do(a) autor(a) formuladas por Gérard Genette são simplesmente ignoradas, evitando a discussão sobre esse tema e adaptando a teoria do estudioso francês às diferentes pesquisas.

Após uma vasta apresentação de textos que cruzam os Estudos da Tradução e os elementos paratextuais, além de muitos estudos de caso, Kathryn Batchelor (2018, p. 142) define o paratexto em tradução como : “[...] um lugar-limiar conscientemente criado para um texto que tem o potencial de influenciar o(s) modo(s) nos quais um texto é recebido”<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup>First, the insistence on a connection between authorial responsibility and paratext conflicts with Genette’s reader-focused statement that any contextual or factual information may serve as paratext: it is hard to see how such information could come under the control of the author and his allies or how the author could assume responsibility for it in any meaningful way. Second, there is an incompatibility between the criterion of authorial responsibility and Genette’s statement that all peritexts are paratextual, since it can easily be shown that there are some peritexts that are not sanctioned by the author or which even go directly against his wishes, as Genette himself acknowledges.

<sup>54</sup> A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received.

Considera-se válida essa definição e também funcional para a presente pesquisa, já que por um lado é circunscrita ao texto e por outra abarca o universo multifacetado do paratexto em tradução.

Além da definição de Batchelor, é útil acrescentar as considerações de Marie-Hélène Catherine Torres, formuladas em *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*, de 2011. Ao ocupar-se de história da tradução, nomeadamente de literatura brasileira traduzida na França, a autora divide o paratexto em índices morfológicos, discurso de acompanhamento e metatexto. Essa divisão é importante pois se trata de uma categorização funcional dos elementos paratextuais. Assim, os aspectos morfológicos são

todas as indicações que figuram nas capas externas – frente e verso – e nas capas internas dos livros (página de rosto, páginas do falso título etc.) e que trazem detalhes sobre o estatuto das traduções, ou seja, a maneira pela qual elas são percebidas conforme os elementos informativos que apresentam. (TORRES, 2011, p. 17)

Ao analisar um conjunto de obras de literatura brasileira traduzida na França, a autora mostra que todos esses elementos são representativos da percepção da tradução, e do seu estatuto, no contexto de chegada. Ao observar esses aspectos é conveniente perguntar: o(a) tradutor(a) é visível? A língua e o contexto cultural de partida são especificados? Há uma tendência a apresentar o texto como se não fosse uma tradução? Para Torres (2011) as respostas a esses questionamentos delinearão uma interessante perspectiva sobre o estatuto da tradução, e ao longo da presente análise, é conveniente levar em conta essas questões.

Além dos índices morfológicos, é apresentado o discurso de acompanhamento, ou seja, “qualquer marca paratextual (prefácio, pareceres etc.), o lugar onde frequentemente a ideologia aparece de forma mais clara” (TORRES, 2011, p. 17). Para Torres (2011), o discurso de acompanhamento abrange os prefácios, os posfácios, as sinopses nas contracapas. Finalmente, o metatexto é considerado pela autora como texto dentro do texto, mas ao longo dessa pesquisa será possível notar que muitas vezes até o metatexto – nomeadamente as notas de tradução – assume as características do discurso de acompanhamento no que se refere à ideologia.

Além dos estudos apresentados acima, há outros textos que colaboraram para a análise paratextual do próximo capítulo e que estão ligados a questões de ideologia, de raça e de gênero, como “Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure”, de Urpo Kovala (1996), “Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire’s *Cahiers d’un retour au pays*

*natal*” de Richard Watts (2000) e “What Texts Don’t Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research”, de Sehnaz Tahir-Gürçaglar (2002).

O *corpus* analisado por Kovala (1996, p. 27), por exemplo, abarca as obras de literatura anglo-americana publicadas na Finlândia entre 1890 e 1939. Ele identifica, através de uma análise cronológica, quatro tipos de paratexto: modesto, comercial, informativo e ilustrativo. O primeiro e mais antigo era quase desprovido de informações sobre o texto, enquanto o segundo, o paratexto comercial, apresentava mais dados a serem vendidos ao público-leitor pela editora. O paratexto informativo era dedicado especialmente aos clássicos, que eram mais contextualizados e possuíam prefácios e notas mais amplas. Finalmente, o ilustrativo dava mais poder às imagens. Ao longo do artigo, Kovala (1996) não analisa todos os elementos paratextuais à disposição, ele foca apenas naqueles que são funcionais à sua análise dos aspectos ideológicos e acaba chegando à seguinte conclusão:

A suposição de partida neste artigo foi de que o paratexto tinha poder sobre a leitura e, portanto, sobre a forma como um texto é recebido. No entanto, a questão permanece: estamos também pressupondo que haja um(a) leitor(a) passivo(a) que não pensa por si mesmo(a)? Afinal, é possível pensar que o(a) leitor(a) é suficientemente independente para formar sua própria concretização do texto, apesar das interpretações sugeridas em prefácios, notas, *blurbs*, publicidades, ilustrações ou resenhas. [...] Parece razoável supor que a influência dos paratextos varia de acordo com o modo de leitura. (KOVALA, 1996, p. 141)<sup>55</sup>

Aqui é relevante a questão do(a) leitor(a), pois o autor do artigo julga impossível pensar num público-leitor totalmente passivo ou independente, assim como não considera útil pressupor que haja um público-leitor universal, desligado das variáveis de espaço e de tempo. Finalmente, Kovala (1996) coloca algumas sugestões para futuras pesquisas, a respeito da ideologia que se faz presente nos elementos paratextuais e acerca da organização cultural que é possível descobrir através do estudo dos paratextos.

No que se refere à organização cultural, Richard Watts (2000), que junta tradução e cultura ao tratar dos paratextos de algumas traduções de *Cahiers d’un retour au pays natal*, de Aimé Césaire, afirma que o paratexto tende a fazer com que o não-familiar se torne mais

---

<sup>55</sup> The basic assumption in this article has been that paratext controls reading, and thereby the way that a text is received. However, the question remains, are we also assuming a passive reader who does not think for himself/herself? After all, it is possible to think that the reader is independent enough to form his/her own concretization of the text in spite of the interpretations suggested in prefaces, notes, blurbs, advertisements, illustrations, or reviews. [...] It seems reasonable to suppose that the influence of the paratext varies according to the mode of reading.

familiar e, portanto, pode servir como instrumento de tradução cultural: “o paratexto criado para a obra de alguém percebido como Outro(a) funciona tipicamente como um instrumento de tradução cultural, evocando a diferença da obra (ou de seu(sua) autor(a)) enquanto torna essa diferença familiar ou conhecida” (WATTS, 2000, p. 32)<sup>56</sup>.

A própria definição de “tradução cultural” abriria espaço para uma ampla discussão, mas, no caso de Watts, está provavelmente ligada à visão de Homi K. Bhabha (1994), já que fala de intraduzibilidade. A partir de Bhabha, ele utilizou a tradução cultural como um instrumento de análise de *Satanic verses*, de Salman Rushdie. Bhabha propôs a imagem dos(as) imigrantes *traduzidos(as)* para um novo contexto cultural: eles(as) constituiriam um elemento *estrangeiro* intraduzível dentro do conhecido, do familiar, e o foco do autor é precisamente sobre o *estrangeiro* e o *familiar*. Dessa forma, “a tradução cultural tem o potencial de resistir a noções hegemônicas e fixas de identidade, especialmente em sociedades multiculturais” (CONWAY, 2020, p. 130)<sup>57</sup>. Retomando a questão do elemento intraduzível: Watts, ao analisar os paratextos das edições estadunidenses de *Cahiers d’un retour au pays natal* de Aimé Césaire, pontua: “O aparato paratextual – construído pela editora que enfrenta um dilema semelhante ao do antropólogo – também está sujeito a inevitável fracasso; o fracasso de posicionar a obra em relação ao contexto cultural original de sua produção” (WATTS, 2000, p. 41)<sup>58</sup>.

Nesse artigo a questão principal é o conceito de paratexto como tradução (cultural), que representaria uma proposta oposta àquela de Genette em *Paratextos editoriais*. De fato, se Watts (2000) sugere a ideia de paratexto como tradução, Genette (2009) propõe o conceito de tradução como paratexto. As obras de Jorge Amado em análise e o próprio universo amadiano apresentam ao público-leitor italiano um mundo cultural Outro, que em muitos casos pode ser considerado intraduzível. Nos paratextos, o processo de tradução cultural tem um potencial subversivo, mas essa transposição frequentemente é e permanece um dilema.

A proposta de Watts nos leva ao terceiro artigo intitulado “What Texts Don’t Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research”, de Senhaz Tahir-Gürçaglar (2002, p. 45-46), que invalida precisamente a proposta de Genette de considerar a tradução como paratexto por duas

---

<sup>56</sup> [...] the paratext to the work of a perceived Other typically functions as an apparatus of cultural translation by evoking the work’s (or its author’s) difference while rendering that difference familiar or knowable.

<sup>57</sup> Cultural translation thus holds the potential of resisting hegemonic, fixed notions of identity, especially in multicultural societies.

<sup>58</sup> The paratextual apparatus – constructed by the publisher who faces a dilemma similar to that of the anthropologist – is also subject to inevitable failure; the failure to position the work in relation to the original cultural context of its production.

razões: a) trata-se de uma visão limitada da tradução, como um texto exclusivamente a serviço do sagrado original, b) não incorpora as questões mais recentes surgidas nos Estudos da Tradução: as visões de Gideon Toury que colocam a tradução como algo dependente do sistema de chegada, subserviente às necessidades do sistema de chegada; os conceitos ligados aos estudos pós-coloniais e a qualidade dual da tradução como meio para manipular e criar uma certa imagem do sujeito colonizado.

Até esse ponto foi possível traçar uma panorâmica sobre algumas propostas de análise paratextual com foco na ideologia e na cultura. Essas, estando ligadas a obras em tradução, acrescentam novos sentidos e visões diferentes do ponto de partida de Gérard Genette, pois colocam em xeque o conceito de leitor universal, propõem a concepção de paratexto como tradução cultural e invalidam a proposta da tradução como paratexto.

Outros dois textos, que são mencionados a seguir e que são importantes para as análises do próximo capítulo, colocam o paratexto no espaço político, entrelaçando-o com as categorias de raça e de gênero. O primeiro é “Race and the (para)textual condition”, de Beth McCoy (2006) e o segundo é “Feminist Paratranslation as Literary Activism”, de Ruth Abou Rached (2017). Beth McCoy (2006, p. 156), apesar de não entrar na esfera do paratexto em tradução, redefine algumas afirmações de Genette: enquanto o estudioso francês relegava o paratexto num espaço marginal de transação, definindo-o acessório e incontroverso, a autora enxerga o lugar paratextual como um potente espaço de contestação. Mais especificamente, ao analisar textos de e sobre pessoas estadunidenses afrodescendentes, ela aponta para o paratexto como um campo importante e muito contestado: “seus espaços e lugares marginais têm funcionado centralmente como uma zona que transaciona modos sempre mutáveis de dominação branca e de resistência a essa dominação” (MCCOY, 2006, p. 156)<sup>59</sup>. Na parte final de sua análise, McCoy (2006, p. 167) retoma essa tese inicial a respeito da condição do paratexto, e encoraja futuras pesquisas a irem justamente contra os desejos do “pai dos estudos paratextuais”. Genette, na página conclusiva da sua obra, receava que o paratexto e os estudos acerca dele o tirassem de seu estatuto marginal e subserviente ao texto, o que seria um efeito *perverso*. A autora do artigo, ao contrário, sugere desafiar essa visão e afirma que mais pesquisas sobre raça e paratextos precisam ser desenvolvidas.

---

<sup>59</sup> [...] its marginal spaces and places have functioned centrally as a zone transacting ever-changing modes of white domination and of resistance to that domination.

A visão política de Beth McCoy (2006) dialoga com a de Ruth Abou Rached (2017) que, em “Feminist Paratranslation as Literary Activism”, situa o seu enfoque teórico dentro dos Estudos Feministas da Tradução e traz exemplos de intervenção feminista no paratexto. Aqui o espaço paratextual é visto como um lugar de intervenção, um terreno de luta onde a proposta feminista pode se fazer ouvir (ou melhor, ler). Se na presente pesquisa não é o caso de utilizar essa proposta, já que se trata da análise de paratextos de obras literárias não feministas traduzidas, é oportuno relembrar o conceito de paratradução a fim de distingui-lo do objeto de estudo “paratexto em tradução”. Rached (2017) utiliza o termo “paratradução” – termo já cunhado por Garrido Vilariño (2003) que vê a paratradução como apropriação cultural e como fruto de um trabalho conjunto que não envolve apenas quem traduz – e o coloca no meio do ativismo feminista. Historicamente, o paratexto foi um espaço em que as tradutoras conseguiram ter mais visibilidade, ganhar mais visibilidade, utilizando ativamente esse lugar-limiar<sup>60</sup>. A análise de Ruth Abou Rached (2017) envolve uma obra feminista e propõe, compativelmente com a proposta de Beth McCoy, ocupar o ambiente paratextual de forma ativa, de forma militante.

Apesar de os romances de Jorge Amado do *corpus* aqui estudado, *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977), não representarem obras feministas como concebemos hoje ou de autor(a)s negro(a)s, essas narrações abrem, e já abriram, espaço para questões ligadas à raça e a gênero, já que a análise do material paratextual amiúde envolve a representação da mulher e na maioria dos casos trata-se de uma mulher negra, racializada. O objetivo da presente pesquisa é analisar os paratextos das traduções italianas dessas obras com mulheres protagonistas e a metodologia será circunscrita aos elementos paratextuais selecionados dessas edições e não quer ser abrangente para os Estudos da Tradução no geral, mas funcional à pesquisa.

Por isso, em termos teórico, a definição de paratexto e(m) tradução que utilizarei é a cunhada por Kathryn Batchelor (2018, p. 142): “Um paratexto é um lugar-limiar conscientemente criado para um texto que tem o potencial de influenciar o(s) modo(s) nos quais

---

<sup>60</sup> Um exemplo histórico dessa intervenção, que podemos considerar protofeminista, é o prefácio da tradução italiana de *Principia Philosophiae* de René Descartes, publicada em 1722, em que a tradutora Giuseppa Eleonora Barbapiccola apresentou Descartes como um pensador que enaltecia o pensamento feminino, contestou a crença difusa na época de que as mulheres não seriam capazes de pensamento crítico para serem filósofas, e defendeu o direito à educação das mulheres.

um texto é recebido”<sup>61</sup>. A partir dessa definição, delimita-se a análise principal ao chamado peritexto, ou seja, aquele conjunto de elementos paratextuais posicionados junto e/ou ao redor do texto. Mais especificamente, após a pesquisa realizada no segundo capítulo acerca das traduções italianas de Amado, são analisados os paratextos de todas as edições italianas dos quatro romances do *corpus*, de cerca 35 exemplares<sup>62</sup>. Ao longo da análise, a fim de aprofundar algumas escolhas editoriais – nos textos das contracapas por exemplo, os *releases* – será oportuno utilizar alguns epitextos, nomeadamente as resenhas e os artigos publicados em jornais italianos, para confirmar algumas hipóteses sobre as representações ou para rastrear paralelismos nos modos representativos utilizados nos paratextos. Além disso, em alguns momentos faz-se necessário entrar no texto, porque no paratexto são retratadas imgeticamente as protagonistas e é descrito e comentado o enredo e/ou o estilo amadiano, portanto, a verificação dessas representações leva inevitavelmente a entrar no texto traduzido e esse mergulho, por sua vez, poderá incluir um comentário tradutológico, já que estamos falando de paratextos e(m) tradução.

É importante especificar que, como o *corpus* é composto por obras consideradas best-sellers e como muitas edições são em formato de bolso, o interesse é mais focado na análise do peritexto da perspectiva do público-leitor não especializado. Ao analisar o paratexto é oportuno considerar o(a) destinatário(a), e no caso das edições em análise não se trata de um público especializado ou acadêmico<sup>63</sup>. Não é possível, como já especificaram os autores e as autoras dos artigos acima, pensar num(a) leitor(a) neutro(a), mas o tipo de paratexto acaba revelando o tipo de destinatário(a).

Com a intenção de dar uma visão mais nítida da evolução do corpo-espço paratextual, a análise vai ser dividida pelos elementos do peritexto e não pelos quatro romances, que serão analisados conjuntamente. Os elementos paratextuais são divididos conforme a característica espacial, para adentrarmos no texto passo a passo. Assim, ao longo da análise, além das

---

<sup>61</sup> A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received.

<sup>62</sup> É preferível não ser exatos no número de edições pois dependendo do tipo do paratexto pode haver mais ou menos edições. Por exemplo, as capas são 35, mas em alguns casos se trata da mesma edição analisadas pois a imagem da capa mudou ao longo do processo de reimpressão.

<sup>63</sup> Apenas os dois volumes I Meridiani, de Mondadori, representam um tipo de publicação que visa a se aproximar de um público mais acadêmico, e o público ao qual se dirigem presumivelmente já tem um conhecimento do autor e isso é evidente na escolha das colaboradoras para a edição, Luciana Stegagno Picchio em primeiro lugar.

hipóteses que motivaram essa pesquisa, surgiram outras questões relevantes que vão sendo apresentadas nos subcapítulos.

O estudo, portanto, divide-se em quatro categorias – capas, contracapas e orelhas, instâncias prefaciais e notas – que apresentam conformações diferentes, proporcionam conhecimentos e representam o sistema cultural e literário de partida. Os subcapítulos tratam das principais características encontradas ao longo do caminho, na tentativa de responder às várias perguntas sobre a representação do sistema cultural e literário de partida, além do *status* da tradução. Por exemplo: o que comunicam as imagens nas capas? Como é representada a protagonista dos romances? O(a) tradutor(a) é visível? Qual é o espaço dedicado às informações sobre o autor e como esse é retratado?

Em suma, a divisão e categorização do material paratextual organiza-se da seguinte maneira:

- Capas: um espaço composto por elementos diversos, tais como imagens (elemento icônico), título, eventuais subtítulos e nome do autor, nome da editora, ocasionais citações (trechos do romance, entrevistas, resenhas); aqui será por vezes oportuno adentrar as portas de entrada do texto apresentando outros elementos paratextuais, como epígrafes e dedicatórias. A observação desse peritexto visa a entender: qual é a representação do romance sugerida pelos elementos icônicos da capa, qual é a visibilidade dada ao autor, ao título e a outros eventuais elementos, o que comunicam os formatos e as coleções dos livros.

- Contracapas e orelhas do livro: geralmente organizadas pela editora, nas quais se encontram sinopses e biografia do autor, sendo o conjunto geralmente definido *release*. Aqui são analisadas em duas partes as sinopses e as biografias, já que as primeiras revelam muito sobre a representação do sistema literário de partida e sobre a representação da mulher, enquanto as segundas desvendam a imagem do autor tal como é enxergada pelo sistema de chegada.

- Instâncias prefaciais: texto maior, às vezes de autoria de prestígio, se encontra antes do começo do próprio texto e costuma ter um estilo menos informativo e mais acadêmico em comparação ao *release*.

- Notas de pé de página: as notas, que nem sempre são “da tradução”, são um instrumento valioso para verificar a representação do sistema cultural de partida. São mais de trezentas notas, principalmente ligadas a *realia*, mas também a acontecimentos históricos e a personalidades célebres. Dentro dessa categoria, vale a pena aprofundar a representação do



sistema de partida especialmente nas notas ligadas às religiões de matriz africana, à culinária e a eventos históricos e personalidades.

### 3.2 NOTAS SOBRE A EDIÇÃO I MERIDIANI E SEUS PERITEXTOS

Em 2002, no ano sucessivo ao falecimento de Jorge Amado, a editora Mondadori contactou Paolo Collo<sup>64</sup> para a organização de uma edição I Meridiani, prestigiosa coleção que inclui autores e autoras considerados canônicos, dedicada ao autor baiano. A edição é formada por dois volumes que incluem as seguintes traduções: *Il Paese del carnevale*, de Elena Grechi; *Cacao*, de Daniela Ferioli; *Jubiabá*, de Elio Califano e Dario Puccini; *Gabriella, garofano e cannella*, de Giovanni Passeri; *La doppia morte di Quincas l'acquaiolo*, de Paolo Collo; *Dona Flor e i suoi due mariti* de Elena Grechi (volume I); *La bottega dei miracoli*, de Elena Grechi; *Tereza Batista stanca di guerra*, de Giuliana Segre Giorgi; *Alte uniformi e camicie da notte*, de Elena Grechi; *I turchi alla scoperta dell'America*, de Luciana Stegagno Picchio (volume II).

No que se refere a essas traduções vale lembrar que, a respeito de *Cacao* de Daniela Ferioli, foi escolhida a tradução mais recente – apesar de não poder ter certeza sobre as razões da escolha – já que a obra tinha sido traduzida em 1984 por Claudio M. Valentinetti e publicada pela própria Mondadori, editora com a qual ele colaborava, ocupando-se da coleção Oscar. A respeito de *La doppia morte di Quincas l'acquaiolo* vale dizer que se trata de uma nova tradução ainda inédita, já que as primeiras, de Elena Grechi, foram publicadas por Garzanti e a nova tradução de Paolo Collo foi publicada pela Einaudi na coleção L'Arcipelago em 2005.

No tocante aos peritextos, serão brevemente analisados neste subcapítulo por duas razões: primeiramente, trata-se de uma edição que se destina a um público-leitor que supostamente já conhece o autor e a sua obra e que dificilmente seria influenciado pelo material paratextual, ou seja, o destinatário seria um público-leitor mais restrito, tanto em termos de educação sobre o sistema de partida, como em termos de capacidade econômica, já que se trata de uma coleção dispendiosa; em segundo lugar, os paratextos são pensados para o conjunto da obra contida nos dois volumes. Assim, o amplo ensaio introdutório faz referência ao autor e ao

---

<sup>64</sup> Informação gentilmente fornecida pelo próprio Paolo Collo, em e-mail de janeiro de 2022.

conjunto da sua obra, não apenas aos romances com mulheres protagonistas. Além disso, *Tieta do Agreste*, que faz parte do *corpus*, não integra essa edição.

Os dois volumes da coleção I Meridiani são introduzidos por um ensaio intitulado “ABC di Jorge Amado” escrito por Luciana Stegagno Picchio. Vale salientar que, originariamente, o ABC é um gênero de cordel, típico do Nordeste do Brasil: cada estrofe começa com uma letra do alfabeto e nele são narrados os feitos de pessoas consideradas importantes. O próprio Jorge Amado, na “Introdução com acalanto e duas notas” do seu *ABC de Castro Alves* relembra à destinatária do texto alguns famosos ABC:

Lampião teve o seu ABC, num ABC foi cantada Maria Bonita que cortou o sertão com o seu homem e por ele deu a cabeça bem próximo a Propriá. Essa história de tão trágico amor melhor que eu te contarão as águas do São Francisco que passavam perto. Já ouviste certa vez o ABC de Rosa Palmeirão, a grande rosa na blusa, a navalha na saia, e lutava com seis homens e a seis homens vencia? [...] Besouro também teve um ABC que fala no vento e no seu saveiro pois ele era marítimo e nunca usou armas, lutava de peito aberto. (AMADO, 2010, p. 11-12)

O texto de Stegagno Picchio é amplo, tem 86 páginas e é dividido em 26 capítulos. Para dar uma ideia do conteúdo, seguem os títulos das “estrofes” com uma tradução para o português: A – Amado: um bahiano romantico e sensuale [Amado: um baiano romântico e sensual]; B – Bambino grapiúna: un’autobiografia di amore e di sangue [Criança grapiúna: uma autobiografia de amor e de sangue]; C – Costruendo il personaggio [Construindo o personagem]; D – Del “Paese del Carnevale” [Do “País do Carnaval”]; E – Esordio proletario: da “Cacao” a “Sudore” [Exórdio proletário: de “Cacau” a “Suor”]; F – Forse um romanzo negro: “Jubiabá” [Talvez um romance negro: “Jubiabá”]; G – Guma, il marinaio [Guma, o marinheiro]; H – Hinterland marittimo, ovvero: “Capitani della spiaggia” [ interior marítimo, ou seja, “Capitães da areia”]; I – Ideologia e repressione: il rogo dei libri sovversivi [Ideologia e repressão: a queima dos livros subversivos]; J – Jorge Amado e l’epopea del cacao [Jorge Amado e a eopeia do cacau]; K – Kermesse bahiana: attraverso le strade e i misteri di Salvador [Quermesse baiana: pelas ruas e mistérios de Salvador]; L – Lotte e incontri degli anni difficili. Zélia, il Castello degli Scrittori e il premio Stalin [Lutas e encontros nos anos difíceis. Zélia, o Castelo dos Escritores e o prêmio Stalin]; M – Mondo della pace e ritorno in Brasile [Mundo da paz e retorno ao Brasil]; N – Nuova maniera: il profumo di Gabriella [Nova maneira: o perfume de Gabriela]; O – OK con riserva all’Accademia di Rio e ritorno a Bahia [Ok com reserva na Academia do Rio e retorno à Bahia]; P – Personaggi e storie del mare e della notte [Personagens e histórias do mar e da noite]; Q – Quesito di Dona Flor [Quesito de Dona Flor];

R – Realtà e fantasia della “Bottega dei miracoli” [Realidade e fantasia da “Tenda dos milagres”]; S – Storie di donne esemplari: Tereza e Tieta [Histórias de mulheres exemplares: Tereza e Tieta]; T – Tema accademico: “Alte uniformi e camice da notte” [Tema acadêmico: “Farda fardão e camisola de dormir”]; U – Una città che nasce e una santa che scompare [Uma cidade que nasce e uma santa que some]; V – Vivacità degli ottant’anni: L’America scoperta dai turchi e la “Navigazione di cabotaggio” [Vivacidade dos oitenta anos: a America descoberta pelos turcos e a “Navegação de cabotagem”]; W – Workshop per un minuto di letteratura [Workshop para um minuto de literatura]; X – Xenia e i veleni della critica. Amado bem-amato, mal-amato [Xenia e os venenos da crítica. Amado bem-amado, mal-amado]; Y – Yes italiano a Jorge Amado [Yes italiano a Jorge Amado]; Z – Zapping di conclusione [Zapping de conclusão].

Em seguida, nos dois volumes, há uma seção intitulada “Cronologia”, uma biografia do autor em ordem cronológica, de 22 páginas, dividida por anos e organizada por Paolo Collo. As fontes especificadas são duas obras de Zélia Gattai, *Um chapéu para viagem e Reportagem incompleta*, a longa entrevista de Alice Raillard a Jorge Amado *Conversations avec Alice Raillard*, e duas obras do próprio autor, *O menino grapiúna* e *Navegação de cabotagem*. Antes das traduções dos romances selecionados há uma “Nota all’edizione”, ou seja, uma “Nota à edição”, que no início introduz Jorge Amado:

Graças a ele, os leitores do mundo inteiro têm aprendido a conhecer o Brasil e especialmente a “sua” cidade da Bahia, têm dançado durante o carnaval do Rio, têm experimentado os refinados pratos de uma culinária perfumada e saborosa, têm sonhado acariciar a pele cor de canela de belíssimas mulatas, têm lutado com a coragem de quem acredita na possibilidade de um futuro melhor, têm conhecido divindades oriundas da África, e têm se apaixonado por seus livros, suas personagens, suas histórias inesquecíveis. (COLLO, 2002, p. CXXIII)<sup>65</sup>

Nesse grande resumo por “temas chave” da produção literária amadiana já é possível pressentir o tipo de texto que as outras edições vão apresentar: parece imprescindível, até para um público-leitor supostamente mais preparado sobre o tema, introduzir as temáticas amadianas chamando a atenção para o carnaval do Rio de Janeiro – estranho às narrações de Jorge Amado

---

<sup>65</sup> Grazie a lui, i lettori di tutto il mondo hanno imparato a conoscere il Brasile e la “sua” città di Bahia in particolare, hanno ballato durante il carnevale di Rio, hanno gustato i raffinati piatti di una cucina profumata e sapida, hanno sognato di accarezzare la pelle color cannella di bellissime mulatte, hanno lottato con il coraggio di chi crede nella possibilità di un futuro migliore, hanno conosciuto divinità provenienti dall’Africa, e si sono innamorati dei suoi libri, dei suoi personaggi, delle sue storie indimenticabili.

– e para o corpo da mulher negra – logo depois da culinária, já que sexo e comida frequentemente andam juntos na obra literária do autor baiano – como objeto de desejo, aliás pressupondo e dando por certo que o destinatário é um público-leitor masculino cisgênero e heterossexual.

Além da introdução bastante estereotipada, a “Nota” justifica a escolha dos textos que formam os dois volumes:

Assim, foi decidido abrir espaço para o primeiro (*O País do Carnaval*) e o último romance (*A descoberta da América pelos turcos*); aos textos fundadores (*Cacau e Gabriela cravo e canela*); àqueles mais embebidos de negritude e de magia (*Jubiabá e Tenda dos milagres*); aos inesquecíveis personagens femininos (*Dona Flor e Tereza Batista*); à crítica de costume (*Farda, fardão e camisola de dormir*); e a uma pequena joia que, por si só, possa talvez resumir grande parte da filosofia e da escrita de Amado (*A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*). (COLLO, 2002, p. CXXIII)<sup>66</sup>

É relevante essa explicação e justificativa da seleção dos romances considerados os mais significativos. De fato, ao observar a bibliografia a respeito da literatura amadiana também são as obras mais citadas pela crítica. É também interessante apontar para a resistência da língua italiana a utilizar o gênero feminino, até quando isso é previsto pela gramática e não uma nova proposta por parte da(o)s linguistas: *os inesquecíveis personagens femininos*, as mulheres protagonistas, poderiam ter sido facilmente mencionadas como *le indimenticabili protagoniste femminili*.

Nos últimos parágrafos da nota, Paolo Collo agradece às pessoas que colaboraram para a realização dos volumes da coleção I Meridiani: Luciana Stegagno Picchio em primeiro lugar, Daniela Ferioli “tradutora e amiga de Amado” que colaborou para a revisão das traduções e para a redação do amplo glossário que encerra a edição. Finalmente, agradece a Guia Boni, professora da Università di Napoli L’Orientale, a Silvia La Regina, professora da UFBA e ex-professora da Università G. D’Annunzio di Chieti e Pescara, e Ugo Serani, professor da Università degli Studi di Bari Aldo Moro, por terem colaborado nas seções “Cronologia” e “Bibliografia”.

Após as traduções, a edição encerra-se com um capítulo intitulado “Notizie sui testi”, com as sinopses das obras, um amplo glossário de 196 verbetes e uma bibliografia das obras e

---

<sup>66</sup> Si è deciso così di far posto al primo (*Il Paese del Carnevale*) e all’ultimo romanzo (*I turchi alla scoperta dell’America*); ai testi fondativi (*Cacao e Gabriella garofano e cannella*); a quelli più intrisi di negritudine e di magia (*Jubiabá e La bottega dei miracoli*); agli indimenticabili personaggi femminili (*Dona Flor e Tereza Batista*); alla critica di costume (*Uniformi, alte uniformi e camicie da notte*); e a un piccolo gioiello che, da solo, può forse riassumere gran parte della filosofia e della scrittura di Amado (*La doppia morte di Quincas l’Acquaiolo*).

da crítica. A bibliografia das obras compreende: obras originais, traduções para o italiano, adaptações para o cinema, o teatro, o rádio, a televisão, documentários, fotografias e histórias em quadrinhos. A bibliografia da crítica, em ordem cronológica a partir de 1932, não é uma bibliografia completa, mas reúne os principais artigos, livros, resenhas e edições especiais de periódicos brasileiros e italianos, além de alguns artigos e livros em outras línguas.

### 3.3 CAPAS

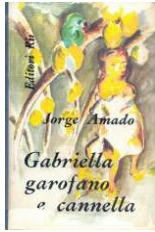

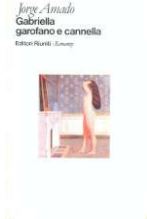
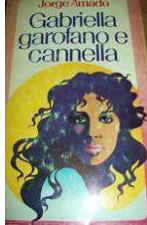


A capa de um livro congrega em apenas num lugar uma série de peritextos. Na maioria das capas do *corpus* em análise, 35 no total, encontram-se os seguintes elementos com valor paratextual: nome do autor, título, nome da editora – e algumas vezes da coleção – e algum elemento icônico (reprodução de foto, pintura ou ilustração). Em alguns casos há também trechos de resenhas ou breves frases chamativas. Vale a pena analisar de forma distinta os elementos iconográficos apresentados nas capas, em seguida as coleções e formatos junto com elementos essenciais como os títulos e a presença do autor, e finalmente os outros eventuais elementos textuais presentes.

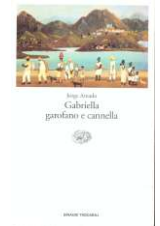



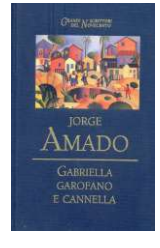
No Quadro 6 é apresentado o conjunto das capas das edições italianas de *Gabriela cravo e canela*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Tereza Batista cansada de guerra* e *Tieta do Agreste*, informando o ano de publicação na Itália, a editora, a coleção, a referência da imagem da capa e a sua autoria<sup>67</sup>.






Quadro 6: Capas das edições italianas dos romances do *corpus*.

<i>Gabriella, garofano e cannella</i>			
Publicação na Itália	Editora	Coleção	Autoria do elemento icônico-figurativo
1962	Editori Riuniti	David	Ilustração de Pino Reggiani






<sup>67</sup> São inseridas aqui as capas com elementos figurativos-iconográficos diferentes e não todas as capas das edições do *corpus*, pois algumas mantêm a mesma imagem, mudam apenas a posição e o tamanho das logomarcas da editora.

			
<p>1979</p> 		David	Ilustração do Studio Civillo e Cavino
<p>1982, 1983, 1984</p> 		David David David	Reprodução de <i>Nudo davanti al camino</i> (1955) de Balthus
<p>1979</p> 	Club degli Editori		Ilustração de Nadia Pazzaglia
<p>1988</p> 	Euroclub		Fotografia de Sônia Braga no filme <i>Gabriela</i>
<p>1989</p> 	Einaudi	SuperCoralli	Reprodução de <i>Nella Spiaggia</i> (1972) de Fulvio Pennacchi


1991 		Einaudi Tascabili	
2005, 2013, 2016 		Super ET Edição digital ET Scrittori	Fotografia de Jim Erikson
1999 	Mondadori	Oscar Classici Moderni [reimpressão 2009]	Reprodução de <i>Donna di Oaxaca</i> (1949) de Diego Rivera
1999 	Mondadori	Oscar Classici Moderni [reimpressão 2012]	Reprodução de <i>La mulata Cartagenera</i> (1940) de Enrique Grau
2002 	Mondolibri		Reprodução de <i>Morro da favela</i> (1924) de Tarsila do Amaral [Imagem sem créditos]
<b><i>Dona Flor e i suoi due mariti</i></b>			
<b>Publicação na Itália</b>	<b>Editora</b>	<b>Coleção</b>	<b>Autoria do elemento icônico-figurativo</b>
1977	Garzanti	Narratori Moderni	Fotografia do começo do filme <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> de Bruno Barreto (1976).

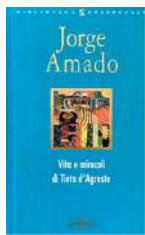
			
<p>1979</p> 		I grandi romanzi	Fotografia do começo do filme <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> de Bruno Barreto (1976), gráfica de Marco Volpati
<p>1985</p> 		Elefanti	Ilustração sem créditos
<p>2003</p> 		Nuova Biblioteca Garzanti	Fotografia de Roger-Viollet, Archivi Alinari, Firenze
<p>2016</p>		Edição digital	Sem imagem
<p>2021</p> 		Narratori Moderni	Reprodução de <i>Magnolias on Gold Velvet Cloth</i> (1889) de Martin Johnson Heade.
<p>1979</p>	Euroclub		Fotografias do final do filme <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> de Bruno Barreto (1976)



			
1997 	TEA	TeaDue	Reprodução de <i>Ritratto di donna</i> (1927) de Diego Rivera
2000 	SuperPocket		Reprodução de pintura sem créditos, Agência SuperStock
2002 	La Biblioteca di Repubblica	Novecento	Fotografia de Lambert, Archivi Alinari, Florença
<b><i>Teresa Batista stanca di guerra</i></b>			
<b>Publicação na Itália</b>	<b>Editora</b>	<b>Coleção</b>	<b>Autoria do elemento icônico-figurativo</b>
1975 	Einaudi	Supercoralli	Fotografia de Ronald Mesaros
1989		Einaudi Tascabili	Reprodução de um detalhe de <i>Onde eu estaria feliz</i> (1965) de Di Cavalcanti

			
<p>1989</p> 		Einaudi Tascabili [reimpressão 2002]	Reprodução de um detalhe de <i>Il sogno di Yadvigha</i> (1910) de Henri Rousseau
<p>2005</p> <p>Jorge Amado Teresa Batista stanca di guerra</p> 		ET Scrittori [reimpressão 2008]	Reprodução de um detalhe de <i>Lo spirito dei morti veglia</i> de Paul Gauguin
<p>2013, 2014</p> <p>JORGE AMADO TERESA BATISTA STANCA DI GUERRA</p> 		Edição digital	Fotografia de Marta Bevacqua, Trevillion Images.
<p>1975</p> <p>TERESA BATISTA STANCA DI GUERRA</p> 	Club degli Editori	Un libro al mese	Ilustração de Bruno Binosi
<p>1998</p> <p>JORGE AMADO TERESA BATISTA STANCA DI GUERRA</p> 	Mondadori	I Miti	Ilustração de Beppe Giacobbe
<p>2012</p>	Fabbri	Biblioteca del Novecento	Ilustração sem créditos

			
<i>Vita e miracoli di Tieta d'Agreste</i>			
Publicação na Itália	Editora	Coleção	Autoria do elemento icônico-figurativo
1979	Garzanti		Capa dura vermelha, sem texto nem imagem (sobrecapa ilustrada sem créditos).
1984		Narratori Moderni	Fotografia sem créditos
1989		Elefanti [reimpressão 2002]	Ilustração de Elfo – StorieStrisce
2010		Elefanti Best-seller	Ilustração de Olaf Hajek
2015		Edição Digital	Sem imagem
2004		SuperPocket	

			
---	--	--	--

Fonte: Quadro elaborado pela autora do presente trabalho.

### 3.3.1 O elemento paratextual icônico e a representação da mulher

Conforme Gérard Genette (2009, p. 14), manifestações icônicas como ilustrações, imagens e fotografias podem ter valor paratextual. É certamente esse o caso das representações imagéticas que aparecem nas capas do *corpus* em análise. Nesse subcapítulo ver-se-á que os elementos icônicos das capas – reprodução de pinturas, ilustrações, fotografias – abrem espaço principalmente para uma análise ligada à representação da mulher, em detrimento dos aspectos ligados à história da tradução (presença ou ausência da/o tradutor/a, destaque da/o autor/a e/ou do título etc.), que se tornam objeto de análise mais adiante. O *corpus* é formado por 35 capas, das quais 2 não apresentam nenhum elemento paratextual icônico, 11 apresentam uma fotografia, 9 uma ilustração e 13 a reprodução de uma pintura.

Onze capas, pouco menos de um terço do *corpus* representado por 35 elementos, levam uma fotografia, ou um conjunto de fotografias: destas 11, 4 derivam de imagens das versões cinematográficas dos romances. Mais especificamente, trata-se de:

1) uma reprodução da cabeceira da cama presente no primeiro filme de Bruno Barreto baseado numa obra de Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*, lançado em 1976. Esta foto está na capa da edição Garzanti de 1977;

2) uma foto que retrata a cena final do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, onde há Dona Flor, Vadinho nu à sua esquerda e o segundo marido, o farmacêutico Teodoro Madureira, à sua direita, que andam pelo Largo do Pelourinho, na edição Euroclub de 1979;

3) uma montagem de fotos das cenas iniciais deste mesmo filme, em que aparece a imagem de Vadinho comemorando e dançando no carnaval da cidade de Bahia, logo antes de a morte suspender a sua festa, na edição Garzanti de 1979;

4) uma foto de Sônia Braga no filme *Gabriela* de Bruno Barreto, lançado em 1984, na edição Euroclub de 1988.

A proximidade das datas de lançamentos das edições italianas dos livros – edições de 1977 e 1979 de *Dona Flor* e 1988 de *Gabriela* – e das adaptações cinematográficas – o filme sobre *Dona Flor* estreou em 1976 e o sobre *Gabriela* em 1983 – pode fornecer uma explicação imediata para a escolha desses elementos icônicos nas capas. A visibilidade ligada aos filmes certamente contribuiu para atrair o público-leitor. Além disso, vale lembrar que em 1978, data próxima ao lançamento das três edições de *Dona Flor*:

Jorge somava 684 edições brasileiras, quarenta portuguesas e 260 traduções em 38 idiomas, em 48 países. O espanhol estava em primeiro, com 35. Vinham depois o alemão, 25, o russo, 20, e o francês, 29. Não era possível calcular a quantidade de exemplares vendidos. A Martins, depois de 34 anos responsável pelo catálogo de Jorge, não fornecia o número. A Record calculava, entre abril de 1975 e 15 de dezembro de 1978, 1 milhão e 31 exemplares. (AGUIAR, 2018, p. 472 e-book)

Estes dados comprovam a fama internacional de Jorge Amado e convém também destacar que, naquela época, o escritor baiano começava a ser tratado como autor de best-sellers no Brasil pela nova editora com a qual colaborava, a Record. Com efeito, entre os anos de lançamento de *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e de escrita e publicação de *Tieta do Agreste* (1977), Jorge Amado tinha deixado de trabalhar com a editora Martins, que comunicara a falência ao autor em 1974 (AGUIAR, 2018, p. 456 e-book).

Seguem as capas com as fotografias dos filmes de Bruno Barreto.

Figura 1: Capas com fotos de produções cinematográficas, em ordem de publicação, das edições de *Dona Flor e i suoi due mariti* e *Gabriella garofano e cannella*.



Fonte: Reprodução da autora

Desses elementos icônicos, apenas o último apresenta a protagonista em primeiro plano. Na capa da edição de 1988 de Euroclub vemos uma foto de Sônia Braga, uma mulher branca, sendo a representação de Gabriela que alcançou um público muito vasto. O sucesso do filme presumivelmente levou à criação de uma imagem de Gabriela que corresponde à da atriz

e essa representação *branqueada* da protagonista não mudou muito com a última versão da novela, em que Gabriela é interpretada por Juliana Paes. Lembra-se que a atriz Sônia Braga, aqui no papel de Gabriela, protagonizou ao longo dos anos outras produções cinematográficas e televisivas baseadas nos romances amadianos, interpretando todas as mulheres protagonistas exceto Tereza Batista.

É possível notar, desde já, o processo de branqueamento da personagem Gabriela: se Dona Flor é conotada *en passant* como “morena”, Gabriela, pelo contrário, é apresentada como “mulata” desde as primeiras páginas do romance, enquanto Sônia Braga é uma mulher branca.

As outras reproduções de cenas fílmicas, mais que representar a protagonista, buscam atrair o público-leitor mediante imagens eventualmente reconhecíveis do filme, imagens icônicas, já que se trata daquelas que aparecem no começo, o leito matrimonial e Vadinho que dança no carnaval, logo antes da sua morte, e, no final da película, Dona Flor que sai da igreja e desce o Largo do Pelourinho, feliz, ao lado dos seus dois maridos.

As outras seis fotografias trazem principalmente imagens de diferentes mulheres que podem representar as protagonistas dos romances ou as suas personagens, exceto a imagem da edição La Biblioteca di Repubblica de 2002. Trata-se, no caso das imagens mais recentes, de fotografias oriundas de arquivos fotográficos, que apresentam:

1) uma mulher negra, retratada de perfil, com uma faixa de tecido claro nos cabelos arrumados em *dreads*, provavelmente a representar Gabriela, do fotógrafo estadunidense Jim Erikson (*GCC*, Einaudi, 2005, 2013, 2016);

2) uma mesa repleta de frutas tropicais com pequenas etiquetas indicando o nome em inglês (*jackfruit* para *jaca*, em primeiro plano), do Museu Alinari de fotografia de Florença, com o nome de Lambert (*DF*, La Biblioteca di Repubblica, 2002);

3) uma mulher com vestimentas típicas baianas, que poderia representar, antes que a protagonista Dona Flor, uma personagem do romance, talvez Dionísia de Oxóssi, da agência francesa de fotografia Roger-Viollet (*DF*, duas edições de Garzanti, 2003);

4) um retrato do fotógrafo californiano Ronald Mesaros, com uma moça branca e sorridente em primeiro plano e um animal no fundo, atrás dela, que pode retratar tanto um cachorro amigável como uma criatura famélica (*TB*, Einaudi, 1975);

5) uma mulher negra de perfil, similarmente à imagem 1, mas com lírios brancos nos cabelos curtos e encaracolados, retratada por Marta Bevacqua e tirada do arquivo Trevilion Images (*TB*, Einaudi, 2013 e 2014);

6) a estátua de uma mulher não branca, coroada, com uma manta vermelha e várias joias, entre as quais um colar com um pentagrama (TA, Garzanti, 1984). No peritexto não há nenhuma referência aos créditos da capa, mas poderia tratar-se de uma representação de Pombagira ou Maria Padilha, entidades próximas a Exu, mas que são manifestações de mulheres.

Figura 2: Capas com fotos, por ordem de publicação, das edições de *Gabriella garofano e cannella*, *Dona Flor e i suoi due mariti*, *Teresa Batista stanca di guerra* e *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*.



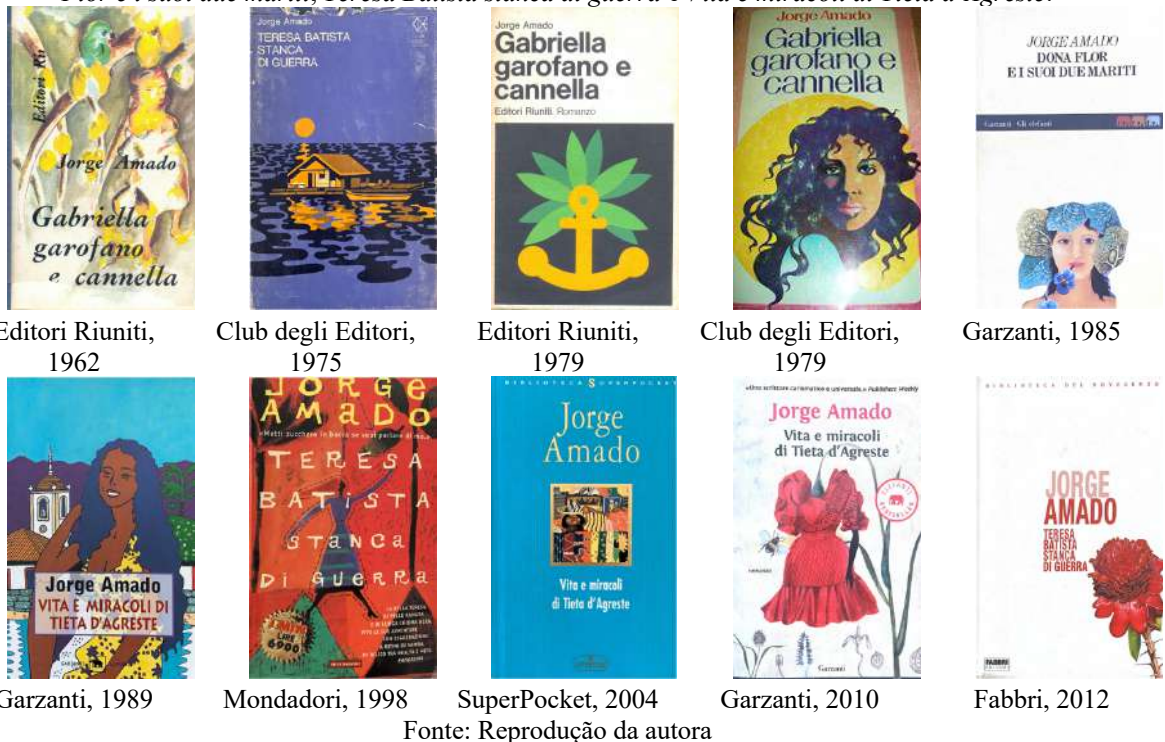
Nas fotografias oriundas dos filmes, assim como naquelas acima, chama atenção o fato de que as mulheres presentes nas capas vão se “enegrecendo” ao longo dos anos: se as fotos das edições dos anos 1970 e 1980 mostram mulheres brancas ou negras de pele mais clara, nas capas das edições mais recentes as figuras retratadas têm a pele mais escura. Além disso, três delas são despidas de vestimentas: o perfil da mulher negra de *dreads* – escolha curiosa para representar uma personagem dos anos 1940 – na capa de *Gabriela* e o perfil da mulher de cabelo encaracolado com lírios na capa de *Tereza Batista*, além da foto da estátua de uma provável Pomba Gira sedutora na capa de *Tieta*.

O que veiculam essas representações? Vale deter-se especialmente nas fotos que representariam Tereza Batista e Tieta do Agreste: as duas protagonistas exercitam, por grande parte das suas vidas ficcionais, a profissão de prostitutas, mas de formas que são consideradas diferentes, evidenciadas por alguns símbolos presentes nas imagens. Tereza Batista, a menina Tereza, heroína vendida pela tia ao cruel coronel estuproador Justiniano Duarte da Rosa, leva lírios brancos entre os cabelos, flores que são relacionadas, na tradição cristã, à Nossa Senhora e à caridade, inocência e piedade. Portanto, essa imagem veicula uma representação de Tereza enquanto vítima da sua condição. Não é por acaso que a menina Tereza interpretada por Patrícia

França na minissérie da TV Globo, nunca exerce a profissão. Ela chega a ser dançarina, mas nunca “mulher da vida”. Assim, ao passo que a capa de Einaudi propõe uma imagem virginal da personagem Tereza Batista, a capa de Garzanti retrata Tieta como uma entidade com forte carga erótica, sugerindo a natureza mais sedutora dessa personagem, embora a sinopse da contracapa aluda de forma muito sutil à profissão de Tieta: “maestra d’amore”.

À medida que a maioria das fotos retrata mulheres que podem referir-se a personagens dos romances, as 9 ilustrações apresentam temas mais variados, como é possível verificar nas seguintes imagens.

Figura 3: Capas com ilustrações, por ordem de publicação, das edições de *Gabriella garofano e cannella*, *Dona Flor e i suoi due mariti*, *Teresa Batista stanca di guerra* e *Vita e miracoli di Tieta d’Agreste*.



Das 10 ilustrações, cerca da metade são imagens de mulheres. Vejamos como evoluem as representações nas capas mencionadas:

1) a primeira capa do *corpus*, da primeira edição de *Gabriela* de 1962 de Editori Riuniti, apresenta uma imagem criada por um artista italiano, Pino Reggiani, com uma mulher, supostamente Gabriela, alguns arbustos com flores ou frutas e um pássaro colorido;

2) a imagem escolhida por Club degli Editori, ilustrada por Bruno Binosi para essa edição de *Tereza Batista* é insólita: vê-se uma pequena casa flutuante nas águas, com um



barquinho, e um sol ou uma lua no fundo, que talvez represente um lar idílico imaginário de Tereza e do marinheiro Januário Gereba;

3) a segunda edição de Editori Riuniti, de 1979, apresenta uma gráfica criada pelo Studio Civillo e Cavino que representa uma âncora amarela – possivelmente ligada às questões políticas e comerciais a respeito do porto de Ilhéus – com uma coroa de folhas de duas tonalidades de verde, sendo que as duas cores da bandeira brasileira podem sugerir a procedência da obra;

4) a capa de 1979 de Club degli Editori leva uma ilustração de Nadia Pozzaglia, que representa a protagonista Gabriela;

5) na edição de Garzanti de 1985 de *Dona Flor* – a primeira na coleção Elefanti – é retratado o rosto de uma mulher branca contornado por grandes folhas coloridas e uma pequena flor azul de amor-perfeito entre os lábios, numa imagem sem créditos;

6) a capa da edição Garzanti de 1989 de *Tieta* apresenta uma imagem de Elfo (Giovanni Ascari), ilustrador italiano e autor de histórias em quadrinhos, que retrata uma mulher negra, sorridente, com um vestido colorido e com longos cabelos encaracolados, numa paisagem que pode lembrar o centro histórico de Salvador, dada a presença do campanário típico das igrejas da época colonial;

7) na capa Mondadori de 1998 de *Tereza Batista*, há uma imagem do ilustrador italiano Beppe Giacobbe, muito estilizada, onde é possível distinguir uma figura feminina entre palmeiras, com um fundo laranja;

8) a edição SuperPocket de 2004 leva uma ilustração da artista inglesa Lynne Russel, intitulada *The Gambian Girl*, que retrata uma mulher negra deitada num sofá ou numa cama colorida;

9) a capa de 2010 de *Tieta* de Garzanti leva uma ilustração do alemão Olaf Hajek, onde aparece uma grande flor vermelha em forma de vestido: é recorrente, de fato, a interação entre humano e vegetal na sua obra;

10) a procedência da imagem escolhida por Fabbri em 2012 para a capa de *Tereza Batista* não aparece nos créditos. Trata-se de uma imagem de flores, de uma flor vermelha repleta de espinhos.

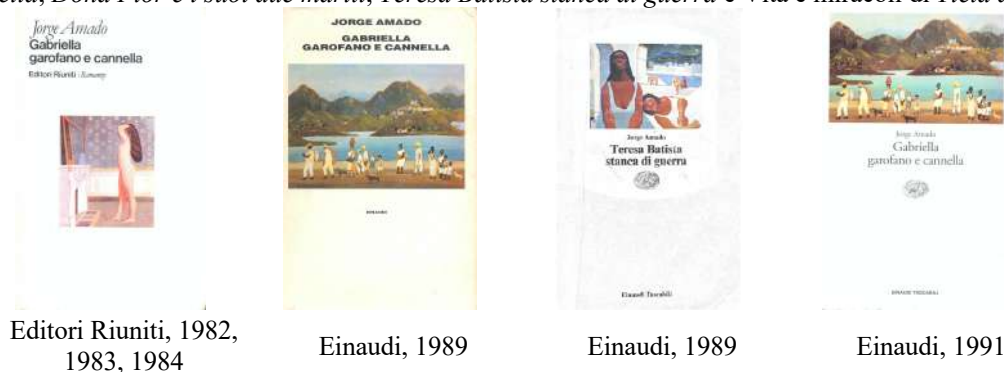
Pino Reggiani, autor da imagem da primeira capa, é um pintor italiano nascido em 1937. Em 1962, ano do lançamento da primeira edição de *Gabriella garofano e cannella*, ele acabava de se mudar para Roma, estava expondo as suas primeiras obras e começava a

experimentar um tipo de arte mais engajado<sup>68</sup>. A mulher retratada na capa de Reggiani não possui características étnicas bem reconhecíveis, mas pode ser a reprodução de uma mulher negra com um tom de pele mais claro, querendo representar a “mulata Gabriela”: ela veste uma roupa branca, muito decotada, possui traços indefinidos, mas são delineados os lábios volumosos com um tom de vermelho. A mulher retratada por Beppe Giacobbe, ilustrador italiano de Milão nascido em 1953 e com uma obra muito prolífica, também aparece estilizada, resultando mais evidente a mistura e vivacidade das cores da imagem do que o próprio sujeito.

Já as mulheres representadas nas capas das edições de 1979, 1985 e 1989, têm traços mais reconhecíveis: a primeira tem o cabelo escuro e ondulado e a pele que se definiria *olivastra*<sup>69</sup> em italiano; a segunda é uma mulher branca com folhas e flores ao redor do rosto, talvez rimando com o próprio nome da protagonista, Florípedes; a terceira é uma mulher negra de cabelo encaracolado, numa paisagem que podemos identificar como brasileira devido aos edifícios coloniais. No que se refere aos outros elementos icônicos, se os das capas de 1975 e 1979 aparentam sugerir o conteúdo, ou parte do conteúdo, da narração, as últimas capas floridas mantêm-se “neutras”, evitando um processo de exotização recorrente nas capas, como veremos especialmente naquelas que apresentam trechos de resenhas chamativas.

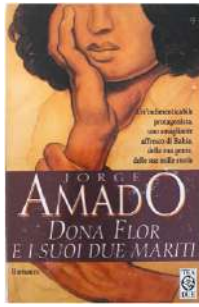
Finalmente, vejam-se na figura a seguir as capas com reproduções de pinturas:

Figura 4: Capas com reproduções de pinturas, por ordem de publicação, das edições de *Gabriella garofano e cannella*, *Dona Flor e i suoi due mariti*, *Teresa Batista stanca di guerra* e *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*.



<sup>68</sup> BALDAZZI, Cinzia. I colori di Pino Reggiani. ‘La fine dell’estate’: una mostra alla Galleria André (Roma, 19 maggio – 10 giugno). **Scénario**. Disponível em: <https://www.scriptandbooks.it/2017/05/19/cinzia-baldazzi-i-colori-di-pino-reggiani-la-fine-dellestate-una-mostra-alla-galleria-andre-roma-19-maggio-10-giugno/> Acesso em: 7 mar. 2022.

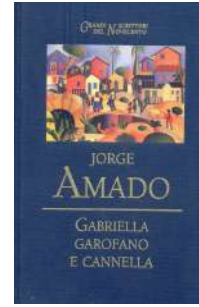
<sup>69</sup> O adjetivo indica uma cor de pele mais escura e esverdeada. Esse adjetivo, aliás, é utilizado para traduzir a cor de pele “cabo-verde” de Dona Flor na tradução italiana.



TeaDue, 1997



SuperPocket, 2000

Einaudi 1989,  
ristampa 2002

Mondolibri, 2002



Einaudi, 2005

Mondadori 1999,  
ristampa 2009Mondadori 1999,  
ristampa 2012

Garzanti, 2021

Fonte: Reprodução da autora

As pinturas reproduzidas, por ordem cronológica de publicação, são: *Nudo davanti al camino* (1955) de Balthus (GGC, Editori Riuniti, 1982-1984), *Nella Spiaggia* (1972) de Fulvio Pennacchi (GGC, Einaudi, 1989 e 1991), detalhe de *Onde eu estaria feliz* (1965) de Emiliano Di Cavalcanti (TB, Einaudi, 1989), *Ritratto di una donna* (1927) de Diego Rivera (DF, TeaDue, 1997), detalhe de *Il sogno di Yadvigha* (1910) de Henri Rousseau (TB, Einaudi 19098-2002), detalhe de *Morro da favela* (1924) de Tarsila do Amaral (GCC, Mondolibri, 2002), detalhe de *Lo spirito dei morti veglia* (1892) de Paul Gauguin (TB, Einaudi, 2005), *Donna di Oaxaca* (1949) de Diego Rivera (GCC, Mondadori, 1999-2009), *La mulata Cartagenera* (1940) de Enrique Grau (GCC, Mondadori, 1999-2012) e *Magnolias on Gold Velvet Cloth* (1889) de Martin Johnson Heade (DF, Garzanti, 2021). A pintura presente na capa da edição SuperPocket de 2000 de *Dona Flor e seus dois maridos* foi adquirida na agência de imagens Superstock, mas na página dos créditos não são especificados o título da obra e a autoria e, apesar das pesquisas no arquivo da agência, não encontramos esses dados.

Ainda que seja possível identificar elementos comuns nas obras que fazem parte do *corpus*, como por exemplo a ambientação e alguns traços das protagonistas, o(a)s artistas e as obras escolhido(a)s pelo(a)s agentes da tradução são oriundos de diferentes contextos culturais e correntes artísticas.

Balthasar Klossowski de Rola (1908-2001), Balthus, autor de *Nudo davanti al camino* na capa de várias edições de Editori Riuniti, é famoso por ter representado frequentemente corpos de crianças e moças adolescentes, em poses muitas vezes eróticas, o que recentemente mobilizou o mundo da arte. O *New York Times* fala de uma petição para retirar o quadro *Thérèse Dreaming* do Metropolitan Museum of Art e aponta para outras situações parecidas na Alemanha, onde os quadros foram definidos “testemunhos de desejo pedófilo” (BELLAFANTE, 2017, online)<sup>70</sup>.

Fulvio Pennacchi (1905-1992) é um artista plástico italiano, nascido na região toscana da Garfagnana, que se mudou para o Brasil aos 24 anos a fim de fugir do fascismo. A sua carreira de pintor permaneceu precária até os anos 1960, quando a sua pintura começara a ser visivelmente contaminada pelo ambiente onde vivia, começando a retratar paisagens e sujeitos brasileiros. A obra utilizada pela Einaudi, *Nella spiaggia*, de 1972, é da época de maior sucesso da obra do artista<sup>71</sup>.

Emiliano di Cavalcanti (1887-1976) e Tarsila do Amaral (1886-1973) representam a parcela brasileira presente nas capas com as obras *Onde eu estaria feliz* e *Morro da favela*. O carioca e a paulista foram figuras fundamentais do modernismo brasileiro, participaram da Semana de Arte Moderna de 1922 e nas duas obras que se tornaram elementos icônicos desse *corpus* representaram pessoas e paisagens brasileiras. Vale lembrar que Tarsila do Amaral foi integrante do “grupo dos cinco” formado por ela, Anita Malfatti e os escritores Menotti del Picchia, Oswald e Mário de Andrade.

Diego Rivera e Henrique Grau são ambos oriundos da América Latina. Rivera (1886-1957), um dos mais famosos artistas mexicanos e lembrado pela sua ligação amorosa com Frida Khalo, é autor da obra *Donna di Oaxaca*, na primeira edição Mondadori de 1999 (reimpressão 2009) de *Gabriela*, e de *Ritratto di donna*, na capa da edição TeaDue de 1997 de *Dona Flor*; Enrique Grau (1920-2004) nascido em Panamá e crescido em Cartagena, é o autor da obra na segunda capa Mondadori de *Gabriela*, de 1999 (reimpressão 2012), *La mulata cartagenera*. Essa pintura, apresentada em 1940 no primeiro Salón de Artistas Colombianos, recebeu um reconhecimento que levará o artista, graças a uma bolsa do governo colombiano, a estudar em Nova Iorque<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> [...] documents of pedophilic greed.

<sup>71</sup> Informações presentes no site do artista. Disponível em <<https://fulviopennacchiofficial.com/>> Acesso em 14 dez. 2021.

<sup>72</sup> ENRIQUE GRAU. OAS AMA | Art Museum of the Americas Collection.

Paul Gauguin (1848-1903), o famoso pintor impressionista francês é também célebre pelas suas viagens e pelas inspirações que delas derivam. O artista viajou para o Panamá, a Martinica, e sobretudo – viagem que o influenciou profundamente – para a Polinésia francesa, cujas lembranças são muito presentes na sua obra. Finalmente, o francês Henri Rousseau (1844-1910) foi um funcionário da alfândega e aprendeu a pintar como autodidata. Nunca saiu da França, mas passava muito tempo no parque zoológico e no jardim botânico de Paris e amava pintar a natureza exótica – presente na pintura *O sonho* da capa de *Teresa Batista stanca di guerra* – que via naqueles lugares<sup>73</sup>.

Várias questões a respeito da representação da mulher são observáveis ao analisar a escolha de obras e autore(a)s a serem colocado(a)s nessas capas. Primeiramente, notamos o maior processo de branqueamento da “mulata Gabriela” na capa de Editori Riuniti dos anos 1980 com a obra de Balthus. Não cabe entrar nas questões sobre a ambiguidade do erotismo presente na obra do artista nessa instância, porém é possível afirmar sem dúvida que essa imagem se distancia muito da possibilidade de retratar ou sugerir o conteúdo da obra. A adolescente branca que se penteia na frente de uma lareira dificilmente representaria Gabriela em Ilhéus e tampouco seria uma imagem das personagens brancas do romance, como a corajosa Malvina, já que é improvável imaginarmos uma lareira nas casas ilheenses daquela época.

Excluindo a representação da moça alva na obra de Balthus, as outras pinturas aproximam-se de uma ambientação exótica. Quando não se trata de uma paisagem efetivamente tropical, há uma paisagem exótica imaginada. É esse o caso da pintura de Henri Rousseau, em que aparece uma mulher branca e nua deitada num sofá, no meio de uma floresta aparentemente tropical – provavelmente inspirada nos jardins botânicos que o pintor adorava frequentar – com um elefante no fundo, escondido entre a folhagem. Em outras obras, como as de Fulvio Pennacchi, Tarsila do Amaral e Emiliano di Cavalcanti, são três paisagens brasileiras a serem retratadas: na obra *Nella spiaggia* de Pennacchi aparecem várias pessoas, com vasos e compras de comida – peixes e pequenas aves, um cesto de frutas ou legumes – e no fundo podemos admirar um cais, uma baía e morros suaves, que podem lembrar uma paisagem baiana ou carioca; *Morro da favela*, célebre obra de Tarsila do Amaral, apresenta uma cena do cotidiano do lugar sugerido pelo próprio título: vemos uma figura esperando no limiar de casa e um

---

<sup>73</sup> S.A. “Henri Rousseau il Doganiere: vita e opere dell'artista naïf”, *Finestre sull'Arte*. Disponível em: <https://www.finestresullarte.info/arte-base/henri-rousseau-doganriere-vita-opere-arte-naif> Acesso em: 14 dez. 2021.

homem, uma mulher e algumas crianças que percorrem as vielas do morro repletas de casas coloridas; em *Onde eu estaria feliz* deparamo-nos com três mulheres em primeiro plano, com diferentes cores de pele – sendo que a mestiçagem e as mulheres foram temáticas frequentemente representadas pelo artista –, há um cais no fundo e um perfil urbano. O ambiente ilustrado nessas obras se aproxima mais daquele que é descrito no romance, a Ilhéus dos anos 1920, e das suas cenas do dia a dia.

Na capa de *Teresa Batista stanca di guerra*, publicada pela Einaudi, de 2005, o autor não é latino-americano, oriundo de um país tropical, mas a temática é exótica. De fato, em *Lo spirito dei morti veglia* do impressionista Paul Gauguin, vemos a representação da moça taitiana Teha'amana, deitada de bruços, olhando de lado para quem a observa:

Gauguin referiu estar tentando representar o medo polinésio do tupapaú, ou espírito dos mortos, que aparece aqui como uma mulher mais velha com um manto preto. Na parede atrás da cama há várias formas brancas de penas, que o artista descreveu como luzes fosforescentes que exemplificam o interesse que os espíritos têm pelos vivos. A partir desta descrição, seria possível determinar que a menina, que segundo Gauguin tinha apenas treze anos de idade na época, tem medo do espectro. O artista mais tarde descreveu essa relação como representativa de uma série de dualidades, incluindo “juventude e velhice, luz e escuridão, vida e morte”. Alternativamente, poderia a apreensão da menina ser provocada por aquilo que ela vê além do plano do quadro? Durante a sua temporada no Taiti, Gauguin assumiu o papel não apenas de um artista [...] que frequentemente projetava os seus próprios preconceitos primitivistas, mas também de um homem muito mais velho que estava em condições de tirar proveito do sujeito escolhido. O mistério da obra abre espaço para uma grande quantidade de discussões em torno de seu conteúdo, assim como da intenção do artista. (online)<sup>74</sup>

A mulher velha que representa o tupapaú e as sombras mais claras não aparecem na capa, ou melhor, aparecem apenas em parte, pois se trata de um detalhe da pintura que é cortado para deixar a mulher taitiana, que poderia lembrar a protagonista Tereza Batista, em primeiro plano. Ela também não tem medo, descrita como heroína desde o princípio e talvez filha de Iansã, que “é santo valente, ao lado de seu marido Xangô empunhou as armas de guerra, não

---

<sup>74</sup> Descrição da obra conforme a página da coleção Albright-Knox, sem autoria: Gauguin said he was trying to represent the Polynesian fear of the tupapaú, or spirit of the dead, who appears here as an older woman in a black cloak. On the wall behind the bed are several feathery white forms, which the artist described as phosphorescent lights that exemplified the interest the spirits take in the living. From this description, one might ascertain that the girl, who, according to Gauguin, was just thirteen years old at the time, is afraid of the specter. The artist later described their relationship as representing a series of dualities, including “youth and old age, light and darkness, and life and death.” Alternatively, could her apprehension be provoked by what she sees beyond the picture plane? During his time in Tahiti, Gauguin assumed the role not only of an artist framing and executing compositions, often projecting his own primitivist preconceptions in doing so, but also of a much older man who was in a position to take advantage of his subject. The work’s mysteriousness creates space for a great deal of open-ended discussion around its content as well as the artist’s intent”. Disponível em: <https://www.albrightknox.org/artworks/19651-mana%C3%B2-tupapa%C3%BA-spirit-dead-watching> Acesso em: 20 dez. 2021.

teme sequer os eguns, os mortos, é ela quem os espera e saúda com seu grito de guerra: epa hei!” (AMADO, 2008, p. 42).

À primeira vista, a adolescente representada no quadro de Balthus, na capa da segunda edição Editori Riuniti de *Gabriela*, se distancia muito da descrição da protagonista, tanto por aparência física e idade, como pelo ambiente ao seu redor: trata-se de uma jovem mulher branca, nua, que está ajeitando a longa cabeleira, e está de pé na frente de uma lareira, acessório doméstico que dificilmente seria utilizado na região cacaueteira de Ilhéus. Não é possível afirmar qual foi a intenção do(a) editor(a), mas Sônia Regina de Araújo Caldas (2009), em sua análise sobre as capas de *Gabriela cravo e canela* em várias culturas, observa:

O sentido da lareira pode lembrar o texto amadiano quando parece querer simbolizar Gabriela, jovem recém-chegada a Ilhéus, diante da vida que iria iniciar, a vida a dois, a vida afetiva com Nacib, como se estivesse no momento em que o fogo da menina fosse acender e aquecer o seu interior afetivo. Por outro lado, pode não ter nenhuma relação com o texto do romance e, talvez, insinue para a Itália uma cena de erotismo perverso, em que a menina nua pode ser, inclusive, um tabu para uma sociedade católica. (CALDAS, 2009, p. 214)

As duas capas de Mondadori, com as pinturas de Diego Rivera e Enrique Grau que apresentam duas imagens de mulheres, a Oaxaca e a de Cartagena, podem se aproximar mais da descrição amadiana de Gabriela, porém a representação continua sendo branqueada, especialmente no caso de *Donna di Oaxaca*. A respeito de Mondadori e Einaudi, Ferretti (2004) informa que a primeira, que publica uma variedade muito grande de textos em vários segmentos do mercado editorial, tende a utilizar uma gráfica mais comunicativa e explícita nas capas, enquanto a segunda visa a uma imagem homogênea em sua produção, tentando criar uma capa que sugira o significado secreto do livro. Ao observar as capas em análise, isso não se aplica no caso das edições einaudianas das obras *Gabriella garofano e cannella* e *Teresa Batista stanca di guerra*. As capas de Mondadori, assim como as de Einaudi, utilizando obras de autoria latino-americana e brasileira, tentam se aproximar da imagem das protagonistas, apesar de essas resultarem branqueadas. Inclusive, mais do que *sugeridas*, as mulheres amadianas são frequentemente *desnudadas*. Nas poucas capas em que a protagonista não passa por um processo de branqueamento, ela aparece em primeiro plano, nua ou seminua, confirmando a tendência a objetificar o corpo da mulher, ainda mais o da mulher negra. Esse tipo de representação, de fato, reproduz o “discurso estereotipado de raça que produz o outro como

identidade essencializada – o primitivo, o exótico, o lascivo, o selvagem – num contexto de hierarquias culturais” (SCHMIDT, 2019, p. 76).

Assim, no que se refere à representação das mulheres nas capas, há duas observações a serem feitas. Primeiramente, quando a mulher é retratada sozinha e em primeiro plano, na maioria dos casos ela aparece nua ou com alguma roupa decotada, fossilizando um processo de objetificação da mulher negra, assim como uma identificação desse sujeito com o estereótipo descrito acima por Rita Teresina Schmidt (2019). Essa mulher é o emblema do mito da democracia racial, ao qual subjaz uma ideologia racista:

O ícone da democracia racial é a figura da mulata, na qual há uma forte imposição de seu papel sexual, fato registrado por Freyre (1933) ao discutir a substituição das mulheres brancas – em número escasso durante a colonização – por mulheres indígenas e negras – em maior número e consideradas “fáceis” por trocarem relações sexuais por favores, presentes e *status*, desconsiderando o papel patriarcal e dominador do homem branco. (SILVA, 2018, p. 79)

Também vale sublinhar que a maioria das imagens que retratam mulheres com atitudes aparentemente mais lascivas, nuas ou seminuas, se encontram nas capas de *Tereza Batista* e de *Tieta do Agreste*, as duas protagonistas que também exercem a profissão de prostitutas, embora de forma diferente. A sensualidade de Gabriela, apesar de representar um erotismo vital, é circunscrita pela ingenuidade da personagem, quase uma criança na sua vontade de descoberta e no seu instinto de secundar o seu desejo.

Em segundo lugar, as mulheres representadas são de etnias significativamente diferentes e isso relembra outro processo problemático: o enaltecimento da mulher racializada de pele mais clara que resulta numa negação da mulher negra brasileira, tal como defendido por Mariza Corrêa (2016, p. 180). Filho do seu tempo e próximo das ideias freyrianas sobre o encontro das raças, Jorge Amado traça esse perfil de mulher, desejada sexualmente, indesejável como esposa, contribuindo assim a exportar o mito da democracia racial:

Através de um longo processo de valorização do mestiço, em todas as suas representações – o mameluco de Euclides da Cunha, o mestiço superior de Oliveira Viana, a mulata sensual de Freyre e finalmente a mulata sexual de hoje – a obsessão racial das elites brasileiras e, em seguida, do povo brasileiro em geral, encontrará uma solução na construção de uma identidade nacional centrada na figura do mestiço e da mestiçagem, entendidas como manifestações da democracia racial. (COROSSACZ, 2005, p. 137)<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup>Attraverso un lungo processo di valorizzazione del meticcio, in tutte le sue rappresentazioni – il mameluco di Euclides da Cunha, il meticcio superiore di Oliveira Viana, la mulatta sensuale di Freyre e infine la mulata sessuale



Afinal, o que emerge das capas é uma representação dual da mulher negra. Por um lado, há uma tendência a branquear o sujeito feminino, por outro, vê-se claramente a representação sexualizada do corpo da mulher negra. Isso remete a uma questão fundamental levantada por Sueli Carneiro (2001), que se apoia em Lélia Gonzalez, quando observa que a figura da “mulata de exportação” já sai do Brasil como um sujeito-objeto distorcido pela tendência eurocêntrica ao branqueamento e à narração de um Brasil onde perdura o mito da democracia racial. Como destacado por Lélia Gonzales (1984, p. 238-239):

De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência européia, muito civilizado, etc e tal. Só que na hora de mostrar o que eles chamam de “coisas nossas”, é um tal de falar de samba, tutu, maracatu, frevo, candomblé, umbanda, escola de samba e por aí afora. Quando querem falar do charme, da beleza da mulher brasileira, pinta logo a imagem de gente queimada da praia, de andar reboativo, de meneios no olhar, de requebros e faceirices. E culminando, pinta este orgulho besta de dizer que a gente é uma democracia racial. Só que quando a negrada diz que não é, caem de pau em cima da gente, xingando a gente de racista. Contraditório, né?

Portanto, como colocado acima (CORRÊA, 2016; GONZALES, 1984), essa representação dual não é casual, pois resulta de uma propensão a representar o sujeito mestiço como mais branco ou mais negro dependendo do contexto.

bell hooks (2019) aponta para essa tendência descrevendo algumas páginas publicitárias de vestuário em que mulheres de cores diferentes aparecem juntas; no que se refere às mulheres negras, essas costumam ser “mulheres mestiças ou de pele mais clara” (2019, p. 146), assim como acontece com a representação de Gabriela, pois:

De acordo com a mitologia sexual/racista, ela corporifica o melhor da mulher negra selvagem, temperada com elementos de branquitude que suavizam a imagem, conferindo uma aura de virtude e inocência. Na imaginação pornográfica racializada, ela é a combinação perfeita de virgem e puta, a sedutora perfeita. (hooks, 2019, p. 147)

Além do que foi exposto até agora sobre a representação da mulher negra nas capas, a autoria dos elementos icônicos é majoritariamente masculina e a maioria das capas são de

---

di oggi – l’ossessione razziale delle élites brasiliane, e in seguito dei brasiliani in generale, troverà una soluzione nella costruzione di un’identità nazionale centrata sulla figura del meticcio e del meticciano, intesi come manifestazioni della democrazia razziale.

autoria não brasileira, apresentando assim vários retratos do Brasil e de uma mulher que deveria representar Gabriela, Dona Flor, Tereza e Tieta a partir de olhares de fora, estranhos e estrangeiros, e para o público-leitor estrangeiro.

Pode-se afirmar, após ter analisado as capas, que a representação imagética da mulher resulta colonizada, reforçando um estereótipo “que desempenhou um papel central na construção de identidades sociais e culturais das mulheres afro-brasileiras através da naturalização das práticas coloniais de dominação de raça e de gênero” (ARAÚJO, 2016, p. 156)<sup>76</sup>.

### 3.3.2 Brasil best-seller: formatos e coleções, títulos e autor

No segundo capítulo desta tese, a respeito da recepção de Jorge Amado na Itália via tradução, foi possível traçar um perfil dos agentes da tradução, entre os quais as editoras que publicaram a obra amadiana. Esses agentes também estão presentes nas capas e podemos considerar que essa presença tem valor paratextual factual. Assim, como Genette (2009) afirmava ter o perfil do autor caráter paratextual factual (sexo, idade etc.), o mesmo pode valer para as editoras e as coleções. O(a) leitor(a) não compraria uma edição I Meridiani da mesma forma que adquiriria uma qualquer edição de bolso, os próprios formatos e coleções se destinam a um público-leitor (idealmente) diferente.

No caso de Jorge Amado e das obras do *corpus* em análise ficam evidentes algumas questões: a heterogeneidade de editoras e coleções, que varia ao longo do tempo, sugere a sua mobilidade dentro do sistema literário de chegada, porém, ao observar as coleções, edições e períodos de publicação, é possível identificar uma tendência, que é a mesma traçada no final do segundo capítulo. Se a primeira fase de publicação está ligada a agentes da tradução mais ideologicamente marcados, o tipo de edição e coleção muda ao passo que o autor e a sua obra se tornam mais conhecidos. Ao observar os romances traduzidos que compõem o *corpus*, *Gabriella garofano e cannella*, *Dona Flor e i suoi due mariti*, *Teresa Batista stanca di guerra* e *Vita e miracoli di Tieta do Agreste*, nota-se que são inicialmente publicados por editoras mais engajadas, basta pensar nas edições Editori Riuniti de *Gabriella*, na coleção David, e à medida

---

<sup>76</sup> [...] that has played a central role in constructing social and cultural identities of Afro-Brazilian women through the naturalization of colonial practices of racial and gender domination.

que Jorge Amado ganha visibilidade, começam a surgir mais edições de bolso e as obras figuram em coleções ligadas a best-sellers, como SuperPocket e Elefanti best-seller, ou a clubes de leitura por correio, como Euroclub e Club degli Editori.

*Gabriella garofano e cannella* passa da coleção David de Editori Riuniti à SuperCoralli de Einaudi em 1989, mas logo em 1991 entra na coleção Tascabili, ou seja, de bolso, e na coleção Oscar Classici Moderni de Mondadori. *Teresa Batista stanca di guerra* entra no catálogo em 1975 na coleção Supercoralli e passa aos Tascabili em 1989. *Dona Flor e i suoi due mariti* e *Vita e miracoli di Tieta do Agreste*, publicações de Garzanti, passam da coleção Narratori Moderni à Elefanti e Elefanti best-seller. Além das coleções das editoras maiores, essas concederam os direitos de publicação a editoras que trabalham com formatos de bolso, como SuperPocket e I Miti e às editoras que funcionam como um clube de leitura, como Club degli Editori e Euroclub. Essas publicações, aliás, representam uma parte consistente do *corpus*, cerca de um terço. No que se refere a esse tipo de edições, Genette diz:

[...] boa ou má, fonte de riqueza ou de penúria cultural, “cultura de bolso” é hoje um fato universal, e a expressão forjada por Hubert Damisch revelou-se, pondo de lado toda e qualquer avaliação, muito bem adequada, porque a “edição de bolso” – isto é, simplesmente a reedição a preços baixos de obras antigas ou recentes que passaram antes pelo teste comercial da edição corrente – transformou-se em um instrumento de “cultura”, em outras palavras, de constituição e, naturalmente, de difusão de um acervo relativamente permanente de obras *ipso facto* consagradas como “clássicas”. (2009, p. 24-25)

Esta última consideração é relevante, porque as edições de bolso garantiram uma longa vida às obras em análise e foram um meio para colocá-las no panteão dos “clássicos”. De fato, como já vimos anteriormente, os romances com mulheres protagonistas foram reeditados e reimpressos recentemente, sendo que a última edição é a de Garzanti de 2021 de *Dona Flor e i suoi due mariti*, com uma tradução revisada.

Além da presença da editora e/ou do selo da coleção, os elementos paratextuais que ganham mais destaque nas capas são o autor e o título da obra. Assim como o formato muda à medida que o *status* do autor evolui, o realce destinado ao autor ou ao título se transforma. Nas 35 capas em análise a ênfase dada aos dois elementos acima distribui-se aparentemente de forma homogênea, tendo 13 capas com o autor em destaque, outras 13 com o título em evidência e 9 onde autor e título têm o mesmo tamanho.

No que se refere ao período de publicação, é possível observar que até os anos 1990 é muito mais frequente encontrarmos o título em tamanho maior, enquanto nas últimas três

décadas o nome de Jorge Amado é colocado em primeiro plano. É imediato pensar que a mudança de situação depende da fama do autor. Se já em 1978 Jorge Amado contava com 260 traduções em 38 idiomas, em 48 países (AGUIAR, 2018, p. 472 e-book), em 1996 ele entrou no *Guinness Book of Records* por ser o autor mais traduzido do mundo, consagrando assim a sua carreira de escritor e ampliando fortemente a sua visibilidade. É curioso notar que, a respeito dos quatro romances do *corpus* e diferentemente da divisão espacial de destaque de autor e título, a importância dada a um e ao outro elemento é muito diferente nos quatro romances. No caso de *Gabriela*, é o título que aparece mais frequentemente em primeiro plano, enquanto nas capas de *Dona Flor* acontece o contrário, o autor ganha mais espaço. Nas edições italianas de *Tereza Batista* a maioria das vezes autor e título são do mesmo tamanho quando o título não está enfatizado e, finalmente, as edições de *Tieta do Agreste* dão um espaço mais igualitário aos dois elementos em análise.

Até esse ponto, foi possível notar que os romances do *corpus*, consagrados como “clássicos” através das numerosas edições em formato “de bolso”, dão uma visibilidade parecida ao título e ao autor, porém este último se torna mais visível à medida que a sua notoriedade cresce. Uma figura, contudo, um(a) agente da tradução, resulta sempre invisível nas capas em análise: o(a) tradutor(a). Das 35 capas analisadas, nenhuma apresenta o nome do tradutor ou da tradutora: a invisibilidade de quem traduz, tema recorrente nos Estudos da Tradução e amplamente discutido por Lawrence Venuti, entre outro(a)s, não tem a ver apenas com o(a) tradutor(a), mas também com o próprio processo tradutório. De fato, conforme Venuti (1995, p. 1), a invisibilidade do(a) tradutor(a) é “um efeito de uma estratégia de tradução fluente, do esforço do tradutor de garantir uma leitura fácil por meio da utilização de uso corrente da língua, manutenção de sintaxe contínua, fixação de um significado preciso”. Apesar de não entrar na análise da própria tradução do texto nesta instância, convém notar que não é mesmo necessário entrar no texto para defrontar-se com o processo de invisibilização. Dessa forma, ao passo que avançarmos na análise peritextual, será pertinente observar como se dá esse processo, quais outros elementos são velados para apropriar-se do texto e esconder o fato de que se trata de uma tradução.

Apesar de não adentrar o texto traduzido, a capa oferece uma pequena, porém significativa, amostra de tradução: a do título. Vale começar, então, por algumas perguntas: o nome das protagonistas é italianizado? A tradução do título é “literal”? A tradução mantém

sempre o mesmo título? Veremos que, a fim de responder a essas perguntas, é necessário entrar no texto.

Primeiramente, no caso de *Gabriela cravo e canela*, traduzido como *Gabriella garofano e cannella*, pode-se notar a italianização do nome da protagonista e a tradução de *cravo* como *garofano*. Essa segunda questão, apesar de não prejudicar a compreensão do título, nos obriga a entrar no texto. O *cravo* do título refere-se ao cravo-da-índia, usado como condimento, para fins medicinais e para usos em perfumaria. Essa especiaria é sempre mencionada no romance para descrever o cheiro de Gabriela, tanto na dedicatória “Para o mestre Antônio Bulhões com toda consideração o seu perfume de cravo” e na modinha da zona cacauera na epígrafe do romance – “O cheiro de cravo / a cor de canela / eu vim de longe / vim ver Gabriela” – como nas descrições da protagonista: “Ela estava esperando, o sorriso nos lábios, a réstia de luar nos seus cabelos e aquele cheiro de cravo” (AMADO, 2008, 2886 k.p.), “Ele a encontrava na espreguiçadeira, teria caído por acaso, ao curvar-se a moça, ou a retirara ela da orelha e a deixara ali de propósito? Rosa rubra com cheiro de cravo, perfume de Gabriela” (AMADO, 2008, 3471 k.p.), “Um seio crescia no colchão e o cheiro de cravo tonteava” (AMADO, 2008, 8095 k.p.), e finalmente:

Antes de se resolver a desposar a sua cozinheira, Nacib desfrutara sem problemas tudo quanto ela lhe dava de si sem nada pedir em troca. Na mesa, “o tempero entre o sublime e o divino” da sua comida; na cama, “o fogo a crepitar inextinguível” da sua carne mulata, cor de canela, com cheiro de cravo. (AMADO, 2008, 8305-8307 k.p.)

Contudo, a tradução de *cravo-da-índia* em italiano é *chiodo di garofano*: apesar de *cravo* e *garofano* terem o duplo significado de especiaria e de flor em ambas as línguas, para falantes do português brasileiro o primeiro significado remete à especiaria, ao passo que para falantes do italiano se refere em primeiro lugar à flor. Nas edições italianas, é possível observar na tradução da dedicatória uma estratégia inteligente de “shift” de significado, operada por Giovanni Passeri. O tradutor, em vez de transpor “cheiro de cravo”, substituiu a palavra “cheiro” com “sabor”, *sapore di garofano* em italiano, transportando o público-leitor para o contexto semântico da culinária e esclarecendo o significado do termo desde o princípio e mantendo ao longo do texto a palavra *profumo*, tradução de *cheiro*, como no texto de partida.

No que se refere à *Dona Flor e seus dois maridos* e à *Tereza Batista cansada de guerra*, não há observações a serem feitas, além da italianização do nome Tereza. De fato, os dois títulos foram traduzidos literalmente – *Dona Flor e i suoi due mariti* e *Teresa Batista*

*stanca di guerra* –, pois não apresentavam complicações linguísticas parecidas como aquela do título de *Gabriela*.

Outra questão importante está relacionada aos subtítulos dos romances do *corpus*, que passam por uma mudança. De fato, em 1995 começara-se um grande projeto de revisão da obra amadiana, organizada pela filha Paloma Amado e financiado pela Organização Odebrecht. A respeito de *Gabriela* vemos que o subtítulo “crônica de uma cidade do interior” aparece apenas na edição I Meridiani, de Mondadori de 2002: “cronaca di una città dell’interno”. Da mesma forma, *Dona Flor e i suoi due mariti* ganha, na mesma edição de 2002, o subtítulo “storia morale e d’amore”, ou seja, “história moral e de amor”. No caso de *Tieta*, verifica-se outro tipo de transformação de título e subtítulo. O título original é *Tieta do Agreste* e o longo subtítulo, que aparece nos créditos na edição da editora Record de 1979, mas é retirado nas últimas edições da Companhia das Letras permanecendo apenas na página dos créditos, é *pastora de cabras ou a volta da filha pródiga, melodramático folhetim, em cinco sensacionais episódios e comovente epílogo: emoção e suspense!* Na tradução italiana observamos a eliminação do subtítulo e uma expansão do título: *Vita e miracoli di Tieta d’Agreste*, que permanece em todas as edições.

### 3.3.3 Resenhas e textos: “sensacionais e sexy”<sup>77</sup>

No *corpus* em análise, composto por 35 capas, 6 apresentam – além do nome do autor, do título, da editora, e, em 5 casos, da indicação genérica de “romanzo” – um texto curto, que pode ser uma seleção de breves excertos de resenhas acompanhados pelo nome do jornal, citações de trechos da própria obra e textos chamativos que sugerem o conteúdo do romance.

As capas em questão são as das edições de *Dona Flor*, TeaDue de 1997; *Teresa Batista*, I Miti Mondadori de 1998, *Dona Flor*, SuperPocket de 2000, *Dona Flor*, Nuova Biblioteca Garzanti de 2003, *Teresa Batista*, Einaudi Tascabili de 2005 e finalmente *Tieta*, Garzanti Elefanti Bestseller de 2010. É evidente que o elemento em comum entre as edições mencionadas é o formato de bolso, cujo selo, conforme Genette (2009, p. 25) “veicula duas significações essenciais. Uma é puramente econômica [...]; a outra é ‘cultural’ e, no que nos diz respeito, paratextual”.

<sup>77</sup> A citação é oriunda da introdução do volume *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation* (PELLATT, 2013, p. 3), que apresenta essa tendência “sedutora” nos peritextos em tradução.

A mensagem paratextual referida por Genette está ligada à reedição: o formato de bolso está relacionado com esse tipo de publicação que é garantia de reedição e, portanto, de continuidade. Não é de se surpreender, então, que nesse tipo de formato aparecem textos chamativos, ou, nas palavras de Valérie Pellatt (2013, p. 3) “sensacionais e sexy”, atrativos para o público-leitor.

Assim, a edição TeaDue (1997) de *Dona Flor* mostra um texto chamativo relativo ao conteúdo do romance: “Un’indimenticabile protagonista, uno smagliante affresco di Bahia, della sua gente, delle sue mille storie”, ou seja, “Uma protagonista inesquecível, um cintilante afresco da Bahia, da sua gente, das suas mil histórias”. Esse texto poderia facilmente fazer parte de uma resenha ou ser um título jornalístico acerca do romance, mas não há referências desse tipo na capa e buscando a frase exata não foi possível encontrar resultados.

A especificação da referência de uma resenha verifica-se na capa da edição SuperPocket de 2000 do mesmo romance, que leva um trecho de resenha da revista *Tuttolibri* do jornal *La Stampa*: “Pochi romanzi hanno lo smaltato incanto, la maliziosa sapienza, la succulenta seduzione di questo affresco di Bahia...una storia così poteva scriverla solo Amado...”, ou seja, “Poucos romances têm o encanto esmaltado, a maliciosa sabedoria, a succulenta sedução desse afresco da Bahia...uma história assim só o Amado é que podia escrevê-la”. Ao pesquisar no arquivo online de *La Stampa*, consta que a última parte desse texto – possivelmente o resto deva ter sido desenvolvido pelo(a) editor(a) – pertence a uma longa resenha de 1977, escrita por Luciana Stegagno Picchio e intitulada “Il Brasile di Amado fantastico e reale: ‘Dona Flor’: un romanzo di invenzione, documento etnografico”, ou seja, “O Brasil fantástico e real de Amado: ‘Dona Flor’: um romance de invenção, documento etnográfico”. A citação exata da estudiosa italiana, diferentemente daquela referenciada na capa, mas igualmente chamativa, é a seguinte: “Uma história assim, envolta numa prosa de creme chantilly, com os períodos que se enroscam e se rabiscam como doces baianos demasiado doces, só o Jorge Amado é que podia escrevê-la” (STEGAGNO PICCHIO, 1977, p. 9)<sup>78</sup>.

A terceira edição de *Dona Flor* que leva um texto na capa é a da Nuova Biblioteca Garzanti de 2002 e aqui há um pequeno trecho do começo do livro, que se abre com uma carta ficcional de Dona Flor ao próprio autor. Enquanto a protagonista revela a receita do bolo de puba a Jorge Amado, ela intercala algumas perguntas ao escritor, sendo essa a mais célebre:

---

<sup>78</sup> Una storia così, avvolta in una prosa di panna montata, coi periodi che si acciambellano e inghirigorano come dolci baiani troppo dolci, poteva scriverla solo Jorge Amado.

“Me diga o senhor, que escreve nas gazetas: por que se há de precisar sempre de dois amores, por que um só não basta ao coração da gente?” (AMADO, 2001, p. 329). A tradução italiana de Elena Grechi é a seguinte: “Mi dica un po’, lei che scrive sui giornali, perché si deve sempre aver bisogno di due amori, perché uno non basta a riempire il cuore?”, e apenas a última parte da frase, a pergunta de Dona Flor, aparece na capa da edição Garzanti de 2003, prelúdio do dilema amoroso com o qual o público-leitor vai se deparar no romance.

No caso da edição I Miti de Mondadori (1997) de *Tereza Batista*, é citado o trecho de uma resenha de *Panorama*, especificando o nome da revista, com uma descrição atrativa da protagonista “La bella Teresa, di pelle ramata e di lunga chioma nera, vive le sue avventure con esagerazione, a ritmo di samba, in bilico tra realtà e mito”, ou seja, “A bela Tereza, da pele cor de cobre e de longa cabeleira preta, vive as suas aventuras com exagero, no ritmo de samba, oscilando entre realidade e mito” (tradução minha). A protagonista Tereza Batista, que no romance enfrenta várias “aventuras” dramáticas, é logo apresentada como fruto da mestiçagem brasileira – “di pelle ramata” – e aproximada a um elemento da cultura brasileira facilmente reconhecível pelo público-leitor: o samba. Infelizmente, no arquivo da revista não foi possível encontrar o texto mencionado na capa, porém, as mulheres amadianas são curiosamente citadas num artigo de dúbia qualidade de 2014, sobre as dez mulheres mais infiéis da história da literatura que leva esse subtítulo “Ou seja, os 10 maridos mais cornificados nos livros. Não deem esses de presente à sua mulher, ela poderia inspirar-se nas protagonistas” (BARBAROSSA, 2014, online)<sup>79</sup>.

Nesse artigo, publicado no mesmo ano da Copa do Mundo de futebol que teve lugar no Brasil<sup>80</sup>, as principais vítimas de infidelidade, a nosso ver, são as personagens amadianas, assim descritas:

A literatura de traição também sabe ser alegre, sem prejudicar a qualidade da escrita: a Dona Flor de Amado cornifica o segundo marido com o anterior. E este, Vadinho, não apenas resulta ser um amante feroso: ele também resulta morto. De qualquer forma, as relações extraconjugais são frequentes na narrativa de Amado: de Tereza Batista cansada de guerra (Einaudi), esplêndida mulata casada com um rico latifundiário, mas que é pega em flagrante por ele no melhor momento junto com um jovenzinho, até Gabriela cravo e canela, pega na cama com o melhor amigo do marido. (BARBAROSSA, 2014, online)<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Ovvero, i 10 mariti più cornuti nei libri. Non regalate questi a vostra moglie, potrebbe ispirarsi alle protagoniste.

<sup>80</sup> É interessante notar que, no site da revista, Jorge Amado aparece no mesmo ano num artigo sobre os livros mais lidos e amados do verão e num outro texto sobre Salvador, “uma das cidades da Copa”.

<sup>81</sup> La letteratura del tradimento sa anche esser allegra, senza indulgere in qualità della scrittura: la Donna Flor di Amado cornifica il secondo marito con quello precedente. E quest’ultimo, Vadinho, non soltanto è un amante



Não querendo acrescentar juízos de valor ao texto acima, é fácil notar que o autor entrou em contato com os romances que está comentando de forma muito superficial. Se a frase sobre *Dona Flor* parece correta em seu conteúdo, o mesmo não vale para Gabriela e muito menos para Tereza. Tônico Bastos, com o qual Gabriela se deitara enquanto casada com Nacib, não era o melhor amigo do dono do bar Vesúvio, e muito menos era Tereza Batista casada com o tal “latifundiário”, capitão Justiniano Duarte da Rosa, que comprara a menina Tereza, a estuprara durante anos e a escravizara. Além disso, a especificação das características raciais de Tereza Batista não acrescenta nada ao texto, se não a contribuição para a repetição do estereótipo ligado à sexualidade dessa mulher, oriundo da visão freyriana e reiterado num texto de 2014.

Nessa mesma edição I Miti Mondadori (1997) de *Tereza Batista*, além do trecho oriundo da revista *Panorama*, há uma breve frase do começo do romance “Metti zucchero in bocca se vuoi parlare di me”, tradução do trecho da dedicatória do romance, que é uma “modinha de Dorival Caymmi para Tereza Batista”:

Me chamo siá Tereza  
Perfumada de alecrim  
Ponha açúcar na boca  
Se quiser falar de mim

Flor no cabelo  
Flor no xibiu  
Mar e rio

A segunda parte dessa modinha, que também está presente na trilha sonora da minissérie da rede Globo de 1992 *Tereza Batista*, dedicada ao romance amadiano, ganha uma tradução suavizada em italiano:

Un fiore tra i capelli  
Un fiore sul tuo scrigno  
Mare e *rio*

---

focoso: risulta addirittura morto. Le relazioni extraconiugali, nella narrativa di Amado, sono comunque frequenti: da Teresa Batista stanca di guerra (Einaudi), splendida mulatta sposata con un ricco latifondista ma da lui colta sul più bello insieme a un giovanotto, fino a Gabriella garofano e cannella, beccata a letto con il miglior amico del marito.

*Xibiu*, termo que indica a vulva, também tem o significado de pequeno diamante utilizado para cortar vidro, mas não se aproxima literalmente ao termo *scrigno*, ou seja, *cofre*. O termo italiano pode sugerir o significado secreto da palavra, mas o registro linguístico resulta alterado e “elevado”, já que o termo em português brasileiro é explícito, não é uma metáfora para descrever o órgão sexual feminino.

Há uma outra edição de *Teresa Batista stanca de guerra* que leva um texto na capa, trata-se da publicação de Einaudi Tascabili de 2005, onde se lê: “Un simbolo della forza misteriosa che appartiene solo alle donne”, ou seja, “Um símbolo da força misteriosa que pertence só às mulheres”. Esse trecho encontra-se em outro peritexto italiano, de 2002. Trata-se de um trecho oriundo do texto “Notizie sui testi” da edição I Meridiani, de Mondadori, uma instância prefacial, ou melhor um posfácio, que se encontra no final do segundo volume que contém o romance sobre a menina Tereza. Além de aparecer na edição I Meridiani, essa frase recupera um discurso frequentemente reiterado pelo autor em entrevistas, um discurso que gira em torno das mulheres brasileiras como sujeito oprimido e como símbolo de heroísmo (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 305).

Além da longa entrevista com Alice Raillard, que resultou na famosa publicação de 1990, Amado afirmou esses conceitos em outras entrevistas, também para revistas italianas. Quando perguntado sobre as suas mulheres protagonistas por Remo Binosi em 1984, na entrevista já mencionada para a revista *Grazia*, o autor baiano respondeu:

Eu digo que o personagem de um romance nunca é uma única pessoa, mas é sempre o resultado de uma soma de personalidades. São muitas pessoas recriadas, expressas em uma só. Portanto, dou grande importância à vitalidade das “minhas” mulheres porque elas não representam apenas as mulheres brasileiras, mas o povo inteiro, incluindo os homens, os seus maridos. São o povo brasileiro: vital, com o samba nas veias, cheio de energia e instinto, são amantes do prazer, sensuais, uma raça mestiça que conhece os índios e a África. São o povo, cheio de sentimento e fantasia. O povo como uma mulher livre: nunca derrotado. Nunca. (AMADO *apud* BINOSI, 1984, p. 33)<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Dico che il personaggio di un romanzo non è mai una persona sola ma è sempre il risultato di una somma di caratteri. È tante persone ricreate, espresse in una. Dunque io do grande importanza alla vitalità delle “mie” donne perché non rappresentano solo le donne brasiliane ma tutto il popolo, anche gli uomini, i loro mariti. Sono il popolo brasiliano: vitale, con il samba nelle vene, pieno di energia e di istinto, sono amanti del piacere, sensuali, una razza meticcica che conosce gli indios e l’Africa. Sono il popolo, ricco di sentimento e fantasia. Il popolo proprio come una donna libera: mai vinto. Mai.

Assim, o breve texto na capa, além de sugerir o conteúdo do texto – podemos certamente considerar a personagem Tereza Batista como uma mulher forte – reflete um pensamento reiterado várias vezes pelo autor.

Finalmente, a última edição com um texto na capa é a de Garzanti Elefanti Best-seller (2010) de *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*, no qual é possível ler: “Uno scrittore carismatico e universale”, ou seja, “Um escritor carismático e universal”, com a indicação da revista *Publishers Weekly*. Essa breve citação também aparece nas edições Garzanti Elefanti Best-seller de *Tocaia Grande e Il paese del carnevale*. Nesse caso, o texto chamativo, antes de revelar algo sobre a narração, descreve o autor de forma atrativa, utilizando a citação de uma revista internacional reconhecida e colocando Jorge Amado num pedestal de celebridade.

A última observação a ser feita está novamente relacionada ao formato: das numerosas edições de bolso, apenas duas apresentam outro elemento na capa, que geralmente é colocado na contracapa: o preço. Trata-se da edição I Miti de Mondadori (1998) de *Teresa Batista* e a de SuperPocket (2000) de *Dona Flor*. Dessa forma, essas duas capas resultam as mais repletas de elementos chamativos: além de autor e título em primeiro plano, deparamo-nos com o preço e com textos chamativos que visam a seduzir o público-leitor.

### 3.4 CONTRACAPAS E ORELHAS DO LIVRO

As contracapas das edições do *corpus* em análise apresentam elementos variados, mas nessa instância é relevante focar a atenção sobre aqueles de natureza textual. Ao analisar os textos presentes nas contracapas e nas orelhas do livro, de fato, nos deparamos praticamente em todos os casos com sinopses do romance e biografias do autor.

Nos próximos subcapítulos são examinados esses textos a fim de verificar como o autor e a sua obra são descritos. A análise é dividida por obra, para em seguida mostrar os traços em comum nas representações presentes nos textos.

#### 3.4.1 Sinopses: legitimação eurocêntrica e exotização

A definição “consagrada” que mais se aproxima das sinopses presentes nas contracapas e orelhas dos livros é a de *release*, conforme descrito por Genette (2009, p. 97-

107). Até o século XIX se tratava de um breve texto que acompanhava o livro recém-publicado e que se destinava apenas às editoras; em seguida passou a ser colocado principalmente na contracapa, por vezes acompanhado de trechos da crítica e seu destinatário se torna o público-leitor:

A quarta capa é, no fim das contas, um lugar bastante apropriado e estrategicamente bastante eficaz para uma espécie de breve prefácio, de leitura [...] pouco onerosa para quem sabe flunar entre as estantes e, em geral, suficiente. Alguns *releases*, aliás, insistem em seu estatuto quase prefacial. (GENETTE, 2009, p. 104)

Genette também menciona a presença de elementos como trechos do livro e de *blurbs*, ou seja, citações da crítica. Dentro do *corpus* esses elementos aparecem muito raramente, como veremos a seguir.

No espaço peritextual das edições de *Gabriella garofano e cannella* é possível encontrar sinopses do romance, citações da crítica acerca da obra e informações sobre o autor. O *release* muda conforme as editoras que o publicam e é possível ver como se diferenciam os textos das edições Editori Riuniti e Euroclub, Einaudi e Mondadori. As primeiras edições de Editori Riuniti, editora que, além de *Gabriella cravo e canela*, já tinha publicado as traduções de *Capitães de areia* em 1952, de Seara Vermelha em 1954 e de *Mar Morto* em 1958, encontramos a seguinte sinopse, que se repete nas orelhas do livro da edição de Euroclub de 1988:

O romance de um amor como pano de fundo da história de um povo inteiro. 1925 é um ano de grande abundância nas terras do cacau, no norte do Brasil. As plantas estão carregadas de frutos, os modestos vilarejos se transformam em verdadeiras cidades. Constroem-se novos prédios, inauguram-se ruas e cinemas, publicam-se jornais, homenageiam-se poetas vindos da capital para as reuniões culturais e dançarinas para os clubes. Mas os velhos fazendeiros, parados nos duros tempos da conquista das terras, contrastam com a violência dos expoentes da nova burguesia em ascensão, que querem trazer grandes inovações para a região. Entre lutas políticas e acontecimentos clamorosos, nasce o amor leve e sensual de Nacib e Gabriela, uma moça vinda do deserto, extrovertida e espontânea, que parece desprender do corpo um intenso cheiro de cravo e canela. Com *Gabriella garofano e cannella*, o amplíssimo público dos últimos romances de Jorge Amado pode conhecer e apreciar uma de suas obras mais afortunadas, que continua conservando intacta uma carga de vitalidade e de leitura arrebatadora.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Il romanzo di un amore sullo sfondo della storia di tutto un popolo. Il 1925 è un anno di grande abbondanza nelle terre del cacao, al nord del Brasile. Le piantagioni sono cariche di frutti, i modesti villaggi si trasformano in vere città. Si edificano nuovi palazzi, si inaugurano strade e cinema, si pubblicano giornali, si onorano poeti venuti dalla capitale per le riunioni culturali e ballerine per i night-club. Ma i vecchi latifondisti, fermi ai tempi duri della conquista delle terre, contrastano con la violenza degli esponenti della nuova borghesia in ascesa, che vogliono portare grandi innovazioni nella regione. Tra lotte politiche e vicende clamorose, nasce appunto l'amore fresco e

No texto acima, o tom mantém-se pacato com relação à descrição de Gabriela. É apresentado o cenário da cidade de Ilhéus, já que os acontecimentos políticos da cidade ocupam grande parte do romance. Quando a sensualidade é mencionada, essa característica é referida ao amor entre Nacib e Gabriela e não apenas ao corpo dela. Há uma pequena falha na referência à origem da protagonista, já que o sertão é um ambiente principalmente nordestino, e não da região Norte.

O *release* de Club degli Editori, nas orelhas do livro, parte da versão de Editori Riuniti, mas vai mudando:

1925 é um ano de grande abundância nas terras do cacau, no norte do Brasil. As plantas estão carregadas de frutos, os modestos vilarejos se transformam em pequenas cidades, publicam-se jornais, inauguram-se cinemas e clubes.

A nova burguesia em ascensão quer renovar tudo, chocando com os velhos fazendeiros parados nos duros tempos da conquista das terras. São mudanças que comportam conflitos e tensões.

Na cidadezinha de Ilhéus estrondam as lutas políticas e de facção e são uma épica moldura para a personagem de Gabriela, belíssima mulata nascida livre, mais livre que a sua época, cozinheira excelente, verdadeira força da natureza. Extrovertida e espontânea, Gabriela se apaixona, sendo amada de volta, pelo árabe Nacib, brasileiro de primeira geração, e esse amor se revela logo o que realmente é: uma aventura arrebatadora, alegre e triste, sincera e furiosa.

Desejável por quem ainda acredita que se pode viver o esplendor da espontaneidade e da alegria, além de qualquer conveniência e de qualquer sentido do pecado.<sup>84</sup>

Em comparação com a edição Editori Riuniti, o teor do texto muda nessa publicação de Club degli Editori: o cenário é descrito muito brevemente para passar logo a descrever a protagonista, ela é descrita como uma “belíssima mulata, mais livre que a sua época, extrovertida e espontânea”. O primeiro elemento apresentado é o racial, próximo às

---

sensuale di Nacib e Gabriella, una ragazza venuta dal deserto, estroversa e spontanea, che sembra sprigionare dal suo corpo un intenso profumo di garofano e cannella. Con *Gabriella garofano e cannella*, il vastissimo pubblico degli ultimi romanzi di Jorge Amado può conoscere e apprezzare una delle sue opere più fortunate, che conserva ancora intatta la carica di vitalità e di trascendente lettura.

<sup>84</sup> Il 1925 è un anno di grande abbondanza nelle terre del cacao, al nord del Brasile. Le piantagioni sono cariche di frutti, i modesti villaggi si trasformano in piccole città, si pubblicano giornali, si inaugurano cinema e night-club.

La nuova borghesia in ascesa vuole rinnovare tutto, scontrandosi coi vecchi latifondisti fermi ai tempi duri della conquista delle terre. Sono cambiamenti che comportano scontri e tensioni.

Nella cittadina di Ilheus le lotte politiche e di fazione infuriano e fanno come un'epica cornice al personaggio di Gabriella, bellissima mulatta nata libera, più libera del suo tempo, cuoca eccellente, vera forza della natura. Estroversa e spontanea, Gabriella s'innamora, riamata, dell'arabo Nacib, brasiliano di prima generazione, e quest'amore si rivela presto per quello che è: un'avventura dirompente, allegra e triste, sincera e furiosa.

Desiderabile da chiunque creda ancora che sia possibile vivere lo splendore della spontaneità e della gioia, al di là di ogni convenienza e di ogni senso del peccato.

características de liberdade, extroversão e espontaneidade, além das características da relação entre ela e Nacib, entre as quais é naturalizado o fato de ser uma aventura e de ser sincera e furiosa. Aqui já vale apontar para a questão do desejo pela Outra, na qual o sujeito masculino reforça sua posição dominante, pois conforme hooks: “quando a raça e etnicidade são comodificados como recursos para o prazer, [...] os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro” (hooks, 2019, p. 68). Assim, desde as portas de entrada do livro são claras as posições de dominação das partes. Por mais que a personagem de Gabriela seja considerada como dona de seu desejo, ela não é livre, ela continua submissa à vontade de Nacib, que a quer como esposa, que a repudia por ciúmes e que usa violência porque não aceita que ela não se encaixe nos modelos impostos pela sociedade.

Outra parte que vale mencionar é a última, que bem resume o grande estereótipo do Brasil como terra onde não existe pecado<sup>85</sup>. Sérgio Buarque de Hollanda em *Raízes do Brasil* refere a origem dessa representação:

Corria na Europa, durante o século XVII, a crença de que aquém da linha do Equador não existe nenhum pecado: *Ultra aequinoxialem non peccari*. Barlaeus, que menciona o ditado, comenta-o dizendo “Como se a linha que divide o mundo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício”. (HOLLANDA, 1995, p. 198)

Essa referência ao pecado volta num epitexto de 2008, que relata a homenagem brasileira ao romance, comemorando os cinquenta anos da primeira publicação. O artigo de *L’Unità* escrito por Franco Mimmi intitula-se “Gabriela ha 50 anni: inventò il sesso senza peccato”, ou seja, “Gabriela tem 50 anos: inventou o sexo sem pecado” e afirma que o romance teve tanto êxito

porque a personagem de Gabriela, com a sua liberdade que comportava a separação entre a palavra sexo e a palavra pecado, representava naqueles anos uma provocação enorme (para quem for demasiado jovem para lembrar a hipocrisia da época: o filme inglês de 1957 *The Naked Truth*, ou seja, a nua verdade, saiu na Itália com o título *La verità...quasi nuda* [a verdade...quase nua]). (MIMMI, 2008, p. 23)<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup>Essa representação já havia sido evidenciada em minha dissertação de mestrado: nas capas das duas traduções italianas de *A casa dos budas ditosos* de João Ubaldo Ribeiro (1999) aparecia a frase “Sotto l’equatore il peccato non esiste”, ou seja, sob [a linha d]o Equador não existe pecado.

<sup>86</sup>[...] con la sua libertà che comportava la separazione della parola sesso dalla parola peccato, rappresentava in quegli anni una provocazione enorme (per chi sia troppo giovane per ricordare l’ipocrisia dell’epoca: il film inglese del 1957 *The Naked Truth*, ovvero la nuda verità, uscì in Italia col titolo *La verità... quasi nuda*).

Para finalizar o artigo, o autor diz que Jorge Amado admitia ser Gabriela, “que só entende de comida e de amor”, a sua “criatura” mais conhecida e cita a resposta do romancista baiano, que na realidade retoma a do professor Jorge Araújo: “ela não obedece às regras da gramática social e é capaz de viver o prazer como instância da liberdade humana’. Como não se apaixonar por uma mulher assim” (MIMMI, 2008, p. 23)<sup>87</sup>. Assim, embora ao longo do epíteto seja mencionada a força das protagonistas amadianas e o fato de que elas lutam pelos seus direitos, a mensagem final reitera e reforça o mesmo estereótipo já encontrado até agora ligado à sexualidade exuberante dessa mulher. E também reforça as posições de dominação entre o público-leitor, mais uma vez dando por certo que o destinatário é homem cisgênero e heterossexual, que indubitavelmente resulta fascinado pela protagonista, e o sujeito-objeto do texto, “a mulata Gabriela”.

Nas edições de Einaudi, e cito aqui o texto da última edição (2016) em sua versão maior<sup>88</sup>, a fim de analisar o texto mais extenso, há a seguinte sinopse do romance:

Um regresso de Amado ao passado, à sua terra de origem, às lutas dos fazendeiros para a posse das terras.

“Essa história de amor começou no mesmo dia claro, de sol primaveril, em que o fazendeiro Jesuíno Mendonça matou, a tiros de revólver, dona Sinhazinha Guedes Mendonça, sua esposa...”: esse é o prelúdio à história de Gabriela, cheiro de cravo e cor de canela, mulata sinuosa que não anda, mas dança, que não fala, mas canta, chegou no litoral com muitos outros imigrantes do interior do sertão, para não morrer de fome. Chegou a pé, dançando em cima da terra árida até Ilhéus levando alegria e maldição ao árabe Nacib. Selvagem e espontânea, incapaz de tudo menos amar e cozinhar, a descalça Gabriela assiste sem entender muito às intrigas da pequena cidade, às mudanças sociais, à evolução da mentalidade, às terríveis disputas que explodem entre os fazendeiros pela supremacia do mercado do cacau.

[Gabriela dança e canta, cozinha e ama o seu Nacib, e um pouco os outros também, porque o amor é um fato espontâneo, um momento de alegria a ser compartilhado.

Grande narrador de histórias, Jorge Amado utiliza a maravilhosa mulata como fio condutor de um romance que envolve e se mantém interessante, página após página.

Os personagens, as cores, os cheiros, os sentimentos de 1925 não são lá tão distantes daqueles de hoje no estado da Bahia, tão lindo e tão luminoso a tal ponto que os primeiros conquistadores pensaram ter chegado no Paraíso Terrestre.] (s.a.)<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> [...] non obbedisce alle regole della grammatica sociale ed è capace di vivere il piacere come istanza della libertà umana. Come non appassionarsi, per una donna così.

<sup>88</sup> O texto muda de tamanho ao longo das edições: a primeira frase é acrescentada na última edição e a última, entre colchetes, foi eliminada.

<sup>89</sup> Un ritorno di Amado al passato, alla sua terra d’origine, alle lotte dei fazendeiros per il possesso delle terre. “Questa storia d’amore iniziò nello stesso giorno limpido, con sole primaverile, in cui il fazendeiro Jesuíno Mendonça uccise a rivoltellate donna Sinhazinha Guedes Mendonça sua legittima sposa...”: così il preludio alla storia di Gabriella dal profumo di garofano e dal colore di cannella, mulatta sinuosa che non cammina ma balla, che non parla ma canta, è arrivata con tanti altri emigranti dall’interno del sertão sul litorale, per non morire di fame. È arrivata a piedi, danzando sulla terra riarsa fino a Ilhéus per la gioia e la dannazione dell’arabo Nacib. Selvatica e spontanea, incapace di tutto fuorché di amare e di cucinare, la scalza Gabriella assiste senza molto

Em primeiro lugar, a frase inicial pressupõe o conhecimento, por parte do público-leitor, da divisão em fases da obra amadiana, ou pelo menos das publicações antecedentes das obras amadianas publicadas na Itália. O último trecho, entre parênteses, está presente nas edições até 2005, em seguida é substituído por um texto que informa sobre as outras publicações einaudianas de Jorge Amado. No texto acima deparamo-nos desde o começo com a figura da protagonista e com a sua conotação racial. O que mais ressalta no texto einaudiano é a aproximação de várias construções estereotipadas e romantizadas. Aparece logo uma romantização da sua condição de retirante fugida de um destino possivelmente trágico para procurar emprego e uma vida melhor: no texto tem-se a impressão de que essa mulher encantadora chega magicamente em Ilhéus, dançando e cantando, *para não morrer de fome* [sic]. Logo depois de introduzir Nacib no texto, diz-se que Gabriela assiste aos acontecimentos da cidade, sem entender, ela só sabe cozinhar e amar, mas não “ama” apenas o “bom brasileiro” Nacib. Gabriela, então, é bela e é infiel, como na mais clássica e infeliz metáfora tradutória, *les belles infidèles* (CHAMBERLAIN, 1998, p. 39):

Esse rótulo deve sua longevidade – foi cunhado no século XVII – a mais do que uma simples semelhança fonética: o que lhe dá a aparência de verdade é que captou uma cumplicidade cultural entre as questões de fidelidade na tradução e no casamento. Para *Les belles infidèles*, a fidelidade é definida por um contrato implícito entre tradução (como mulher) e original (como marido, pai ou autor). Contudo, o infame modelo “marido-mulher” opera aqui como deve ter sido no casamento tradicional: a esposa/tradução “infidel” é publicamente julgada por crimes que o marido/original por lei é isento de cometer.

É com esse tipo de crime que o próprio romance amadiano inicia, com o assassinato de uma mulher infiel (e de seu amante) por parte do marido, e o romance, que também retrata a grande mudança social na época na qual é ambientado, termina com o julgamento do assassino: “Pela primeira vez, na história de Ilhéus, um coronel do cacau viu-se condenado à prisão por haver assassinado esposa adúltera e seu amante” (AMADO, 2008, 8182 k.p.).

---

capire agli intrighi della cittadina, ai mutamenti sociali, all’evoluzione della mentalità, alle terribili beghe che scoppiano tra i fazendeiros per la supremazia del mercato del cacao.

[Gabriella danza e canta, cucina e ama il suo Nacib, e un po’ anche gli altri, perché l’amore è un fatto spontaneo, un momento di gioia da condividere.

Grande narratore di storie, Jorge Amado usa la splendida mulatta come filo conduttore di un romanzo che coinvolge e mantiene vivo l’interesse, pagina dopo pagina.

I personaggi, i colori, i profumi, i sentimenti del 1925 non sono poi tanto dissimili da quelli odierni nello Stato di Bahia, così bello e così luminoso da far pensare ai primi scopritori di essere arrivati nel Paradiso Terrestre.]



É interessante notar como nos textos até agora vimos uma espécie de apologia ao amor livre, exaltando essa característica de Gabriela, mas sem mencionar o fato de que ela será punida por isso no romance, porque Nacib pode sentir desejo por ela e por outras, mas não pode aceitar o fato de ela não ser propriedade dele: “a surrou, silenciosamente, sem uma palavra, pancada de criar bicho, deixando mancha de um roxo escuro quase violeta” (AMADO, 2011, 7060 k.p.).

O adjetivo *selvatica*, ou seja, selvagem, também merece atenção, já que se repete no texto de Mondadori. Esse adjetivo é normalmente associado ao mundo vegetal e animal: pode ser correlacionado com o estado livre do animal, não cativo, ou pode ser associado à carne de animal, descrevendo seu cheiro ou gosto intenso. Por extensão, no sentido figurado, também indica animal ou pessoa pouco dócil, pouco sociável, ou até rude, *bárbara*. bell hooks (2019, p. 130-131) aponta para esse olhar racista e dominador ao relatar como, atualmente, a representação da mulher negra não se distancia muito daquelas do século XIX, em que as mulheres eram “reduzidas a meros espetáculos. [...] Partes de seus corpos eram apresentadas como evidências que embasavam ideias racistas de que pessoas negras eram mais próximas dos animais do que os outros seres humanos”.

Na apresentação da sinopse mondadoriana de 1999, o texto diz:

Tem cheiro de cravo e pele da cor de canela a bela mulata que Nacib vê um dia no mercado dos escravos. Gabriela anda com os pés descalços, como se dançasse, e canta para afastar a melancolia: é uma filha do amplo e variado povo que chega em Ilhéus, no estado da Bahia, para fugir da fome. Enfeitiçado pela sua irreprimível sensualidade, o árabe Nacib a contrata como cozinheira, e logo faz dela a rainha de sua grande casa. Mas Gabriela, selvagem e ingênua, não sabe diferenciar, porque para ela o amor é um fato espontâneo: ama Nacib, mas também se dá a outros, sem malícia alguma. E se mistura, com irresistível naturalidade, com as intrigas da cidadezinha, com as mudanças sociais, com as terríveis lutas entre fazendeiros para o predomínio do mercado do cacau. Jorge Amado, grande narrador de histórias, serve-se assim de seu olhar para contar as personagens, as cores, os cheiros do estado da Bahia do começo do século XX: tão bonito e luminoso a ponto de fazer pensar num paraíso terrestre (s.a.)<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Profuma di garofano e ha la pelle color della cannella la bella mulatta che Nacib vede un giorno al mercato degli schiavi. Gabriella cammina a piedi scalzi, come se danzasse, e canta per allontanare la malinconia: è una figlia del folto e variegato popolo che arriva a Ilhéus, nello stato di Bahia, per sfuggire alla fame. Incantato dalla sua prorompente sensualità, l'arabo Nacib l'assume come cuoca, rendendola ben presto regina della sua vasta casa. Ma Gabriella, selvatica e ingenua, non sa distinguere, perché l'amore è per lei un fatto spontaneo: ama Nacib, ma si dona anche ad altri, senza malizia alcuna. E si mescola, con irresistibile naturalezza, agli intrighi della cittadina, ai mutamenti sociali, alle terribili lotte tra i *fazendeiros* per il predominio nel mercato del cacao. Così Jorge Amado, grande narratore di storie, si serve del suo sguardo per raccontare i personaggi, i colori, i profumi dello Stato di Bahia all'inizio del secolo: talmente bello e luminoso da far pensare a un paradiso terrestre.

No texto há vários pontos problemáticos, além da repetição do adjetivo *selvatica*. Primeiramente, diz-se que Gabriela foi escolhida no *mercato degli schiavi*, ou seja, no mercado dos escravos. No romance é assim definido o espaço em que o(a)s retirantes recém-chegado(a)s em Ilhéus se acampavam, à espera e com a esperança de encontrar um emprego. Isso, porém, não é especificado no texto da contracapa, portanto Gabriela é apresentada como escravizada e futura propriedade de Nacib. Em segundo lugar, afirma-se ser ela escolhida porque o dono do bar Vesúvio fica encantado pela sua *prorompente sensualità*, sua irreprimível sensualidade: trata-se aqui de uma distorção importante do enredo, já que Nacib, chegando onde o(a)s retirantes estão reunido(a)s, vê Gabriela toda coberta de pó e de sujeira da viagem, irreconhecível, e sua verdadeira urgência naquele momento é a de encontrar uma cozinheira, já que a outra, Dona Filomena, tinha ido embora para morar com o filho. Logo em seguida o texto também afirma que Nacib faz de Gabriela a rainha de sua grande casa. Essa informação também é desviante, pois Gabriela, antes de se tornar a senhora Saad – sem muito gostar das convenções burguesas de sua vida de casada – dorme no quarto do fundo da casa, cozinha para Nacib e mantém a casa limpa, ou seja, ela é a sua empregada.

Ao fazer um balanço e uma comparação entre os textos das contracapas e orelhas do livro, pode-se alegar que algumas das editoras cuidaram de redigir um texto mais “neutro” e outras visaram a construir uma narração mais chamativa. Na realidade, o texto que melhor relata o enredo do romance sem utilizar uma linguagem especificamente *catchy* é o de Editori Riuniti, que se mantém pacato em relação à descrição de Gabriela, apresentada simplesmente como uma “ragazza venuta dal deserto, estroversa e spontanea”, ou seja, uma “moça vinda do deserto, extrovertida e espontânea”. Isso não acontece nos textos das edições de Einaudi, Club degli Editori e Mondadori, que mencionam eventualmente as intrigas políticas de Ilhéus, mas que colocam em destaque a figura da protagonista, em descrições profusas de estereótipos machistas, racistas e etnocêntricos. Nesses textos, Gabriela é descrita como belíssima, esplêndida, livre, extrovertida, espontânea, sinuosa, selvagem, sem malícia e de transbordante sensualidade; ela atravessou o sertão dançando, ingênua, não entende o que está acontecendo na cidade e só sabe “amar” – Nacib e um pouco os outros também – e “cozinhar”. Não por acaso, hooks afirma:

Indesejável no sentido convencional, que define a beleza e a sexualidade como atraentes apenas enquanto idealizadas e inatingíveis, o corpo da mulher negra só recebe atenção quando é sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante. (hooks, 2019, p. 136)

Também há uma forte estereotipização da Bahia, que é apresentada em alguns textos como um paraíso na terra e como se nada tivesse mudado desde 1925, apresentando ao público-leitor um retrato completamente manipulado daquela região, inferiorizando o lugar onde o romance é ambientado e reforçando uma visão terceiro-mundista e eurocêntrica do Brasil.

No que se refere às edições de *Dona Flor e i suoi due mariti*, que foi publicada pelas editoras Garzanti, Euroclub, TeaDue, SuperPocket e La Biblioteca di Repubblica, é possível encontrar *releases* formados por trechos de resenhas, sinopses e citações do romance.

Garzanti, que publicou *Dona Flor* em diferentes formatos e coleções, escolheu colocar na primeira contracapa da edição de 1977 na coleção Narratori Moderni, o seguinte texto, que nas edições seguintes vai sendo modificado até as últimas de 2003 e 2021:

Este livro trata do tempo inicial da viuvez de Dona Flor, um tempo de luto fechado, com a lembrança das ambições e das decepções, do noivado e do casamento; descreve a sua vida de casada com Vadinho, com fichas e dados e a difícil espera agora sem esperança (e, além disso, a presença incômoda de dona Rozilda); narra do tempo do luto aliviado, da intimidade da viúva, com sua discrição e suas velas de mulher jovem e insatisfeita; e conta como chegou honrada e tranquila ao seu segundo casamento quando o fardo do falecido começava a pesar sobre seus ombros, e como viveu, em paz e harmonia, sem desgostos ou sobressaltos, com seu segundo e bom marido, no mundo da farmacologia e da música de amadores. Ela brilha nos salões e o coro dos vizinhos a lembrar-lhe de sua felicidade; enquanto Vadinho, o primeiro marido, em seu corpo astral, a visita, a corteja, lhe dá alegrias excepcionais e conselhos. Neste “Dona Flor e Seus Dois Maridos”, um dos mais belos romances do grande escritor brasileiro Jorge Amado, a riqueza verbal, a arquitetura perfeita, pontuada como em tempos musicais, o humor soberano e onisciente são os dos grandes clássicos da ficção espanhola. No barulho da loucura que sobe destas páginas, no murmúrio delicado das comadres, nas inquietações de Flor, perseguida pelo desejo, a miséria e a grandeza dos habitantes da Bahia têm sua celebração num estilo digno das novelas de Cervantes.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Questo libro tratta del tempo iniziale della vedovanza di dona Flor, tempo di lutto stretto con il ricordo di ambizioni e inganni, di fidanzamento e sposalizio; descrive la sua vita matrimoniale con Vadinho, con fiches e dati e la dura attesa ormai senza speranza (e in più la scomoda presenza di dona Rozilda); narra del tempo di mezzo lutto, dell'intimità della vedova, con il suo riserbo e delle sue veglie di donna giovane e insoddisfatta; e racconta di come arrivò onorata e tranquilla al suo secondo matrimonio quando il fardello del defunto cominciava a pesare sulle spalle, e di come visse, in pace e armonia, senza dispiaceri né soprassalti, col suo bravo secondo marito, nel mondo della farmacologia e della musica di dilettanti. Lei a brillare nei salotti e il coro dei vicini a ricordarle la sua felicità; mentre Vadinho, il primo marito, nel suo corpo astrale, la visita, la corteggia, le elargisce gioie eccezionali e consigli.

In questo “Dona Flor e i suoi due mariti”, uno dei più bei romanzi del grande scrittore brasiliano Jorge Amado, la ricchezza verbale, l'architettura perfetta, scandita come in tempi musicali, lo humour sovrano e onnisciente sono quelli dei grandi classici della narrativa spagnola. Nel rumore di follia che si leva da queste pagine, nel delicato mormorare delle comari, nelle inquietudini di Flor, inseguita dal desiderio, la miseria e la grandezza degli abitanti di Bahia, hanno la loro celebrazione in uno stile degno delle novelle cervantine.

No texto acima, parece-me relevante sublinhar algumas questões: a) a falta de conotação racial da protagonista, diferentemente do que acontecia com Gabriela, b) a ausência de menção à magia relacionada ao candomblé e c) a comparação do estilo amadiano com o cânone europeu.

No que se refere à primeira questão, a conotação racial da Dona Flor não aparece, pois não a caracteriza como sujeito estereotipado *mulata*, o que acontecia com Gabriela e que veremos acontecer novamente com Tereza Batista. No romance, de fato, há poucas descrições que revelam a cor de pele da protagonista, descrita principalmente como “morena”: “pequena e rechonchuda, de uma gordura sem banhas, a cor bronzeada de cabo-verde, os lisos cabelos tão negros a ponto de parecerem azulados, olhos de requebro e os lábios grossos um tanto abertos sobre os dentes alvos” (AMADO, 2001, p. 337), “a dama linda em seus braços, morena rechonchuda, servida de carnes – e quem gosta de ossos é cachorro –, com uns olhos de azeite e uma pele cobreada, cor de chá, formosa de ancas e de seios” (AMADO, 2001, p. 400), “doce cor de pele, morena sem termo de comparação, um tom de rosa chá, de mate e de finura, resultante de ter-se misturado sangue indígena ao negro e ao branco para criar esse primor de mestiçagem” (AMADO, 2001, p. 543), “bela morena” (AMADO, 2001, p. 556 e 560), “chamavam Dona Flor de minha santa, morena linda, belezoca, e lhe pediam conselhos culinários” (AMADO, 2001, p. 666). O termo “morena” sugere a sua maior aproximação à categoria de “branca”, com toda a carga de significados culturais racistas ligados a essa categoria: “os ditos populares ‘branca pra casar, mulata pra f..., negra pra trabalhar’ que foram evocados e legitimados na obra freyriana, funcionam como elemento estruturante das práticas sociais e afetivas” (PACHECO, 2008, p. 55).

Além disso, ao descrever Rosália, a irmã de Flor, durante a festa de aniversário da filha do abastado doutor João Falcão, o narrador comenta:

Com sua tez mate de cabo-verde, suave e pálida, era a branca mais autêntica entre todas aquelas finíssimas brancas baianas – apuradas em todos os tons do moreno; aqui entre nós, que ninguém nos ouça mestiças da mais fina e bela mulataria! (AMADO, 2001, p. 385)

Aqui é de novo evidente a visão ligada à romantização da mestiçagem no estilo freyriano: o autor insere todas essas “finíssimas brancas baianas” no conjunto das “mestiças”: nota-se que, apesar de essas mulheres serem colocadas no mesmo grupo, as finas e as abastadas

são as mais brancas, enquanto aquelas descritas como “mulatas” ao longo do romance se encontram nas casas de jogo e nos castelos.

A respeito da segunda questão ligada à presença da magia, podemos afirmar que, apesar de estar muito presente na narração – da personagem de Dionísia de Oxóssi comadre de Dona Flor, ao aparecimento de Vadinho após a sua morte até a luta dos Orixás – ela não aparece no *release* das edições Garzanti. Isso é relevante, pois no enredo a magia tem um papel fundamental: o aparecimento de Vadinho está ligado ao seu espírito, seu egun, chamado inconscientemente por Dona Flor, assim como a sua permanência ao lado da esposa, que com seu desejo desfez todo e qualquer feitiço e afirmou sua vontade sobre aquela dos Orixás em guerra contra Exu, o santo de Vadinho.

Finalmente, no que se refere à terceira questão, relativa à correlação da narrativa amadiana com exemplos europeus, vê-se que no último parágrafo do texto as características do romance amadiano são consideradas aquelas “dos grandes clássicos da ficção espanhola” e o estilo é “digno das novelas de Cervantes”: essas afirmações configuram-se como um instrumento de legitimação da narração do autor brasileiro, considerado “à altura” dos grandes clássicos.

Finalmente, notamos que uma parte do texto acima, que aborda o segundo casamento de Flor, é praticamente uma citação do título do quarto capítulo do romance: “Da vida de Dona Flor, em ordem e em paz, sem sobressaltos nem desgostos, com seu segundo e bom marido, no mundo da farmacologia e da música de amadores” (AMADO, 2001, p. 621).

A sinopse citada acima, da edição de 1977, também aparece na orelha da edição Euroclub de 1979, publicada sob a concessão de Garzanti. Além da sinopse, na contracapa desta edição há o seguinte texto:

Com um humor desenfreado como um samba e uma fantasia picaresca digna de Cervantes, Amado pinta um mundo extraordinário de figuras e figurinhas, santos e feiticeiros, lutos e carnavais, rituais mágicos e macumbas.  
Adaptação desse livro é o homônimo filme que triunfou nas telas do mundo inteiro.<sup>92</sup>

O texto abre-se com uma curiosa menção do samba, que aparece de forma desligada do contexto, mas como um elemento exótico familiar ao público-leitor. Em seguida, há a mesma

---

<sup>92</sup> Con un umorismo scatenato come un samba e una fantasia picaresca degna di Cervantes, Amado dipinge un mondo straordinario di figure e figurine, santi e stregoni, lutti e carnevali, riti magici e macumbe. Da questo libro l'omonimo film che ha trionfato sugli schermi di tutto il mondo.

correlação mencionada acima do estilo amadiano com o picaresco de Cervantes, sempre a legitimar a obra do autor baiano. Aqui recupera-se a visibilidade da magia, embora não seja possível para um público leigo saber que está ligada à religiosidade afro-brasileira, porém é exoticamente colocada no meio desse “extraordinário mundo” amadiano, e aparenta querer seduzir o(a) leitor(a). Ao mesmo tempo, o uso da palavra macumba também é exotizante: causa curiosidade no público-leitor, mas não especifica o contexto. Se atualmente nos dicionários italianos<sup>93</sup> a palavra refere-se a rituais de origem brasileira e africana e às danças e músicas ligadas a esses rituais, é comum encontrá-la no mundo da internet relacionada ao mau-olhado e à magia definida “negra”, com sentido depreciativo<sup>94</sup>. Finalmente, a última frase do texto menciona espertamente a adaptação cinematográfica que quer confirmar a fama da obra: a capa dessa edição, afinal, leva a fotografia da cena final do filme, com Dona Flor, Vadinho e o farmacêutico Teodoro Madureira.

No mesmo ano da edição Euroclub, em 1979, é publicada outra de Garzanti numa coleção diferente, I Romanzi. Nessa publicação o texto da contracapa difere daquele exposto acima: no lugar de uma sinopse do romance, citam-se aqui duas resenhas de importantes intelectuais italianos, uma de Ruggero Jacobbi – figura inclusive muito ligada à língua portuguesa e ao Brasil, onde viveu durante mais de quinze anos – e outra de Mario Lunetta. Seguem os textos e a frase final do *release* da contracapa da edição:

Flor se contenta em viver com dois maridos, um decente e visível, o outro invisível e boccacciano. Não há melhor equilíbrio para sua jovial saúde e para salvar sua preciosa sensatez em meio às armadilhas do mundo. Um extraordinário mundo de figuras e figurinhas, de horas e estações, que Jorge Amado conta numa caprichosa orquestração de uma rapsódia, de uma balada de farsa, acrescentando no meio este extraordinário retrato de mulher.

Ruggero Jacobbi, Paese Sera

Sopra uma enorme felicidade narrativa, uma inventividade musical e fantástica sem choques, sem vazios. Nunca um golfinho mergulhou pelo mar com a naturalidade de Jorge Amado pelas ruas, casas, jardins e bordéis da Bahia...

Mario Lunetta, Il Messaggero

<sup>93</sup> A pesquisa dos significados foi realizada nos vocabulários online *Treccani*, *Garzanti*, *Corriere e Repubblica*.

<sup>94</sup> Um exemplo muito recente é ligado ao futebol: num artigo do site italiano *Calcio Mercato* intitulado “Chiellini e la ‘macumba’ a Saka: ecco cosa gli ha detto per fargli sbagliare il rigore”, ou seja, “Chiellini e a ‘macumba’ a Saka: eis o que ele disse para que errasse o pênalti”, afirma-se que o jogador italiano teria pronunciado um anátema contra o jogador inglês no jogo final do campeonato europeu de futebol. No artigo, que leva o termo “macumba” no título, o tal anátema é descrito como “magia nera”. Texto disponível em: <https://www.calciomercato.it/2021/07/13/chiellini-rigore-saka-kiricocho-rigore-maledizione-bilardo-estudiantes/> Acesso em: 30 dez. 2021.

Este livro foi publicado em italiano pela primeira vez em 1977 (a primeira edição brasileira foi em 1966); foi lançada uma versão cinematográfica inteligente e bem-sucedida.<sup>95</sup>

Aqui, novamente, há a referência ao filme de Bruno Barreto, lançado três anos antes dessa edição, em 1976. Vale a pena contextualizar brevemente a trajetória de Ruggero Jacobbi, dada a sua ligação com o Brasil e com Jorge Amado. Conforme Francesca Bartolini (2006, p. 15-17), organizadora das cartas de Jacobbi, este último viajou para o Brasil em 1946 e permaneceu cerca de quinze anos “nessa terra desmedida e delirante com uma intensidade dolorosa, colaborando para a transformação do teatro, vivendo e construindo a renovação, mas também dividido entre o pensamento de estar longe de casa e a impossibilidade de voltar”<sup>96</sup>. A relação com Jorge Amado é confirmada por meio de uma carta de 1967, na qual o escritor baiano pergunta acerca da publicação da tradução de *Os velhos marinheiros*, lançado no Brasil em 1961, por parte de Rizzoli. Além disso, propõe a Ruggero Jacobbi entrar em contato com as editoras Garzanti, Feltrinelli e Mondadori, que lhe pareceram interessadas. A tradução italiana, intitulada *I vecchi marinai*, já havia sido lançada pela Nuova Accademia em 1963 e prefaciada pelo próprio Jacobbi, e só seria publicada uma nova edição em 1980 por Garzanti, com tradução de Elena Grechi.

A edição TeaDue de 1997 de *Dona Flor e i suoi due mariti*, em formato de bolso, levava o seguinte texto na capa: “Un’indimenticabile protagonista, uno smagliante affresco di Bahia, della sua gente, delle sue mille storie”, ou seja, “Uma protagonista inesquecível, um cintilante afresco da Bahia, da sua gente, das suas mil histórias”. Num processo de continuidade do efeito “sensacional e sexy” mencionado no início do presente subcapítulo, o texto da contracapa apresenta a protagonista e o romance da seguinte forma:

---

<sup>95</sup> Flor si acconcia a vivere con due mariti, uno decente e visibile, l’altro invisibile e boccaccesco. Nessun migliore equilibrio per la sua gaia salute e per salvare il suo prezioso buon senso tra le insidie del mondo. Un mondo straordinario di figure e figurine, di ore e di stagioni, che Jorge Amado racconta in estrosa orchestrazione di rapsodia, di ballata farsesca, raggiungendovi al centro questo strepitoso ritratto di donna.

Ruggero Jacobbi – Paese Sera

Spira un’enorme felicità narrativa, un’inventività musicale e fantastica senza strappi, senza vuoti. Mai delfino si è mosso nel mare con la naturalezza di Jorge Amado per le strade, le case, i giardini, i bordelli di Bahia...

Mario Lunetta – Il Messaggero

Questo libro è stato pubblicato per la prima volta in Italiano nel 1977 (era del 1966 la prima edizione brasiliana); ne è stata tratta una intelligente e fortunata versione cinematografica.

<sup>96</sup> [...]in questa terra sconfinata e delirante con un’intensità dolorosa, collaborando alla trasformazione del teatro, vivendo e costruendo la *renovação*, ma anche diviso tra il pensiero di essere lontano da casa e l’impossibilità di tornare.

Vital, formosa, despreocupada, Dona Flor, flor encantadora da Bahia, avança orgulhosa na vida ao lado do marido Vadinho, bailarino excepcional e amante inexaurível. À súbita morte dele, bem no meio do carnaval, Dona Flor reage jogando-se corpo e alma na arte culinária: as suas receitas, cada vez mais refinadas e complexas, atraem tão grande número de estimadores que as amigas resolvem arranjar-lhe um novo casamento, com um homem tão diferente do primeiro como o sol da lua. Mas, durante a noite anterior ao casamento, Vadinho aparece a Flor em sonho, muito incomodado pela iminente “traição”. Será com os inexauríveis recursos da magia que Dona Flor vai remediar à “distância” de Vadinho, tornando-o vivo só para ela e para ela novamente amante e bailarino.

Sensualidade, sonho, carnaval, culinária, magia combinam-se nessa empolgante rapsódia brasileira, concentrando-se na extraordinária personagem de Dona Flor, mais uma daquelas memoráveis figuras femininas das quais parecem jorrar os melhores resultados do talento narrativo de Amado.<sup>97</sup>

Em primeiro lugar, os adjetivos e os substantivos utilizados no começo dos dois parágrafos acima parecem um conjunto de palavras-chave para vender o “produto Brasil”, e notamos a aproximação de cama e mesa, mais uma manifestação do estereótipo recorrente nos *releases* de *Gabriela*; em segundo lugar, esse conjunto é enganoso no que se refere ao próprio romance e à protagonista, “flor encantadora da Bahia”. Flor pode ser formosa e vital, mas certamente a sua vida ao lado do primeiro marido não fora despreocupada: apesar do amor e da paixão entre os dois, Vadinho é apresentado no romance como um jogador inexaurível, além de amante, muitas vezes roubava os poucos ganhos de Flor e também era violento com ela. A frase seguinte, que afirma ser a culinária um interesse que a protagonista desenvolveu na época do luto, também não corresponde ao conteúdo do romance: a arte culinária sempre fora uma paixão e um talento de Flor, enquanto a irmã Rosália era uma excelente costureira: “Se era a costura o forte de Rosália, era a cozinha o fraco da menina mais moça: nascera com a ciência do ponto exato, com o dom dos temperos” (AMADO, 2001, p. 386).

Outra imprecisão no texto acima refere-se à aparição de Vadinho em sonho. O finado marido de dona Flor manifesta-se no mundo onírico muito antes do encontro de Flor com o farmacêutico, no período em que o desejo da protagonista começa a aflorar e ela o recusa, tenta desvencilhar-se do desejo, pois se julga desrespeitosa para com o marido defunto. De fato, no

---

<sup>97</sup> Vitale, avvenente, scanzonata, Dona Flor, fiore ammaliante di Bahia, avanza orgogliosa nella vita a fianco del marito Vadinho, eccezionale ballerino e amante inesausto. Alla sua improvvisa morte, nel bel mezzo del carnevale, Dona Flor reagisce buttandosi a capofitto nell'arte culinaria: le sue ricette, sempre più raffinate complesse, le attirano un numero tale di estimatori che le amiche decidono di combinarle un nuovo matrimonio, con un uomo diverso dal primo come il sole dalla luna. Ma la notte prima delle nozze, Vadinho le appare in sogno, assai indispettito dall'imminente “tradimento”. Sarà con le inesauribili risorse della magia che Dona Flor rimedierà alla “lontananza” di Vadinho, rendendolo vivo solo per lei, e per lei nuovamente amante e ballerino. Sensualità, sogno, carnevale, cucina, magia si combinano in questa trascinate rapsodia brasiliana, concentrandosi nello straordinario personaggio di Dona Flor, un'altra di quelle memorabili figure femminili da cui paiono sgorgare gli esiti migliori del talento narrativo di Amado.



sonho em questão, Dona Flor encontra vários pretendentes, dança com eles, é debochada e sensual, se oferece em casamento de véu e grinalda até que Vadinho aparece:

Quem está diante dela é o finado cuja memória ela não está sabendo honrar. Diante dela, de pé, o seu marido: levanta a mão indignado, e a esbofeteia. Dona Flor cai sobre o leito de ferro e ele lhe arranca a roupa de viúva e lhe desfolha grinalda e véu de noiva, o finado seu marido. Ele a quer nuinha, em pêlo, a peladinha, onde já se viu vadiar vestida? Ah! tirano mais tirano, tirano mais sem jeito... Num esforço de desespero, Dona Flor acorda, à noite em torno e ela em pânico. Miados de gatos em cio nos tetos e quintais, ai sonho mais sem pé e sem cabeça, ai sua paz perdida! (AMADO, 2001, p. 560)

A segunda aparição de Vadinho – dessa vez se diria em carne e osso, mas só para ela – acontece na festa do primeiro aniversário de casamento de Dona Flor com o segundo marido. Nessa fase do romance, de fato, já se começa a perceber que o farmacêutico não lhe basta, que aquela vida aparentemente feliz não era tudo o que ela queria.

“Sensualidade, sonho, carnaval, culinária, magia” representam temáticas que aparecem no romance, mas nem todas são recorrentes, portanto, há uma seleção das palavras que aparenta ser estratégica, uma seleção que desperta o interesse no público-leitor. Finalmente, a frase final toma o partido da segunda fase amadiana, colocando os romances com mulheres protagonistas entre “os melhores resultados” da prosa de Jorge Amado. De fato, em 1997, ano desta edição, todos os romances com mulheres protagonistas estavam publicados na Itália e já em formato de bolso, a sublinhar o êxito dessas obras no mercado editorial italiano.

A edição de 2000, de SuperPocket, que como o próprio nome sugere é uma editora especializada em formatos de bolso, apresenta um texto mais breve, porém muito parecido com o de TeaDue:

*Vital, formosa, despreocupada, Dona Flor, vive os seus dias de esposa, viúva e novamente esposa, na atmosfera densa e mágica da Bahia. Após a súbita morte de Vadinho, bailarino excepcional e amante inexaurível, Flor casa-se de novo. É um tipo totalmente diferente seu Teodoro, farmacêutico estimado, homem respeitável e carinhoso. Após a ebriedade do excesso, a paz da ordem decorosa. Até que um dia, chamado pelo desejo de Flor, o primeiro marido lhe aparece em sonho. Será com os inexauríveis recursos da magia que Dona Flor vai remediar à “distância” de Vadinho, tornando-o vivo só para ela e para ela novamente amante e bailarino. (grifos meus)<sup>98</sup>*

---

<sup>98</sup>Vitale, avvenente e scanzonata, Dona Flor vive i suoi giorni di sposa, vedova, e di nuovo sposa, nell’atmosfera densa e magica di Bahia. Dopo la morte improvvisa di Vadinho, eccezionale ballerino e amante inesausto, Flor riprende marito. È tutto un altro tipo don Teodoro, farmacista stimato, uomo rispettabile e affettuoso. Dopo l’ebbrezza dell’eccesso, la pace dell’ordine decoroso. Finché un giorno, richiamato dal desiderio di Flor, il primo

As partes grifadas em itálico são aquelas iguais às do texto da edição TeaDue. No texto acima há algum tipo de “correção” da imprecisão assinalada acima, onde é retirada a indicação temporal errada da aparição de Vadinho em sonho. No excerto acima, nota-se em primeiro lugar a especificação de onde o romance é ambientado, ou seja, “na atmosfera densa e mágica da Bahia”, apresentando ao leitor o teor fantástico de alguns acontecimentos do livro.

Em 2002 sai uma edição de *Dona Flor e i suoi due mariti* junto da Biblioteca di Repubblica. Trata-se de uma iniciativa editorial do jornal italiano *La Repubblica*, que em 2002 lançou um livro por semana, por 50 semanas, com a intenção de reunir 50 romances representativos da ficção do século XX, que acabava de terminar. Além de Jorge Amado aparece outro autor de língua portuguesa, José Saramago, que aliás tinha recentemente ganhado o prêmio Nobel, em 1998. Também foram selecionadas obras representativas da ficção latino-americana, tais como *Paula* de Isabel Allende e *Cent'anni di solitudine* de Gabriel García Márquez. No conjunto das cinquenta obras aparecem autores como Kafka, Bulgakov, De Beauvoir, Yourcenar, Morante, Moravia, Hemingway etc.

Essa edição de *Dona Flor e i suoi due mariti* traz uma breve citação na contracapa, a apresentar Vadinho:

Vadinho caiu no samba com entusiasmo exemplar, característico de tudo quanto fazia, exceto trabalhar. Rodopiava em meio ao bloco, sapateava em frente à mulata, avançava para ela em floreios e contorções, quando, inesperadamente, soltou uma espécie de ronco surdo, vacilou nas pernas, pendeu de um lado, rolou no chão, botando uma baba amarela pela boca da qual o espasmo da morte não conseguia apagar completamente o sorriso satisfeito do folião profissional que ele fora. (AMADO, 2001, p. 333-334)<sup>99</sup>

Além da citação acima, encontramos uma apresentação do romance na orelha esquerda da edição:

Escrito em 1966, *Dona Flor e seus dois maridos* é um dos romances mais sorridentes e “mágicos” de Jorge Amado, certamente o mais embebido dos humores vitais e festeiros da sua Bahia, do calor do clima, da personalidade daquela gente, da vontade

---

marito le appare in sogno. Sarà con le inesauribili risorse della magia che Dona Flor rimedierà alla “lontananza” di Vadinho, rendendolo vivo solo per lei, e per lei nuovamente amante e ballerino.

<sup>99</sup> Vadinho si gettò nella danza con l’entusiasmo esemplare che metteva in qualsiasi cosa facesse, tranne lavorare. Volteggiava in mezzo al gruppo, intrecciava passi complicati davanti alla mulatta, avanzava verso di lei con figure e contorsioni; quando d’improvviso gli sfuggì una specie di rantolo sordo, vacillò sulle gambe, pencolò da un lato e di abbatté per terra, una bava giallastra alla bocca, dalla quale lo spasmo della morte non era riuscito a cancellare completamente il sorriso soddisfatto del viveur di professione che era stato.

de gozar que permeia tudo e todos. Flor, jovem e bellissima baiana, cozinheira excepcional e amante apaixonada, de repente fica viúva do seu amado Vadinho, um desenfreado bailarino, jogador e mulherego, que, contudo, ama ardentemente a sua esposa, e a mantém ligada a ele graças aos seus inexauríveis recursos sexuais e à sua irresistível alegria.

Após algum tempo, superada a grande dor, Flor decide casar-se com Teodoro, um farmacêutico tranquilo e abastado muito diferente do marido defunto. Mas na noite anterior ao novo casamento, Vadinho lhe aparece em sonho e a reprende severamente pela “traição” perpetrada. Abalada, a mulher recorre então às armas da magia e consegue obter que ele volte para a vida só para ela e que volte a amá-la e a arrastá-la para sambas desenfreadas.

Conto de fada despreocupado e divertido, mas também carinhoso tributo ao patrimônio antropológico de um Brasil violentamente autêntico e irresistivelmente fascinante, o romance desenha com cores vivíssimas e iridescentes um grande affresco popolare que, no coro dos personagens, nos cheiros das ruas e dos mercados, no esplendor do mar e de uma natureza infinitamente pródiga, continua oferecendo uma emoção tão consoladora como docemente inesquecível.<sup>100</sup>

Em primeiro lugar, é evidente a descrição exotizante da Bahia festeira e gozadora, colorida e quente e mágica, que abre o texto, assim como o parágrafo com tons etnocêntricos que fecha a sinopse. De fato, resulta estereotipada a descrição do povo brasileiro como “patrimônio antropológico” e a associação binária à violência e ao fascínio, como se as duas categorias se encontrassem juntas nessas terras. Outro elemento que aparece aqui e vimos em outros textos antes desse, são as menções às cores vividas e aos cheiros, que são acompanhados de descrições altissonantes e sensacionais. Aliás, esse tipo de descrição ocupa quase um terzo da sinopse dessa edição, abre e fecha o texto, limitando assim a parte dedicata à explicação do enredo.

No que se refere ao enredo, há a mesma imprecisão encontrada acima sobre a aparição e o comportamento de Vadinho. Tem-se a impressão de que o(a) redator(a) dos textos evita descrever as partes mais fantásticas da narração, em que Vadinho, chamado pelo desejo de Flor

---

<sup>100</sup> Scritto nel 1966, *Dona Flor e i suoi due mariti* è uno dei romanzi più sorridenti e “magici” di Jorge Amado, certo il più intriso degli umori vitali e festaioli della sua Bahia, del calore del clima, della personalità della gente, della voglia di godere che pervade tutto e tutti. Flor, giovane e bellissima bahiana, cuoca eccezionale e amante appassionata, resta improvvisamente vedova del suo amato Vadinho, uno scatenato ballerino, giocatore e donnaiolo, che ama tuttavia ardentemente la moglie, e la tiene avvinta a sé con le sue inesauste risorse sessuali e la sua irresistibile allegria.

Dopo qualche tempo, superato il grande dolore, Flor decide di risposarsi con Teodoro, un farmacista tranquillo e benestante diversissimo dal marito defunto. Ma la sera prima delle nuove nozze, Vadinho le appare in sogno, e la rimprovera aspramente per il “tradimento” perpetrato. Sconvolta, la donna ricorre allora alle armi della magia, e riesce a ottenere che egli ritorni in vita solo per lei, e che riprenda ad amarla e a trascinarla in sfrenati samba.

Favola scanzonata e divertita, ma anche affettuoso tributo al patrimonio antropologico di un Brasile violentemente autentico e irresistibilmente affascinante, il romanzo disegna a colori vivissimi e cangianti un grande affresco popolare che nella corallità dei personaggi, negli odori delle strade e dei mercati, nello splendore del mare e di una natura infinitamente prodiga, continua a regalare un’emozione tanto consolante quanto dolcemente indimenticabile.

sem ela se dar propriamente conta da invocação mágica, aparece em carne e osso só para a sua esposa, e só para ela visível e tangível. Assim, as “armas da magia” não são propriamente utilizadas por dona Flor para chamar Vadinho de volta, mas são parte importante da quinta e última parte do romance, na qual se narra a “guerra do Orixás”, a luta de Exu, santo de Vadinho, para manter o egun, o espírito do seu protegido, na terra dos vivos.

Nas últimas edições de *Dona Flor e i suoi due mariti*, as de Garzanti de 2003, na coleção Nuova Biblioteca e a mais recente de 2021, na coleção Narratori Moderni, encontra-se o seguinte texto, que é uma reelaboração dos primeiros *releases* do romance dos anos 1970:

*Dona Flor e i suoi due mariti* é uma das obras-primas de Jorge Amado: a riqueza verbal, a perfeita arquitetura narrativa, o humor e o contagioso amor pela vida são aqueles dos grandes clássicos da ficção sul-americana. Na multidão de personagens, no delicado murmúrio das comadres, nas inquietações de Flor, perseguida pelo desejo, a miséria e a grandeza dos habitantes da Bahia têm a sua celebração.

O romance gira em torno da viuvez de Dona Flor e ao seu luto fechado, vivido na lembrança de Vadinho, das suas ambições, do noivado e do casamento. Colhe a intimidade da jovem viúva, a sua discrição, as suas noites insones e a sua insatisfação. Conta como chegou honrada ao seu segundo casamento, quando o fardo do falecido começava a pesar sobre seus ombros, e como viveu, em paz e harmonia, sem desgostos ou sobressaltos, com seu segundo e bom marido, no mundo da farmacologia e da música. E enquanto ela brilha nos salões e o coro dos vizinhos lhe lembra da sua felicidade, Vadinho, em seu corpo astral, a visita, a corteja, lhe dá alegrias excepcionais e conselhos formidáveis.<sup>101</sup>

Em comparação com os primeiros textos de Garzanti, esse foi levemente resumido, o segundo parágrafo tomou o lugar do primeiro e as referências eurocêntricas mudaram. De fato, a menção a Cervantes foi eliminada e a comparação com os clássicos da ficção espanhola se tornou num paralelo com a literatura sul-americana. Relembrando que os primeiros *releases* de Garzanti saíram no final da década de 1970, é possível supor que a percepção do público-leitor das referências tenha mudado: se antes a legitimação da obra amadiana era efetuada via sistema literário europeu, parece que agora – após o sucesso do *boom* latino-americano que aproximou

---

<sup>101</sup> *Dona Flor e i suoi due mariti* è uno dei capolavori di Jorge Amado: la ricchezza verbale, la perfetta architettura narrativa, lo humour e il contagioso amore per la vita sono quelli dei grandi classici della narrativa sudamericana. Nella moltitudine dei personaggi, nel delicato mormorare delle comari, nelle inquietudini di Flor, inseguita dal desiderio, la miseria e la grandezza degli abitanti di Bahia hanno la loro celebrazione.

Il romanzo ruota attorno alla vedovanza di Dona Flor e al suo lutto stretto, vissuto nel ricordo di Vadinho, delle loro ambizioni, del fidanzamento e dello sposalizio. Coglie l'intimità della giovane vedova, il suo riserbo, le sue notti insonni e la sua insoddisfazione. Racconta di come arrivò onorata al suo secondo matrimonio, quando il fardello del defunto cominciava a pesare sulle sue spalle, e di come visse in pace e in armonia, senza dispiaceri né soprassalti, col suo bravo secondo marito, nel mondo della farmacologia e della musica. E mentre lei brilla nei salotti e il coro dei vicini le ricorda la sua felicità, Vadinho, nel suo corpo astrale, la visita, la corteggia, le elargisce gioie eccezionali e consigli formidabili.

esse sistema literário do centro, entrando no cânone – é possível legitimar a obra do autor comparando-a com os “clássicos sul-americanos”.

É interessante notar que o *release* da edição de 2003 e o novo *release* da última edição de 2021 são idênticos, apesar de a última edição ser uma tradução revisada e uma nova edição em capa dura. Outro elemento importante na publicação de 2021 é a cinta, que leva um breve texto:

2001-2021: VINTE ANOS APÓS A MORTE DE JORGE AMADO ESTÁ DE VOLTA O SEU ROMANCE OBRA-PRIMA NUMA TRADUÇÃO REVISADA E ATUALIZADA

“Bastaria a Jorge Amado ter escrito este romance para ocupar firmemente um lugar em qualquer manual de literatura universal” *La Repubblica*<sup>102</sup>

Uma edição especial para os 20 anos da morte do autor é compreensível. Antes de entrar no mérito da atualização da tradução, vale especificar que as notas não foram atualizadas e isso demonstra um certo descuido por parte da editora. De fato, já numa resenha de 1977 na revista *Tuttolibri* do jornal *La Stampa*, Luciana Stegagno Picchio, mencionada no subcapítulo das capas, já que fora citada na edição TeaDue, afirmava terem as notas alguns problemas de conteúdo (STEGAGNO PICCHIO, 1977). As notas, como é possível constatar no próximo capítulo, permaneceram iguais.

A citação na cinta procede de outra resenha de Luciana Stegagno Picchio, de 2002. É curioso que, diferentemente dos trechos de resenhas dos anos 1970, de Ruggero Jacobbi e Mario Lunetta, ao citar os textos da célebre estudiosa italiana, seja mencionado apenas o nome do jornal ou da revista não constando o nome dela, que representaria uma garantia da legitimidade do texto, dada a importância da figura dessa acadêmica. Isso pode depender do público-alvo da coleção, que não deve conhecer essa estudiosa.

No que se refere à atualização da tradução, analisando alguns breves trechos da narração, é evidente que a atualização consiste em pequenas modificações que visam a deixar o texto mais fluido: algumas preposições são modificadas, mas as notas permanecem as mesmas, evidente sinal de uma falta de alterações ditadas por uma pesquisa mais aprofundada.

---

<sup>102</sup> Em italiano: “2001-2021: A VENT’ANNI DALLA SCOMPARSA DI JORGE AMADO TORNA IL SUO ROMANZO CAPOLAVORO IN UNA TRADUZIONE RIVEDUTA E AGGIORNATA. Basterebbe a Jorge Amado aver scritto questo romanzo per occupare saldamente un posto in qualunque manuale di letteratura universale. *La Repubblica*”

Os *releases* e as sinopses presentes nas edições de *Teresa Batista stanca di guerra*, são menos variados se comparados aos de *Dona Flor*: esse romance foi publicado principalmente pela Einaudi, tendo concedido os direitos de publicação apenas para Club degli Editori em 1975, I Miti de Mondadori em 1998 e Fabbri em 2012.

O texto da primeira edição de Einaudi de 1975, utilizado também na edição do mesmo ano de Club degli Editori, é o seguinte:

Publicado pela primeira vez no Brasil em 1972 e imediatamente um grande sucesso (150.000 exemplares em dois meses), este romance de Amado retoma certas temáticas do conto popular: aquelas histórias “verdadeiras” de “peste, fome e guerra, morte e amor”, espalhadas por contadores de histórias, segundo uma tradição que remonta ao século XVI.

Finge-se que os cinco contos que compõem o livro foram recolhidos nas feiras do “sertão” ou nos cais do porto da Bahia por um vendedor ambulante, ao qual o autor recorre para conhecer Teresa Batista, a bela mulher de pele acobreada e cabelos negros compridos, ligeira como uma sambista. Vendida aos treze anos a um coronel sádico, em seguida prostituta que se improvisa oficial sanitária para erradicar uma epidemia de varíola, amante de um poderoso doutor que a salva da prisão e do bordel, Teresa ressuscita milagrosamente como virgem a cada novo desabrochar do amor e finalmente encontra seu verdadeiro homem no marinheiro Janu, que a leva na sua casa-barco. Ao redor da história, Amado entrelaça muitos outros contos saborosos: a perda de um alvo incisivo numa luta justa, a derrota do usurário que quer enganar a pobre mulher analfabeta, a greve das meninas da vida...

Com as suas cores de eterno carnaval, os seus quentes humores populares, ao mesmo tempo fantásticos e realistas, o romance é uma balada arrebatadora que se lê de um fôlego.<sup>103</sup>

No início, o texto introduz, e sublinha, o êxito do romance no seu sistema cultural originário, para em seguida ilustrar as temáticas assimiláveis às dos contos populares. É explicitada a divisão do romance em cinco partes, cinco contos recolhidos pelo autor nas feiras do sertão e, a seguir, é introduzida e apresentada a figura de Tereza Batista, a protagonista. Como antecipado durante o exame das sinopses dos romances anteriores, aqui vemos que há uma descrição física da protagonista, o que não acontecia no caso de *Dona Flor*. “Teresa Batista,

<sup>103</sup> Apparso in Brasile nel 1972, e subito avviato a un grande successo (150.000 copie in due mesi), questo romanzo di Amado riprende certi motivi del racconto popolare: quelle storie “vere” di peste, fame e guerra, morte e amore”, diffuse dai cantastorie, secondo una tradizione che risale al ‘500.

Le cinque storie che compongono il libro si fingono raccolte nelle fiere del “sertão” o sui moli del porto di Bahia da un venditore ambulante, cui l’autore si rivolge per sapere di Teresa Batista, la bella dalla pelle ramata e dai lunghi capelli neri, guizzante come una ballerina di samba. Venduta tredicenne a un signorotto sadico, poi prostituta che si improvvisa ufficiale sanitario per debellare una epidemia di vaiolo, amante di un potente dottore che la sottrae al carcere e al bordello, Teresa risorge miracolosamente vergine ad ogni nuovo sbocciare d’amore, e infine trova il suo vero uomo nel marinaio Janu, che la porta sulla sua casa-barca. Attorno alla sua vicenda Amado intreccia molte altre storie gustose: la perdita di un candido incisivo in giusta battaglia, la sconfitta dell’usuraio che vuole raggirare la povera donna analfabeta, lo sciopero delle ragazze di vita...

Con i suoi colori di eterno carnevale, i suoi caldi umori popolareschi, fantastici e realistici allo stesso tempo, il romanzo è una travolgente ballata che si legge tutta d’un fiato.

a bela mulher de pele acobreada e cabelos negros compridos, ligeira como uma sambista” será escravizada, amante, bailarina e prostituta, características apresentadas por Lélia Gonzales (1984) ao descrever a figura estereotipada da “mulata”, ou melhor, da “mulata” enquanto profissão, já que essa mulher é enxergada como “artista” ou como “doméstica”. Quando Gonzales (1984. p. 228) fala de “artista” como uma característica atribuída à mulher negra quando se encontra num lugar mais privilegiado, ela quer dizer que essa mulher, quando ganha uma posição socioeconômica mais favorável, é frequentemente vista como prostituta. Esse ofício, que sustenta a protagonista do romance durante a maior parte da narração, é manipulado e romantizado no *release*: tem-se a impressão de que Tereza é prostituta só de passagem, sublinhando mais marcadamente a faceta heroica da sua história. Além disso, é ambígua no texto a questão de ela “ressuscitar milagrosamente como virgem a cada novo desabrochar do amor”, pois através da narração chegamos a descobrir que Tereza amou somente o doutor Emiliano Guedes e o marinheiro Januário Gereba. No romance, no entanto, ela se dá a outros homens que não ama e se torna virgem, como o doutor Oto Espinheira, no começo do capítulo sobre a varíola:

Quando em Buquim se deitou com o doutorzinho, quando ele a tomou nos braços, o frio a envolveu, aquela capa de gelo a cobri-la em cama de prostituta, a mantê-la íntegra, distante do ato, vendendo apenas a beleza e a competência, nada mais. [...] Corpo frio e distante, quase hostil de tão fechado, outra vez donzela, por isso mesmo mais apreciada. O doutorzinho enlouquecido – nunca vi mulher tão apertada, nenhuma virgem se lhe compara, coisa mais louca não existe! – em desvario. Para Tereza, a molesta prova de sempre: ai, como pudera pensar, idiota. Ai, Januário Gereba, que para sempre trancaste meu peito, o coração e o xibiu! (AMADO, 2008, p. 211-212)

Em outras partes do romance, também, o narrador conta que Tereza se entrega corpo e alma somente a quem ama, sendo as outras vezes apenas um ofício para ela (AMADO, 2008, p. 25). Vale também comentar que a tradução italiana, diferentemente da epígrafe com a modinha de Dorival Caymmi, aqui utiliza o termo *sessò* para xibiu, explicitando o significado da palavra.

A frase final – “com as suas cores de eterno carnaval, os seus quentes humores populares, ao mesmo tempo fantásticos e realistas, o romance é uma balada arrebatadora que se lê de um fôlego” – é evidentemente *sexy* para o público, que pode resultar atraído pelo exotismo das histórias amadianas. A alusão ao carnaval, aos “caldi umori”, e aos elementos realísticos-fantásticos são três pontos que convém aprofundar. No que se refere ao carnaval e à sua ligação com a protagonista que é uma mulher negra, é pertinente fazer referência à

constatação de Lélia Gonzales (1984) de que o carnaval no Brasil representa aquele momento de subversão e de exaltação mística da mulher negra, situação que se opõe à violência do seu viver cotidiano. No Carnaval essa mulher, cujo dia a dia se limita principalmente ao espaço doméstico e a trabalhos de cuidado pelos outros frequentemente precários, essa mulher que devido ao mito da democracia racial é venerada pelas multidões, é exaltada. Contudo, sabe-se que essa exaltação, assim como a democracia racial, representa uma ilusão, uma ilusão que vende muito no Ocidente. Os “quentes humores”, prelúdio das peripécias também sexuais que aparecem no romance, são um outro elemento *catchy*, atrativo para o público-leitor. Finalmente, a combinação de real e fantástico que permeia a narração de Jorge Amado aproxima-se ao conceito de realismo mágico: sendo a edição de 1975 publicada em pleno *boom* latino-americano, é claro que esse elemento final constitui um chamado forte para quem adentra os limiares desta edição.

A partir da edição Einaudi de 1989 até a mais recente de 2014, o texto muda e fica mais conciso:

Vida e milagres de Tereza Batista vendida pelos parentes aos treze aos anos a um torpe monstro estuprador, justiceira do seu tirano, prostituta capaz de voltar a ser virgem a cada novo amor, sambista incomparável, irredutível debeladora do diabo preto, indômita sindicalista dos bordéis, generosa animadora de qualquer revolta contra a injustiça terrena; santa, provavelmente filha da divindade guerreira Iansã, o até a próprio Iansã, eternizada com inexauríveis diversão e gula pelo mais popular narrador brasileiro, Jorge Amado (Ferradas, Estado da Bahia, 1912).<sup>104</sup>

Em primeiro lugar, vale assinalar uma mudança aparentemente insignificante do primeiro texto de 1989. No primeiro texto Tereza é debeladora, tal como narrado no romance, da bexiga negra, *vaiolo nero* em italiano, enquanto nas edições a seguir a palavra *vaiolo* é substituída por *diavolo*, diabo. Embora possa parecer uma mudança aparentemente inócua, com a ideia de utilizar o “diabo” como metáfora para a dramática doença que devasta o distrito baiano de Muricapeba, esse processo também pode levar a uma demonização de elementos da religiosidade afro-brasileira. De fato, nesse capítulo é mencionado recorrentemente o Orixá ligado às doenças, Omolu. Logo no começo do capítulo sobre a bexiga é sugerida a possibilidade de ter sido ele, encarnado em Tereza, o responsável da epidemia, enquanto no

---

<sup>104</sup> Vita e miracoli di Teresa Batista venduta tredicenne dai parenti a un turpe orco stupratore, giustiziera del suo tiranno, prostituta capace di ridiventare vergine a ogni nuovo amore, sambista inarrivabile, irriducibile debellatrice del vaiolo nero, indomita sindacalista dei bordelli, generosa animatrice di ogni rivolta contro l'ingiustizia terrena; santa, probabilmente figlia della divinità guerriera Iansã, o addirittura, Iansã stessa, eternata con divertimento e golosità inesauribili dal più popolare narratore brasiliano, Jorge Amado (Ferradas, Stato di Bahia, 1912).



final, na festa de terreiro a protagonista é aclamada como Tereza de Omolu, tendo pelejado contra a doença: “montado em Tereza Batista, Omolu expulsara a bexiga de Buquim, vencera a peste negra” (AMADO, 2008, p. 235).

Em comparação com o texto das edições de 1975, aqui desaparece a parte sobre o êxito da obra no Brasil, sugerindo não ser mais necessário explicitá-lo para atrair o público-leitor. O sucesso na Itália, de fato, é demonstrado pela quantidade de edições e reimpressões de *Teresa Batista stanca di guerra*. O repertório de palavras-chaves exóticas também diminui, em prol de uma série de frases que visam a apresentar a protagonista e, ao mesmo tempo, a sugerir o enredo do romance.

A descrição acima enaltece a protagonista em toda a sua potência de heroína ao mesmo tempo vítima e guerreira, doce e tenaz, divina e narrada com “gula”. A escolha desse termo é interessante, pois *golosità* em italiano, não é referido apenas ao fato de “ser guloso”, mas também, no sentido figurado, indica um desejo vivo, uma cobiça por algo que dê prazer. A *parabola golosa*, aliás, é um elemento presentíssimo e de sucesso na narrativa de Jorge Amado, basta pensar simplesmente às duas cozinheiras excepcionais Gabriela e Florípedes, além da presença frequente da culinária na obra amadiana, e nas obras a respeito da sua narrativa, como por exemplo no volume *Ricette narrative* organizado por Giulia Lanciani (1994)<sup>105</sup>.

Na contracapa da edição de 2005 de Einaudi, que leva na capa a frase “A força misteriosa que pertence só às mulheres”, há o seguinte texto, além daquele mencionado acima: “Um grande romance popular, uma extraordinária saga que Amado imagina ter juntado nas feirinhas do interior e nos cais dos portos através do boca-a-boca daquela gente que conheceu a menina Teresa”<sup>106</sup>. Aqui, então, é explicitado o estilo do romance, esse conjunto de testemunhas a reconstruir a história de Tereza Batista.

Na contracapa da edição mais recente de Einaudi, de 2014, ao pequeno texto acima acrescenta-se a afirmação que estava na capa das edições de 2005: “Um grande romance popular, uma extraordinária saga que Amado imagina ter juntado nas feirinhas do interior e nos cais dos portos através do boca-a-boca daquela gente que conheceu *de verdade* a menina Teresa, *simbolo*

---

<sup>105</sup> A citação antecedente, *parabola golosa*, procede desse texto publicado em 1994 pela editora Bulzoni, mais especificamente do título de um artigo de Ettore Finazzi-Agrò: “La parabola golosa: oralità e alimentazione in *Gabriela*”.

<sup>106</sup> Un grande romanzo popolare, una straordinaria saga che Amado immagina di aver raccolto qua e là nelle fiere dell’ interno e sulle banchine dei porti dalla bocca della gente che ha conosciuto la ragazza Teresa.

*da força misteriosa que pertence só às mulheres*” (grifos meus)<sup>107</sup>. No que se refere a essa última afirmação, como já vimos no capítulo a respeito das capas, esse lema ressalta uma temática que está na moda, mote daquele feminismo liberal, que “se recusa firmemente a tratar das restrições socioeconômicas que tornam a liberdade e o empoderamento impossíveis para uma ampla maioria de mulheres” (ARUZZA, BHATTACHARYA, FRASER, 2019, p. 37).

Na edição *I Miti* de Mondadori, de 1998, cuja capa já apresentava bastante elementos textuais, a contracapa leva uma citação do romance e uma sinopse muito breve. A citação concentra-se na relação entre a protagonista e o amor: “Era una tiranna solo in amore; era nata per amare e solo in amore era rigorosa”, no texto de partida “Tirana só em tratos de amor, nasceu para amar e no amor era estrita”. Além da citação, esse texto resume o romance:

De prostituta a divindade popular, a história encantada de Tereza Batista e da sua gente numa das obras-primas da literatura brasileira contemporânea.

A história crua e divertida, realística e mágica, de Tereza Batista, vendida quando criança a um dono sem escrúpulos do qual ela se liberta para se tornar uma corajosa vingadora de qualquer injúria, uma indômita protetora dos humildes e dos doentes e uma formidável amante. Angélica e violenta, é a extraordinária protagonista de um dos romances mais apaixonantes de Jorge Amado.<sup>108</sup>

Foi possível notar, através dos textos examinados até agora, que a narrativa chamativa utilizada pelas edições de bolso de Mondadori reflete bem o título desse subcapítulo, “sensacional e sexy”. É interessante a aproximação da protagonista Tereza a termos que representam temas do romance – prostituta, divindade, vingadora, protetora dos doentes, amante – mas que não resumem a personalidade da protagonista, ou pelo menos, só uma pequena parte.

Em primeiro lugar, o romance é definido como uma obra-prima da literatura brasileira contemporânea, posicionando assim o texto num contexto específico de destaque. A forma de descrever a história de Tereza através de duplas de adjetivos quase antinômicos – crua e divertida, realística e mágica – relembra mais uma vez a condição dupla e binária da mulher

---

<sup>107</sup> Un grande romanzo popolare, una straordinaria saga che Amado immagina di aver raccolto qua e là nelle fiere dell'interno e sulle banchine dei porti dalla bocca della gente che ha conosciuto veramente la ragazza Teresa, simbolo della forza misteriosa che appartiene solo alle donne.

<sup>108</sup> Da prostituta a divinità popolare, la storia incantata di Teresa Batista e della sua gente in uno dei capolavori della letteratura brasiliana contemporanea.

La storia cruda e divertente, realistica e magica, di Teresa Batista, venduta bambina a un padrone senza scrupoli di cui si libera per diventare una coraggiosa vendicatrice di tutti i torti, un'indomita protettrice degli umili e dei malati e una formidabile amante. Angelica e violenta, è la straordinaria protagonista di uno dei romanzi più appassionanti di Jorge Amado.

negra representada nessa obra ficcional: a história é crua e cruel, inclusive o capítulo maior, de cerca de 130 páginas, é o segundo, dedicado à adolescência de Tereza como escravizada do capitão Justiniano Duarte da Rosa, em que são descritas detalhadamente as violências às quais a protagonista foi submissa. Mas também é apresentada como divertida, talvez referindo-se ao estilo do narrador quando se faz presente na história para recolher testemunhas dos feitos de Tereza, pois, além do estilo, não há nesse romance o humor presente em *Dona Flor e seus dois maridos*, e as “aventuras” enfrentadas pela protagonista são dramáticas e trágicas.

O papel de vingadora e de protetora, e de amante ao mesmo tempo, esse papel de cura e de satisfação do desejo, é aquele historicamente ligado à figura da mucama, conforme descrito por Lélia Gonzales (1984): a mulher negra brasileira ainda é vista como mucama, mulher de serviço, copa e cama, que tem essa dupla característica de ser *objeto de desejo e indesejável*. Na narrativa amadiana as brancas são boas moças de família e se casam, as mulheres negras cozinham, dançam e satisfazem os desejos dos senhores e, no caso da tradução, os apetites exóticos do público-leitor estrangeiro.

Outra descrição dupla e divergente – e imprecisa, no que se refere ao conteúdo da obra – é aquela que aparece no final do texto “angélica e violenta”: a protagonista pode ser descrita como angélica no sentido de que tem uma forte propensão à justiça e à proteção, mas soa forçado para um público-leitor italiano que associa a “mulher angélica” às *donne angelicate* da literatura italiana, que nada se parecem com a menina Tereza. Ao mesmo tempo, ela é pintada como violenta, o que corresponde parcialmente à verdade já que Tereza se encontra mais de uma vez em situações nas quais se defende com unhas e dentes, porém a personagem não é apresentada pelo autor como uma mulher violenta, resultando assim essa afirmação um pouco superficial e imprecisa.

As contracapas de *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*, quase todas organizadas por Garzanti, exceto a edição SuperPocket de 2004, apresentam um texto que, similarmente ao caso de *Dona Flor*, se abrevia ao longo dos anos. Nas primeiras edições, até a edição na coleção Elefanti de 1989, lemos o seguinte texto:

Este último romance é definido por Amado como um “Melodramático folhetim em cinco sensacionais episódios”. O autor por um lado confirma a sua segura vocação popular e por outro lado encontra no tema dramático da poluição os acentos vibrantes do engajamento político, temperado por uma maliciosa ironia.

Como *Dona Flor e seus dois maridos* e *Tenda dos Milagres*, este livro pertence ao ciclo dos romances baianos, e dos dois livros anteriores tem o ritmo premente se não frenético, o brilho arejado se não a explosão cega das cores, a extraordinária vitalidade

criativa que coloca Amado entre os maiores contadores de histórias brasileiros ainda vivos.

Sagaz cronista dos acontecimentos de Agreste – sonolenta cidadezinha do estado da Bahia que está por ser atropelada pelo progresso – o autor também assumiu a tarefa de ilustrar ao leitor os erros e os acertos dos seus personagens. Ele faz isso entrando furtivamente na narrativa e discutindo orgulhosamente os acontecimentos com o seu amigo e colega Fúlvio D’Alembert, colocado ali de propósito para fazer o papel de defensor do diabo.

Mas a história está lá, oh se está. Na verdade, há um denso entrelaçamento de histórias ao redor da dominante de Tieta, pastora de cabras, ela mesma uma cabrita selvagem, que um dia fugiu longe das ásperas dunas de Agreste, onde conheceu o gosto do homem e a surra do seu pai. Uma filha pródiga, mas de sua própria riqueza conquistada, mestra de amor e inspiradora dos poetas locais, será ela, a Joana d’Arc do Sertão, que inflamará os espíritos e levantará um bastão contra aqueles que procuram espalhar um escuro manto venenoso sobre o céu diáfano daquele cantinho de paraíso.<sup>109</sup>

O primeiro parágrafo, após citar uma parte do longo subtítulo da obra, situa a literatura amadiana: entre o popular e o engajado – engajamento político que estava de volta – com um toque de “maliciosa ironia”. Em *Tieta*, de fato, volta a ironia amadiana muito mais do que em *Tereza Batista*, ironia certamente maliciosa dada a profissão secreta e escandalosa da protagonista. É também interessante a colocação acerca da poluição. Nas edições sucessivas essa parte é retirada e o assunto ambiental nunca mais é mencionado. Parece, ao contrário, ter sido mencionado mais vezes na época, pois aparece nas resenhas do romance de *La Stampa* de 1979 de Angela Bianchini e de *L’Unità* de 1980 de Claudio M. Valentinetti.

A ambientação brasileira e baiana é descrita como colorida e vital – “a explosão cega das cores, a extraordinária vitalidade criativa” – num estereótipo que já se nota ser recorrente nos textos analisados até agora. Em seguida, fala-se brevemente do estilo amadiano adotado nesta obra, com o autor que se insinua na narração para contar a história com o seu colega. Finalmente, no último parágrafo, é mencionada Tieta, a mulher protagonista da história. Há

---

<sup>109</sup> Melodrammatico feuilleton in cinque episodi sensazionali” definisce Amado questo suo ultimo romanzo, che se da un lato conferma una sicura vocazione popolare, dall’altro trova nel drammatico tema dell’inquinamento gli accenti vibranti dell’impegno politico pur temperati da una maliziosa ironia.

Come *Dona Flor e i suoi due mariti* e come *La bottega dei miracoli*, questo libro appartiene al ciclo dei romanzi bahiani, e dei due precedenti ha il ritmo incalzante se non frenetico, l’ariosa solarità se non l’accecente esplosione di colori, la straordinaria vitalità creativa che pone Amado tra i maggiori narratori brasiliani viventi.

Arguto cronista delle vicende di Agreste – sonnolenta cittadina dello stato di Bahia che sta per essere investita dal progresso – l’autore s’è assunto anche il compito di illustrare al lettore i torti e le ragioni dei suoi personaggi e lo fa intrufolandosi appena può nella narrazione e discutendo fieramente gli eventi con l’amico e collega Fúlvio D’Alembert, messo lì apposta a fare l’avvocato del diavolo.

Ma la storia c’è, eccome. Anzi un fitto intrecciarsi di storie attorno a quella dominante di Tieta, pastora di capre, capretta selvaggia anche lei, fuggita un giorno lontano dalle aspre dune di Agreste, dove ha conosciuto il sapore dell’uomo e le percosse del padre. Figlia prodiga, ma di sue conquistate ricchezze, maestra d’amore e ispiratrice dei poeti locali, sarà lei, la Giovanna D’Arco del sertão, ad accendere gli animi e a levare il bastone contro chi s’attenta di stendere un venefico manto nero su cielo diafano di quell’angolo di paradiso.

uma síntese dos acontecimentos iniciais da vida dela – a primeira relação sexual e a violência do pai, que já se leem nas primeiras páginas do romance – e, em seguida, o seu papel na história e a sua profissão são sugeridos muito sutilmente, sendo “maestra d’amore” um grande eufemismo para explicar que ela é dona de uma casa de prostitutas. Através da metáfora, recuperada no romance, de Joana d’Arc, o texto alude à luta contra a construção da fábrica que teria destruído a pacífica e paradisíaca cidadezinha do Agreste e a adjacente praia de Manguê Seco.

É interessante notar que, no texto da contracapa, se evita mencionar a profissão de Tieta, filha pródiga que volta a Agreste como uma santa benfeitora e sedutora, ao passo que na primeira resenha de 1979 de *La Stampa*, que descreve a obra como “o romance mais bem-sucedido do famoso escritor brasileiro”, a protagonista e o seu criador são sutilmente julgados. Assim, o Refúgio dos Lordes, o bordel administrado por Tieta em São Paulo, é descrito como “casa de encontros com uma aparência altamente respeitável” (BIANCHINI, 1979, p. 9)<sup>110</sup>. Na realidade não é a casa a ser considerada respeitável no romance, mas sim os homens que a frequentam, já que se trata de mandachuvvas paulistas e de outros estados. Da mesma forma, a protagonista é apresentada da seguinte forma:

Tieta, criada às primeiras experiências sexuais (“totalizantes”, como se diz hoje em dia) em Agreste, fugida da violência física do pai, enriquecida através de vários meios – que porém envolvem, todos, o sexo e o homem, alegria, delícia e provento essencial da sua vida – volta enfim para a sua cidade natal. (BIANCHINI, 1979, p. 9)<sup>111</sup>

É perceptível o tom moralista da autora do artigo, que ignora algumas questões. Primeiramente, a “experiência sexual totalizante” soa como uma condena, como se a decisão da protagonista, que se entrega ao mascate na praia de Manguê Seco, fosse julgada errada. Essa escolha, no romance, leva a consequências terríveis para a protagonista. Naturalmente, numa pequena cidade do interior, o destino de qualquer moça era obter um bom casamento, fazer filhos e cuidar deles, do marido e do lar. A virgindade das moças era uma moeda de troca, impossível arranjar um bom casamento em condições diferentes, sendo a virgindade sinônimo de honra.

---

<sup>110</sup> [...] casa d’incontri dall’apparenza altamente rispettabile.

<sup>111</sup> Tieta, cresciuta alle prime esperienze sessuali (“totalizzanti”, come si dice oggi) ad Agreste, fuggita alla violenza fisica del padre, fattasi ricca con mezzi vari che coinvolgono però, tutti, il sesso e l’uomo, gioia, delizia e provento essenziale della sua vita, fa infine ritorno alla sua città natale.

Se a “intenção” do autor não se pode definir feminista, pelo menos é possível arriscar dizer que, através da sua crítica irônica aos valores burgueses da época, Jorge Amado condenava essa visão antiquada. Recorrer a prostitutas como protagonistas de romances pode ter sido uma forma de denúncia dessa concepção, apesar das várias formas de machismo sempre estarem presentes nos romances amadianos. De qualquer forma, conforme Angela Bianchini (1979, p. 9):

Não ficamos aqui discutindo a estranha concepção (cada vez mais estranha, diria) que Amado tem da mulher, retratada, em seus melhores momentos, como escrava ou rainha, pastora ou dona de castelo, generosa e/ou violenta. As mulheres de Amado, e Tieta mais do que todas as outras, são grandes criações, mas caricatas: existem apenas na mente daqueles que assim as sonham. Tomamo-las dessa forma, na sua arcaica e absurda beleza”<sup>112</sup>

Nas edições a partir de 1989 o texto é levemente modificado e abreviado conforme segue:

Definido pelo próprio Amado “Melodramático folhetim em cinco sensacionais episódios”, esse romance também possui o ritmo premente, a qualidade solar, as cores explosivas, a vitalidade que fez com que o escritor brasileiro ganhasse tantos leitores. Sagaz cronista dos acontecimentos de Agreste – sonolenta cidadezinha do estado da Bahia que está por ser atropelada pelo progresso – o autor também assumiu a tarefa de ilustrar ao leitor os erros e os acertos dos seus personagens. É um denso entrelaçamento de histórias ao redor da dominante de Tieta, pastora de cabras, ela mesma uma cabrita selvagem, que um dia fugiu das dunas de Agreste, onde conheceu o gosto do homem e a surra do seu pai. Filha pródiga, mestra de amor e inspiradora dos poetas locais, Tieta se tornará a Joana d’Arc do Sertão.<sup>113</sup>

No texto acima é eliminada a parte que contextualiza a publicação do romance, que já não é o último publicado pelo autor, remove a referência ao “dramático” tema da poluição e retira a comparação com *Dona Flor e Tenda dos milagres*, mas mantém a descrição do estilo

---

<sup>112</sup> Non staremo davvero a discutere qui la strana concezione (sempre più strana, direi) che Amado ha della donna, raffigurata, nei suoi momenti migliori, come schiava o regina, pastora o tenutaria, generosa e/o violenta. Le donne di Amado, e Tieta più di tutte le altre, sono grandi creazioni, ma fuori misura: esistono soltanto nella mente di chi così le sogna. Prendiamole come tali, nella loro arcaica e assurda bellezza.

<sup>113</sup> “Melodrammatico feuilleton in cinque episodi sensazionali” come lo definisce lo stesso Amado, anche questo romanzo ha il ritmo incalzante, la solarità, i colori esplosivi, la vitalità che hanno conquistato allo scrittore brasiliano tanti lettori.

Arguto cronista delle vicende di Agreste – sonnolenta cittadina dello stato di Bahia che sta per essere investita dal progresso – l’autore s’è assunto anche il compito di illustrare i torti e le ragioni dei suoi personaggi. Lo fa inserendosi appena può nella narrazione e discutendo gli eventi con l’amico e collega Fúlvio D’Alembert, messo lì apposta a fare l’avvocato del diavolo. È un fitto intrecciarsi di storie attorno a quella dominante di Tieta, pastora di capre, capretta selvaggia lei stessa, fuggita un giorno dalle dune di Agreste, dove ha conosciuto il sapore dell’uomo e le percosse del padre. Figlia prodiga, maestra d’amore e ispiratrice dei poeti locali, Tieta diventerà la Giovanna D’Arco del sertão.

do narrador amadiano que se insere no texto e a da protagonista. Como no caso dos outros romances, a sinopse da primeira edição revela mais detalhes acerca da obra, do enredo e do estilo, enquanto as sucessivas tendem a ser mais sucintas. Isso pode estar relacionado tanto a um suposto maior conhecimento da obra por parte do público-leitor – também graças a adaptações televisivas e cinematográficas – como a uma questão editorial. De fato, nas edições mais recentes, frequentemente em formato de bolso, há um espaço peritextual menor.

A edição SuperPocket, em formato de bolso de 2004, não tem o *release* na contracapa, onde há um trecho da obra:

Ferve a chaleira, Tieta passa o café, coloca xícaras na mesa. Ali Ascânio Trindade estendera o colorido desenho de Rufo, a deslumbrante visão do futuro. Escurecem novamente os olhos de Tieta recordando o asfalto derramado, soterrando o mangue, as vivendas erguidas sobre os escombros da povoação. Choupanas, caranguejos, pescadores, sonhos adolescentes, dias de paixão, enterrados na podridão do dióxido de titânio. (AMADO, 2009, p. 568)

Apesar de não estar na contracapa, vamos considerar aqui a sinopse que aparece nas primeiras páginas da edição, já que tem o mesmo teor e a mesma função paratextual das que vimos até agora:

Tendo fugido de sua cidade natal após experimentar o gosto do homem e a surra do seu pai, Tieta volta quando a sombra de uma mudança epocal paira sobre a sonolenta Agreste. O projeto de uma fábrica de dióxido de titânio, contra o qual Tieta se ergue como uma Joana d’Arc do Sertão, divide a população local, acabando com a era da inércia e da tranquilidade e desencadeia a sede de poder, a cobiça e a ambição de seus habitantes. Ao redor de Tieta, mestra de amor e inspiradora de poetas e revolucionários, Amado cria um espesso entrelaçamento de histórias e um denso contraponto de diferentes vozes e verdades, num turbilhão de paixões, devoções sublimes, vis traições, sonhos secretos e revelações perturbadoras.<sup>114</sup>

Nesse texto é interessante notar a imprecisa colocação da “mudança epocal”, a instalação da fábrica da Brastânio, como motor da ação da obra e da protagonista. No romance, no entanto, a volta de Tieta à cidade natal deve-se, conforme contado pela protagonista numa carta à família, à morte do marido (na realidade o abastado amante): “industrial paulista,

---

<sup>114</sup> Fuggita dalla cittadina natale dopo aver conosciuto il sapore dell’uomo e le percosse del padre, Tieta vi ritorna quando sulla sonolenta Agreste incombe l’ombra di un cambiamento epocale. Il progetto di un impianto per la produzione di biossido di titanio, contro il quale Tieta si erge come una Giovanna d’Arco del sertão, divide la popolazione locale, ponendo fine all’era dell’inerzia e della tranquillità e scatenando la sete di potere, l’avidità e l’ambizione dei suoi abitanti. Intorno a Tieta, maestra d’amore e ispiratrice di poeti e rivoluzionari, Amado dà vita a un fitto intreccio di storie e a un denso contrappunto di voci e verità diverse, in un turbine di passioni, devozioni sublimi, vili tradimenti, sogni segreti e rivelazioni inquietanti.

Comendador Felipe Cantarelli, meu inesquecível esposo, quase um pai, cujo passamento me deixa viúva inconsolável” (AMADO, 2009, p. 85). Uma vez que Tieta se instala em Agreste, com a intenção de comprar casa, começam as visitas de pessoas que levam ao projeto da construção da fábrica de dióxido de titânio e os feitos que dela conseguem.

Aqui também há a referência à profissão de Tieta, “mestra de amor”, num eufemismo que resulta espirituoso em comparação com as definições do autor, basta citar um subtítulo: “Onde, nesta altura da narrativa, apresenta-se personagem nova, mais uma puta, por sinal, num livro em que já existem tantas” (AMADO, 2009, p. 402). Aliás, a tão “vergonhosa” profissão de Tieta, desvendada pela família só no final do romance, é o meio de sustento das irmãs e dos pais da protagonista. É também curioso notar que, nos artigos da imprensa italiana sobre a adaptação cinematográfica de *Tieta* – que não considero epitextos já que não falam diretamente do romance – o ofício da protagonista é bem explicitado: “film sulla *maitresse* di Bahia”, “la vicenda di questa prostituta brasiliana”<sup>115</sup>. Tem-se a impressão de que o trabalho ligado ao sexo só pode ser tratado em certos ambientes, não estando a literatura contemplada entre eles, ou melhor, a literatura pode ter uma prostituta como protagonista, mas o seu emprego não é mencionado no peritexto.

A esse propósito, vale lembrar que outra protagonista amadiana exerceu a profissão: Tereza Batista, depois de ter se livrado do jugo representado pelo cruel Capitão Justo e da sua condição de escravizada, se torna prostituta e dançarina. A sua profissão, porém, é narrada e representada de forma muito diferente. Tornando-se virgem a cada novo encontro – não exatamente a cada novo amor conforme descrito nos peritextos que vimos acima – ela exerce o ofício como mero meio de sustento, passando o resto do tempo a travar lutas contra as injustiças. Tieta, no entanto, é descrita desde o começo como uma mulher que gosta do sexo e que nunca teve problemas em ser prostituta: “Quem sonha, paga caro. Bom é querer. Comecei tudo de novo, devo esse favor a Jarbas La Cumparsita. Disse pra mim mesma: puta posso ser mas de alto bordo. A partir daí cheguei ao que sou” (AMADO, 2009, p. 155). Além disso, se Tereza é apresentada como mulher heroica e defensora do(a)s oprimido(a)s, Tieta é descrita como santa, embora a sua forma de exercer a profissão a coloca em outro plano, o “de patroa de randevu, cafetina, exploradora de putas” (AMADO, 2009, p. 401). Assim, mesmo sendo mulher, a protagonista se identifica e perpetua o comportamento machista do pai quando a batera e a

---

<sup>115</sup> As duas definições são oriundas de artigos de *L'Unità* de 1982, um do dia 13 e o outro do dia 16 de julho daquele ano. Apenas o primeiro é assinado, nomeadamente por Maria Serena Palieri.



mandara sair de casa. Essa identificação é verificável no final do romance, quando a irmã Elisa, após ter descoberto a verdade sobre Tieta, a suplica para levá-la embora de Agreste para ser prostituta em São Paulo. A reação de Tieta é a de encorajar o dócil e bobo marido Astério a “botar [a esposa] na linha” (AMADO, 2009, p. 626), a ensinar-lhe a respeitar o marido. Finalmente, a frase “num turbilhão de paixões, devoções sublimes, vis traições, sonhos secretos e revelações perturbadoras”, com as suas duplas de adjetivos e substantivos atraentes, poderia descrever tanto esse romance, como uma novela da Globo.

### 3.4.2 Autor: o perfil do escritor best-seller engajado e a publicidade

A biografia do autor e/ou as referências à sua obra traduzida aparecem nas contracapas e orelhas de 19 edições italianas. Gérard Genette (2009) não menciona esse tipo de texto como elemento que pode fazer parte do *release*, provavelmente pelo fato de essas informações estarem presentes mais frequentemente, no *corpus* por ele examinado, nas instâncias prefaciais. Além disso, Genette, ao afirmar o caráter fortemente mutável desse tipo de peritexto, evita aprofundá-lo. Nesse caso, é relevante observar esse elemento pois revela uma série de questões interessantes, tais como a representação do autor e do seu sistema de origem e o estatuto da tradução, além do tipo de informação que cada editora escolheu selecionar e apresentar ao público-leitor.

Para não citar todas as biografias, segue o Quadro 7 com os textos em italiano que serão analisados em seguida.

Quadro 7: Biografias de Jorge Amado e referências ao autor e sua obra publicada nas edições do *corpus*<sup>116</sup>

Obra, ano de publicação na Itália, Editora	Texto da biografia e/ou referências a obras publicadas pelo mesmo autor
<i>Gabriella garofano e cannella</i> 1979, [1982, 1983] Editori Riuniti (o mesmo texto aparece na edição Euroclub de 1988)	Jorge Amado è nato nel 1912 a Pirangi, nello stato di Bahia, al nord del Brasile. Ha iniziato molto giovane l'attività di scrittore, riscuotendo subito un grande successo. Tra i suoi numerosi romanzi ricordiamo: <i>I banditi del porto</i> (Editori Riuniti 1953), <i>Il cammino della speranza</i> (ivi 1954), <i>Frutti d'oro</i> (Bompiani 1957), <i>Mare di morte</i> (Editori Riuniti 1958), <i>I vecchi marinai</i> (Nuova Accademia 1963), <i>Teresa Batista stanca di guerra</i> (Einaudi 1975), <i>Donna Flor e i suoi due mariti</i> (Garzanti 1977), <i>La bottega dei miracoli</i> (ivi 1978), [ <i>Vita e miracoli di Tieta d'Agreste</i> (ivi 1979), <i>Due storie del porto di Bahia</i> (ivi 1980)].
<i>Gabriella garofano e cannella</i> 1980 Club degli Editori	Jorge Amado È considerato il più grande romanziere brasiliano vivente. Nato nel 1912, divenne giornalista a soli quindici anni. A venti pubblicò il suo primo romanzo <i>Il paese del carnevale</i> . Tra i suoi lavori successivi ricordiamo <i>Mare di morte</i> ,

<sup>116</sup> Os textos serão traduzidos ao longo do capítulo, mas apenas as frases que são de interesse para a pesquisa.

	<i>Terra del finimondo, I pastori della notte, Donna Flor e i suoi mariti</i> , da cui fu tratto un film di successo.
<i>Gabriella garofano e cannella</i> 1989, [1991] Einaudi	Di Jorge Amado (Bahia, 1912) Einaudi ha pubblicato anche [sempre nella collana dei Tascabili] <i>Jubiabá</i> e <i>Teresa Batista stanca di guerra</i> .
<i>Gabriella garofano e cannella</i> 2005 Einaudi	Di Jorge Amado (Bahia 1912-2001), Einaudi ha pubblicato <i>Jubiabá, Teresa Batista stanca di guerra, Terre del finimondo, Cacao, Tempi difficili, Agonia della notte, La luce in fondo al tunnel, Il miracolo degli uccelli, In giro per le Americhe, I padroni della terra, São Jorge dos Ilhéus, Sudore</i> .
<i>Gabriella garofano e cannella</i> 1999, [ristampa 2012] Mondadori	Jorge Amado (Itabuna 1912 - Salvador de Bahia 2001) è lo scrittore brasiliano più noto e tradotto al mondo. Si affermò giovanissimo con <i>Il paese del carnevale</i> (1931) a cui seguirono, tra gli altri, <i>Cacao</i> (1933), la trilogia <i>I sotterranei della libertà</i> (1951-54), <i>Teresa Batista stanca di guerra</i> (1972), <i>Tocaia grande</i> (1984). Impegnato politicamente, subì il carcere e l'esilio prima di essere eletto nel 1945 all'Assemblea Nazionale Costituente in qualità di rappresentante del Partito Comunista Brasileiro. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali, in Italia il premio Nonino (1982) e il premio Etruria della letteratura (1989), e dai suoi romanzi <i>Gabriella garofano e cannella</i> (1958) e <i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> (1966) sono stati tratti due celebri film con Sonia Braga.
<i>Gabriella garofano e cannella</i> 2016 Einaudi	Di Jorge Amado (Bahia 1912-2001), Einaudi ha pubblicato <i>Jubiabá, Teresa Batista stanca di guerra, Terre del finimondo, Cacao, Tempi difficili, Agonia della notte, La luce in fondo al tunnel, Il miracolo degli uccelli, In giro per le Americhe, I padroni della terra, São Jorge dos Ilhéus, Sudore</i> .
<i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> 1979 Euroclub	Jorge Amado è nato a Bahia nel 1912. Divenne giornalista a quindici anni e a venti pubblicò il suo primo romanzo <i>Il paese del carnevale</i> dove già esprimeva gli ideali di socialista rivoluzionario per i quali venne ripetutamente imprigionato ed esiliato. Nei suoi romanzi successivi (tra cui ricordiamo, oltre a <i>Dona Flor e i suoi due mariti, Teresa Batista stanca di guerra</i> e <i>La bottega dei miracoli</i> ) ha descritto con impareggiabile maestria la miseria e la purezza di spirito del proletario urbano e contadino del Brasile.
<i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> 1984 Garzanti	Jorge Amado, nato nel 1912, è tra i maggiori e più famosi scrittori brasiliani di oggi. L'impegno sociale e politico è al centro dei suoi primi libri: <i>Il paese del carnevale, Cacao, Sudore, Jubiabá, Terre senza fine, Messe rossa, Sotterranei della libertà, Teresa Batista stanca di guerra</i> . Con <i>Gabriella, garofano e cannella</i> (1958), Amado ha avviato una nuova fase di romanzi, di sorridente vena lirica, dedicati a Bahia e alla sua gente; a questa fase appartengono i romanzi pubblicati da Garzanti: <i>Dona Flor e i suoi due mariti, La bottega dei miracoli, Vita e miracoli di Tieta d'Agreste, Due storie del porto di Bahia, I guardiani della notte</i> . Nel 1983 è uscito <i>Alte uniformi e camicie da notte</i> .
<i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> 1985 Garzanti	Di Jorge Amado, brasiliano, nato nel 1912, Garzanti ha pubblicato: <i>La bottega dei miracoli, Vita e miracoli di Tieta d'Agreste, Due storie del porto di Bahia, I guardiani della notte, Alte uniformi e camicie da notte, Il Paese del carnevale, Tocaia Grande, Messe di sangue. Dona Flor e i suoi due mariti</i> è stato pubblicato per la prima volta in Italia nel 1977.
<i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> 1997 TeaDue	Jorge Amado (1912), brasiliano di Bahia, è tra i narratori latino-americani più tradotti in tutto il mondo. Con le sue opere più recenti ha tracciato uno straordinario affresco narrativo dedicato a Bahia e alla sua gente, insieme epico, realistico e fiabesco. Tra i titoli più famosi: <i>Teresa Batista stanca di guerra, Gabriella garofano e cannella</i> , e, pubblicati da Garzanti, <i>Due storie del porto di Bahia, Il paese del carnevale, Santa Barbara dei fulmini, Vita e miracoli di Tieta d'Agreste</i> e <i>Tocaia Grande</i> .
<i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> 2002 La Biblioteca di Repubblica	Jorge Amado, nato nel 1912 a Pirangi, nello stato brasiliano di Bahia, a Bahia è morto nel 2001. Ottenne giovanissimo la fama letteraria con <i>Il paese del carnevale</i> (1931), ma per il suo impegno di comunista militante conobbe varie volte il carcere e l'esilio. La prima fase della sua abbondantissima produzione

	narrativa è contraddistinta da romanzi di forte impegno sociale e politico, tra cui <i>Cacao</i> (1933), <i>Sudore</i> (1934), <i>Jubiabá</i> (1935), <i>Capitani della spiaggia</i> (1937), <i>Terre del finimondo</i> (1943), <i>I sotterranei della libertà</i> (1954). Con <i>Gabriella, garofano e cannella</i> (1958), Amado passa a una scrittura più fantastica e “leggera”, perfezionando via via una cifra che resterà la sua più tipica e che si legherà alle sue cose migliori: <i>I guardiani della notte</i> (1964), <i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> (1966), <i>Teresa Batista stanca di guerra</i> (1972), <i>Vita e miracoli di Tieta d’Agreste</i> (1977), <i>Il ragazzo di Bahia</i> (1981), <i>Tocaia grande</i> (1984), <i>Santa Barbara dei fulmini</i> (1988). Da ricordare anche il libro di memorie <i>Navigazione di cabotaggio</i> (1992).
<i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> 2003 Garzanti	Di Jorge Amado, (Otabuna, Bahia, 1912- Salvador, Bahia, 2001) Garzanti ha attualmente in catalogo: <i>I guardiani della notte</i> , <i>Due storie del porto di Bahia</i> , <i>La bottega dei miracoli</i> , <i>Vita e miracoli di Tieta d’Agreste</i> , <i>Tocaia grande</i> , <i>Santa Barbara dei fulmini</i> , <i>Il paese del carnevale</i> , <i>Capitani della spiaggia</i> , <i>Messe di Sangue</i> , <i>Alte uniformi e camicie da notte</i> , <i>Il ragazzo di Bahia</i> , <i>I Turchi alla scoperta dell’America</i> , <i>Navigazione di cabotaggio e Bahia</i> .
<i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> 2021 Garzanti	Jorge Amado, (Otabuna, Bahia, 1912 - Salvador, Bahia, 2001) è uno degli esponenti più famosi della letteratura brasiliana. Il suo talento è stato riconosciuto non solo in patria, dove nel 1987 è stata istituita la Fondazione Casa di Jorge Amado per conservare e proteggere il suo patrimonio, ma anche all’estero con numerosi premi, tra cui il premio Etruria della Letteratura (1989), il premio Mediterranean (1990) e il premio Brancati-Zafferana (1994) in Italia.
<i>Teresa Batista stanca di guerra</i> 1975 Einaudi e Club degli Editori	Nato a Bahia nel 1912, Jorge Amado gode di una vastissima notorietà internazionale per i suoi romanzi di forte impegno sociale, tra cui il più famoso è <i>Jubiabá</i> (trad. it. Einaudi, 1952). In anni recenti la sua vena si è aperta al divertimento e all’ironia, come testimonia soprattutto il fortunato <i>Gabriella, Cravo e Canela</i> (1958).
<i>Teresa Batista stanca di guerra</i> 1989 (reimpressão 2002) Einaudi	Jorge Amado (Bahia 1912-2001) è stato più volte costretto all’esilio per il suo impegno politico. È autori di molti romanzi tradotti in tutto il mondo. Di Amado presso Einaudi sono anche apparsi: <i>Cacao</i> , <i>Jubiabá</i> , <i>Gabriella garofano e cannella</i> , <i>I padroni della terra</i> . São Jorge dos Ilhéus, <i>Sudore</i> , <i>Terre del finimondo</i> , <i>Tempi difficili</i> , <i>La cucina di Bahia</i> , <i>Agonia nella notte</i> .
<i>Teresa Batista stanca di guerra</i> 1989 (reimpressão 2008) Einaudi	Di Jorge Amado (Bahia 1912-2001) Einaudi ha pubblicato <i>Jubiabá</i> , <i>Terre del finimondo</i> , <i>Cacao</i> , <i>Tempi difficili</i> , <i>Agonia</i> , <i>La luce in fondo al tunnel</i> , <i>Il miracolo degli uccelli</i> , <i>In giro per le Americhe</i> , <i>I padroni della terra</i> . São Jorge dos Ilhéus, <i>Sudore della notte</i> , <i>Il miracolo degli uccelli</i> .
<i>Teresa Batista stanca di guerra</i> 2012 Fabbri	JORGE AMADO (Bahia, 1912-2001), dopo gli studi classici e le prime collaborazioni giornalistiche, si impegnò politicamente come militante di sinistra, subendo per questo anche il carcere e l’esilio e meritandosi nel 1946 il Premio Stalin per la letteratura. Con un linguaggio raffinato e gustosi accenti folklorici si impose giovanissimo come autore di una nutrita serie di romanzi a sfondo sociale e legati alle problematiche della sua terra, tra i quali, oltre al più noto <i>Teresa Batista</i> (1972): <i>Jubiabá</i> (1935), <i>Terre del finimondo</i> (1943), <i>Gabriella, garofano e cannella</i> (1958), <i>Donna Flor e i suoi due mariti</i> (1966), <i>Tocaia Grande</i> (1984) e l’autobiografico <i>Navigazione di cabotaggio</i> (1992).
<i>Teresa Batista stanca di guerra</i> 2014 (reimpressão 2017) Einaudi	Di Jorge Amado (Bahia 1912-2001) Einaudi ha pubblicato <i>Jubiabá</i> , <i>Gabriella garofano e cannella</i> , <i>Terre del finimondo</i> , <i>Cacao</i> , <i>Tempi difficili</i> , <i>Sudore</i> , <i>I padroni della terra</i> . São Jorge dos Ilhéus, <i>Agonia della notte</i> , <i>La luce in fondo al tunnel</i> , <i>Il miracolo degli uccelli</i> , <i>In giro per le Americhe</i> , <i>La doppia morte di Quincas l’Acquaiolo</i> .
<i>Vita e miracoli di Tieta d’Agreste</i> 1984 Garzanti	Jorge Amado, nato nel 1912, è tra i maggiori e più famosi scrittori brasiliani di oggi. L’impegno sociale e politico è al centro dei suoi primi libri: <i>Il paese del carnevale</i> , <i>Cacao</i> , <i>Sudore</i> , <i>Jubiabá</i> , <i>Terre senza fine</i> , <i>Messe rossa</i> , <i>Sotterranei della libertà</i> , <i>Teresa Batista stanca di guerra</i> . Con <i>Gabriella, garofano e cannella</i> (1958), Amado ha avviato una nuova fase di romanzi, di sorridente vena lirica, dedicati a Bahia e alla sua gente. A questa fase appartengono i romanzi pubblicati da Garzanti: <i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> , <i>La bottega dei</i>

	<i>miracoli, Vita e miracoli di Tieta d'Agreste, Due storie del porto di Bahia, I guardiani della notte. Nel 1983 è uscito Alte uniformi e camicie da notte.</i>
<i>Vita e miracoli di Tieta d'Agreste</i> 2010 Garzanti	Di Jorge Amado (Itabuna, Bahia 1912 – Salvador, Bahia, 2001) Garzanti ha atualmente in catalogo i romanzi <i>I guardiani della notte, Dona Flor e i suoi due mariti, Due storie del porto di Bahia, La bottega dei miracoli, Vita e miracoli di Tieta d'Agreste, Tocaia grande, Santa Barbara dei fulmini, Il paese del carnevale, Capitani della spiaggia, Messe di Sangue, Alte uniformi e camicie da notte, Il ragazzo di Bahia, I Turchi alla scoperta dell'America</i> , l'autobiografica <i>Navigazione di cabotaggio e Bahia</i> , uma personale guida alla città che ha raccontato nei suoi libri.

Fonte: Quadro elaborado pela autora do presente trabalho.

Dos 19 textos acima, 6 biografias são da editora Garzanti e 5 são da editora Einaudi, contudo, na maioria das edições dessas editoras o texto não corresponde a uma verdadeira biografia do autor, mas a uma lista de obras publicadas por Jorge Amado com aquelas editoras. Ao observar o conjunto, é evidente que essas editoras contextualizaram o autor e a obra nas primeiras edições – de *Dona Flor, Tereza Batista e Tieta* – para, em seguida, limitar-se a listar as obras disponíveis no catálogo. As editoras menores, ou melhor, que publicaram poucas edições pois se ocupam de edições de bolso ou de coleções especiais de várias editoras, tais como TeaDue, Euroclub, Club degli Editori, La Biblioteca di Repubblica e Fabbri, apresentam biografias mais contextualizadas do autor e da sua obra.

Destacam-se algumas questões nesses textos, que doravante chamarei de biografias: a origem do autor, a forma de descrever o êxito da sua obra e da sua obra traduzida, a descrição da sua trajetória literária e a forma de listar as obras publicadas na Itália.

Primeiramente, todas as biografias especificam a origem do autor, ou colocando lugar de nascimento e data entre parênteses ou especificando que se trata de um autor brasileiro e algumas vezes “brasileiro da Bahia”. A sua terra de origem, sendo que frequentemente os seus romances são ambientados na Bahia ou no Nordeste, é um elemento importante a ser mencionado no peritexto a fim de situar o leitor sobre o contexto de origem e de ambientação da obra. Assim, nos textos fala-se da obra amadiana como de um “afresco narrativo dedicado à Bahia e ao seu povo” (1997, TeaDue) e da nova fase amadiana como uma série de “romances dedicados à Bahia e ao seu povo” (1984, Garzanti); também é descrita a obra *Bahia* como “um guia pessoal à cidade que [Jorge Amado] narrou em seus livros”.

O amplo sucesso do autor é reiteradamente veiculado através de superlativos relativos: “o maior romancista brasileiro” (1980, Club degli Editori), “entre os maiores e mais famosos escritores brasileiros de hoje” (1984, Garzanti), “entre os narradores latino-americanos mais traduzidos do mundo” (1997, TeaDue), “o escritor brasileiro mais conhecido e traduzido do

mundo” (1999, Mondadori), “um dos expoentes mais famosos da literatura brasileira” (2021, Garzanti). Em outras edições o êxito de Amado é assim descrito: “tem uma amplíssima fama internacional” (1975, Einaudi e Club degli Editori), “Começou desde muito jovem a atividade de escritor, alcançando logo um grande sucesso” (1979, 1982, 1983, Editori Riuniti), “muitos romances [são] traduzidos no mundo inteiro” (1989, reimpressão de 2002, Einaudi).

É importante notar o destaque colocado no sucesso internacional de Jorge Amado e nas traduções. Lembra-se, de fato, que o autor entrou no *Guinness Book of Records* em 1996 como autor mais traduzido do mundo. Outra forma de sublinhar a fama mundial do escritor resulta ser a referência aos prêmios, mencionados em três textos: na edição Mondadori de *Gabriella garofano e cannella* de 1999 (reimpressão de 2002) lê-se que ele ganhou “numerosos reconhecimentos internacionais, na Itália o prêmio Nonino (1982) e o prêmio Etruria della letteratura (1989)”, na edição Fabbri de *Teresa Batista stanca di guerra* de 2012 é mencionado o prêmio Stalin que o autor ganhou em 1946 e finalmente, na mais recente edição Garzanti de *Dona Flor e i suoi due mariti* de 2021, refere-se que Amado ganhara vários prêmios internacionais e citam-se três prêmios italianos: Etruria della Letteratura (1989), Mediterranean (1990) e o Brancati-Zafferana (1994).

No que se refere à trajetória literária de Jorge Amado, oito edições assinalam o compromisso político do autor e quatro relatam a divisão em fase da obra amadiana: “fama internacional para os seus romances de forte engajamento social, dos quais o mais famoso é *Jubiabá* (Einaudi, 1952). Recentemente, a sua trajetória tem se aberto para a diversão e a ironia” (1975, Einaudi e Club degli Editori), “aos vinte [anos] publicou o seu primeiro romance *O país do carnaval*, onde já expressava os ideais de socialista revolucionário pelos quais foi repetidamente encarcerado e exilado” (1979, Euroclub), “O engajamento social e político é central nos seus primeiros livros [...]. Com *Gabriela cravo e canela* deu início a uma nova fase de romances, de sorridente tom lírico, dedicado à Bahia e ao seu povo” (1984, Garzanti), “foi forçado ao exílio devido ao seu engajamento político” (1989, reimpressão 2002, Einaudi), “Politicamente engajado, foi encarcerado e se exilou antes de ser eleito em 1945 na Assembleia Nacional Constituinte em qualidade de representante do Partido Comunista Brasileiro” (1999, reimpressão 2012, Mondadori), “romances de marcado engajamento social e político” (2002, Garzanti), “engajou-se politicamente como militante de esquerda, sendo assim encarcerado e exilando-se” (2012, Fabbri). É possível afirmar, então, que as editoras deram bastante importância à militância do autor, fato que influenciou principalmente nas primeiras produções

artísticas de Jorge Amado. É curiosa a biografia de 1979 de Euroclub, que revela um *continuum* no percurso amadiano:

Jorge Amado nasceu na Bahia em 1912. Tornou-se jornalista aos quinze anos e aos vinte publicou o seu primeiro romance *O país do carnaval* onde já expressava os ideais de socialista revolucionário pelos quais foi repetidamente encarcerado e exilado.

Nos seus romances posteriores [dos quais lembramos, além de *Dona Flor e seus dois maridos*, *Tereza Batista cansada de guerra* e *Tenda dos milagres*] descreveu com incomparável maestria a miséria e a pureza de espírito do proletariado urbano e rural do Brasil.

Embora o próprio autor discorde da divisão em fases operada pela crítica literária, não se pode negar que o tom dos primeiros romances é mais ideológico. No entanto, no texto acima é apresentada uma continuidade, também nos romances com mulheres protagonistas: se podemos ver uma parte de proletariado – principalmente urbano – em *Tereza Batista* e *Tenda dos milagres*, em *Dona Flor* o espaço dedicado a essa categoria social é muito limitado.

Finalmente, vale a pena relatar o fato de que na biografia de muitas edições de Garzanti e Einaudi, mais especificamente aquelas que levam apenas uma lista de obras publicadas pela mesma editora, há uma certa superficialidade na transcrição dos títulos: às vezes são confusos – *Agonia* e *Sudore della notte* em vez de *Agonia della notte* e *Sudore*, por exemplo – e outras vezes são listados aleatoriamente, sem ordem de publicação nem de título. Recuperando também o que foi colocado no começo deste subcapítulo, é patente que as editoras querem publicizar suas próprias edições em detrimento daquelas das outras editoras (Garzanti e Einaudi), mas o fato de as publicações aparecerem em desordem e parcialmente em várias edições pode acabar confundindo o público-leitor que não tenha um conhecimento aprofundado da obra amadiana.

É importante destacar que quase dois terços das edições apresentam uma biografia do autor na contracapa e que essa, quando apresenta Jorge Amado, leva em conta a sua trajetória literária, apresentando às vezes as características da sua obra e a sua militância. Além disso, há um destaque para a representação da fama do autor através do seu sucesso internacional, dos prêmios literários e do fato de estar traduzido em muitíssimos idiomas. Todos esses elementos possuem um valor paratextual e factual, já que, uma vez conhecidas pelo público-leitor, as características apresentadas na biografia contribuem para uma leitura mais consciente da obra amadiana.

### 3.5 O SUMIÇO DO SANTO: EXU E A (IN)VISIBILIDADE DA TRADUÇÃO

Exu, Orixá erroneamente sincretizado com o diabo, é uma entidade que sempre foi muito querida por Jorge Amado. O autor, embora materialista, acreditava nos milagres e afirmava ter assistido a muita mágica (LISPECTOR, 1999, p. 15). Apesar de não ser um iniciado, tinha uma relação estreita com o candomblé, cuja religiosidade, mitologia e ritualística aparecem frequentemente na sua obra. Era ogan de Oxóssi e de Iansã, além de obá de Xangô, ministro e protetor, frequentava as casas de santo baianas e foi grande amigo de mestres e mestras como Mãe Menininha do Gantois, Mãe Stella de Oxóssi, Pai Procópio e Pai Joãozinho da Gomeia.

De todos os Orixás, Amado escolheu Exu como guardião da sua Fundação Casa de Salvador. Tinha recebido de presente do irmão James uma estátua do santo realizada por Tati Moreno e mandou assentá-la pela ialorixá Stella de Oxóssi antes da inauguração. O encantado é assim descrito em *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios* (AMADO, 2010, p. 21):

Quem guarda os caminhos da cidade do Salvador da Bahia é Exu, orixá dos mais importantes na liturgia dos candomblés, orixá do movimento, por muitos confundido com o diabo no sincretismo com a religião católica, pois ele é malicioso e arrelento, não sabe estar quieto, gosta de confusão e de aperreio. Postado nas encruzilhadas de todos os caminhos, escondido na meia-luz da aurora ou do crepúsculo, na barra da manhã, no cair da tarde, no escuro da noite, Exu guarda sua cidade bem-amada. Ai de quem aqui desembarcar com malévolas intenções, com o coração de ódio ou de inveja, ou para aqui se dirigir tangido pela violência ou pelo azedume: o povo dessa cidade é doce e cordial e Exu tranca seus caminhos ao falso e ao perverso.  
[...] Gosta de balbúrdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos orixás, um capeta. Por tudo isso sincretizaram-no com o diabo; em verdade ele é apenas o orixá em movimento, amigo de um bafafá, de uma confusão mas, no fundo, excelente pessoa. De certa maneira é o Não onde só existe o Sim; o Contra em meio do a Favor; o intrépido e o invencível. Toda festa de terreiro começa com o padê de Exu, para que ele não venha causar perturbação.

Exu é um mediador, é o mensageiro do(a)s Orixás, ele faz a conexão entre o mundo material e o mundo espiritual. Nele há o Bem e o Mal, polos que são assim entendidos pela cultura judaico-cristã, porém na visão ioruba não são opostos irreconciliáveis, convivem em cada coisa, em cada ser, assim como em cada Orixá. O mito que se refere a Exu explica porque no candomblé nenhum ritual começa antes da oferenda ao senhor das encruzilhadas. Conforme

Renato Asséf (2014), Exu é o primeiro filho de Oxalá e Iemanjá: era muito levado e um dia fez tantas brincadeiras que foi mandado embora de casa. Nesse período, em que nenhuma oferenda era feita para o santo, o mundo conheceu miséria, secas e epidemias. Então foi consultado Ifá, o oráculo, que informou que Exu estava zangado e era preciso acalmá-lo. Daquele momento em diante, esse Orixá é o primeiro a receber a oferenda, o padê, onde não podem faltar pimentas, charutos e aguardente.

Exu guarda os caminhos, é o senhor das encruzilhadas e protetor das entradas: assim, não surpreende que ele tenha sido escolhido para proteger a Fundação Casa e as portas de entrada dos livros de Jorge Amado. A sua ilustração (Figura 5), de fato, faz parte do paratexto original, ou seja, aparece na primeira página de todos os textos amadianos publicados no Brasil, antes dos créditos, antes de qualquer informação, como uma verdadeira oferenda ao santo, ou como um amuleto.

Figura 5: Ilustração de Kiko Farkas sobre Exu de Carybé



Fonte: GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Caderno de leituras: o universo de Jorge Amado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Insistir na importância da simbologia que circunda Exu é reconhecer o valor que essa entidade possui para as pessoas que cultuam as religiões afro-brasileiras, desde sempre discriminadas e vítimas de violência até hoje, como informa o babalorixá Sidnei Barreto Nogueira (2020), que também sublinha o fundamental valor filosófico e epistemológico de Exu, que vai além das oposições binárias típicas da visão eurocêntrica hegemônica cristã, pois segundo Barreto:

No pensamento do sagrado da negritude, a relação com a ancestralidade emerge como uma ética responsiva. Assim, essas práticas de saber fundamentam uma filosofia da ancestralidade cuja existência se fortalece no centro da encruzilhada. É na encruzilhada, como um lugar que dá origem a vários caminhos, e de uma lógica exuística, ou aceitação de tudo que há de mais humano na própria controvérsia do orixá Exu, que terreiros/práticas de terreiros/rito/mito e a própria ancestralidade como horizonte ético, potência inventiva, assumem a reconstrução dos seres, a partir dos cacos gerados pelo colonialismo. (BARRETO, 2020, 472-479 k.p.)



Ao repensar as características de Exu e essa filosofia da encruzilhada, parece muito viável a ideia de aproximar esse Orixá à tradução, tanto na sua ligação com a mediação, como na sua essência não binária, que não concebe equivalentes, mas sim compromissos, meio termos. Levando tudo isso em conta, é relevante apontar para o “sumiço do santo”, de Exu, nas portas de entrada dos livros traduzidos. De fato, o símbolo de Exu, a ilustração feita inicialmente por Carybé e em seguida modificada por Kiko Farkas, desaparecem nas edições italianas.

Nessa proposta de conceber Exu como padroeiro da tradução<sup>117</sup>, como guia e protetor, é nesse subcapítulo que se apresenta, junto com o desaparecimento do Orixá, a visibilidade da tradução do(a)s tradutor(a)s. Um tradutor, Giovanni Passeri, e duas tradutoras, Giuliana Segre Giorgi e Elena Grechi, contribuíram para transpor as obras do *corpus* para a língua italiana. O primeiro foi responsável pela tradução de *Gabriela cravo e canela*, Giuliana Segre Giorni traduziu *Tereza Batista cansada de guerra* e Elena Grechi ocupou-se das traduções de *Dona Flor e seus dois maridos* e *Tieta do Agreste*.

No quadro abaixo, é possível visualizar imediatamente em que medida o nome desse(a)s quatro agentes da tradução e a língua de origem se fazem presentes.

Quadro 8: Presença do nome do(a) tradutor(a) no espaço peritextual do *corpus*

Obra, tradutor ou tradutora	Edição-reimpressão	Editora	Capa	Contra capa	Página de Rosto	Página dos créditos	Notas
<i>Gabriella garofano e cannella</i> Giovanni Passeri	1962	Editori Riuniti				x	Português na página dos créditos
	1979-1984	Editori Riuniti				x	Introdução de Dario Puccini na página de rosto
	1979	Club degli Editori					
	1988	Euroclub				x	
	1989	Einaudi				x	
	1991	Einaudi				x	
	2002	Mondolibri				x	
	1999 (2009)	Mondadori					
	2005	Einaudi		x			
	1999 (2012)	Mondadori					
2013	Einaudi e-book				x	x	

<sup>117</sup> Uma interessante proposta de aproximação dessa entidade com a tradução encontra-se na criação da tradução-exu, uma tradução anti-hegemônica, que se quer ao mesmo tempo homenagem a perversão na obra *Algo infiel: corpo performance tradução* de 2017 de Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves.

	2016	Einaudi					
	1977	Garzanti				x	Português na página dos créditos
<i>Dona Flor e i suoi due mariti</i> Elena Grechi	1979	Garzanti				x	Português na página dos créditos
	1979	Euroclub				x	Português na página dos créditos
	1984	Garzanti				x	Português na página dos créditos
	1985-1988	Garzanti				x	Português na página dos créditos
	1997	TeaDue			x		Português na página de rosto
	2000	SuperPocket				x	Português na página dos créditos
	2002	Biblioteca di Repubblica			x	x	
	2002-2015	Garzanti				x	Português na página dos créditos
	2021	Garzanti e e-book			x	x	Português na página dos créditos e “Traduzione riveduta e aggiornata”
<i>Teresa Batista stanca di guerra</i> Giuliana Segre Giorgi	1975	Einaudi			x		
	1975	Club degli editori				x	
	1989	Einaudi			x		
	1998	Mondadori I Miti			x		
	1989 (2002)	Einaudi		x	x		
	1989 (2005)	Einaudi		x	x		
	2012	Fabbri			x		
	2013	Einaudi e-book			x		
	2014 (2015)	Einaudi		x	x		
<i>Vita e miracoli di Tieta d'Agreste</i> Elena Grechi	1979	Garzanti				x	Português na página dos créditos
	1984	Garzanti				x	Português na página dos créditos
	1999 (2002)	Garzanti				x	Português na página dos créditos
	2004	SuperPocket			x	x	Português na página dos créditos
	2010	Garzanti				x	Português na página dos créditos
	2015	Garzanti e-book		x		x	Português na página dos créditos

Fonte: quadro elaborado pela autora do presente trabalho

À primeira vista é evidente a total ausência do nome do(a) tradutor(a) nas capas, fato que já foi verificado na análise anterior sobre os elementos peritextuais presentes naquele

espaço. Assim, o sistema literário de partida, quando não é descrito exoticamente nos textos das contracapas e das orelhas, é sugerido apenas parcialmente através da menção à língua portuguesa e ao título original, presente sempre na página dos créditos.

No que se refere aos outros casos, é evidente um comportamento homogêneo que depende muito provavelmente de escolhas editoriais: todas as edições Garzanti, editora responsável pela publicação das traduções de *Dona Flor* e de *Tieta*, apresentam a especificação “Traduzione dal portoghese di”, além da primeira edição Editori Riuniti de *Gabriela* e de algumas edições de bolso, publicadas sob a concessão de Garzanti. Aliás, sempre a respeito de *Gabriela*, é interessante notar, na edição de 1979, a maior importância dada pela editora ao nome do prefaciador, que aparece na página de rosto, ao passo que o tradutor Giovanni Passeri aparece apenas na página dos créditos. É mais curioso ainda, que o tradutor, que em 1958 ganhara uma menção especial no prêmio Viareggio<sup>118</sup>, não tenha sido colocado sequer na página de rosto da primeira edição de *Gabriela*. Passeri ganhou um pouco mais de visibilidade apenas nas edições de 2005 e 2013 (e-book) de Einaudi, comparecendo na contracapa e na página de rosto respectivamente.

As publicações Garzanti mencionam a língua portuguesa na página dos créditos, no mesmo lugar onde relegam o nome da tradutora Elena Grechi, que é deslocado nas páginas de rosto das edições de bolso sob concessão Garzanti e na página de rosto da última edição de *Dona Flor*, com a especificação “Traduzione riveduta e aggiornata di Elena Grechi”. Pode-se fazer uma observação a respeito dessa frase: a preposição italiana *di* aqui pode equivaler à brasileira *de* e não à preposição *por*, que equivaleria à preposição *da* em italiano nesse contexto. A tradução mais literal seria, portanto, “Tradução revisada e atualizada de Elena Grechi”. Assim, a responsabilidade da revisão e da atualização da tradução é ambígua: é possível entender que a própria Elena Grechi revisou e atualizou a tradução, mas também não é de se excluir a possibilidade que algum(a) outro(a) agente da tradução tenha trabalhado no texto inicialmente traduzido por Elena Grechi.

No caso de Giuliana Segre Giorgi, tradutora de *Tereza Batista*, obra publicada principalmente por Einaudi, verifica-se outra situação que difere daquela de Giovanni Passeri, que aparecia quase sempre na página dos créditos. Segre Giorgi aparece apenas na página dos

---

<sup>118</sup> O 29º prêmio literário Viareggio de 1958 foi atribuído a Tommaso Landolfi com a obra *Ottavio di Saint Vincent* na seção narrativa, mas Giovanni Passeri ganhou um prêmio especial para *Il pane dei Carcamano* na seção de prosa ensaística.

créditos somente na edição Club degli Editori; nas outras oito edições em análise, o seu nome aparece na página de rosto e nas três edições impressas mais recentes de Einaudi ela é mencionada na contracapa. É possível supor que essa diferença de tratamento derive do prêmio do Istituto Italo Latino Americano, ganhado em 1976 por Jorge Amado e pela tradução de Giuliana Segre Giorgi e do prestígio conferido por esse reconhecimento. No entanto, a tradutora não chegou a traduzir outras obras amadianas e, mais importante, ao passo que o seu nome aparece num lugar mais em destaque, não aparece na página dos créditos.

Nem é preciso mencionar a grande quantidade de textos de estudioso(a)s da tradução que se dedicaram a denunciar a invisibilidade de quem traduz, tanto na própria tradução – com os ideais de fidelidade, fluência e sacralidade do original – como nos paratextos, para ver como, mais uma vez, tende-se a invisibilizar o trabalho tradutório. Ao passo que o contexto cultural com a sua carga exótica (e erótica) é exaltado, revelando ao público-leitor a origem tropical da narração, a tradução, o processo que permitiu àquele mesmo público o acesso ao vital, colorido e perfumado universo amadiano, é negado.

### 3.6 INSTÂNCIAS PREFACIAIS

As instâncias prefaciais, conforme a terminologia de Gérard Genette (2009, p. 145), são “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede”. Essa definição assemelha-se muitíssimo com a de Batchelor do próprio paratexto, mas a estudiosa acrescenta a função potencialmente influenciadora desse elemento. Genette (2009) dedica muito espaço ao estudo do prefácio autoral, porém o que interessa nesta instância é o alógrafo: a esse respeito, o estudioso francês leva em conta os textos traduzidos. Menciona algumas traduções de autores clássicos como Homero, Sófocles, Eurípides, Horácio e Terêncio e os seus prefácios, alógrafos e póstumos; contudo, não aprofunda a questão da tradução e afirma *en passant*, numa nota ao texto, algo que parece fundamental e contraditório ao mesmo tempo: “Em caso de tradução, o prefácio pode ser, como acabamos de ver, assinado pelo tradutor. O tradutor-prefaciador pode eventualmente comentar (entre outras coisas) sua própria tradução; neste caso e neste sentido, seu prefácio deixa então de ser alógrafo” (GENETTE, 2009, p. 233). Essa afirmação parece por um lado fundamental pois faz com que, nesse caso, a posição autoral corresponda àquela do(a)

tradutor(a), por outro lado é de se considerar contraditória dada a atitude de Genette para com a tradução no resto da sua obra, considerando-a paratexto, ou seja, liminar, acessória e submissa ao original.

Em seguida, ao apresentar as funções do prefácio alógrafo, Genette (2009, p. 233) menciona a de valorizar o texto e a de informar sobre o texto. Acrescenta que, no caso do prefácio alógrafo, a valorização se torna recomendação e a informação sobre o texto se torna apresentação. Ademais, alega que a grande maioria dos prefácios alógrafos são póstumos – o que não coincide com os dados da presente pesquisa – já que não haveria porque encarregar outra pessoa que não fosse o(a) autor(a) para escrever o prefácio. De qualquer forma, no que se refere à função informativa ou de apresentação, Genette identifica três tipos de informações: sobre a gênese da obra, sobre a biografia do(a) autor(a) e sobre a contextualização do texto dentro do conjunto da obra de seu autor ou de sua autora. No que se refere à função de recomendação, que Genette julga mais útil no caso de prefácios originais, é observada em casos de escritor(a)s consagrado(a)s que apresentam e elogiam o texto prefaciado, apresentando os seguintes exemplos:

Essa caução é dada geralmente, num prefácio original, por um escritor mais consagrado: Flaubert para Bouilhet, France para Proust, Borges para Bioy Casares, Sartre para Nathalie Sarraute. Ou, se for uma tradução, um autor mais conhecido no país importador: Baudelaire para Poe, Malraux ou Larbaud para Faulkner e ainda Larbaud para Joyce, Aragon para Kundera (GENETTE, 2009, p. 236).

Estamos adentrando o espaço peritextual e no presente caso considera-se instância prefacial todo tipo de texto acerca do romance que está dentro do livro e o apresenta. Se considerássemos a definição de Genette de forma rígida, os textos das contracapas e orelhas também teriam a mesma função e poderiam ser considerados instâncias prefaciais. Contudo, conforme o estudioso francês um elemento que diferencia esses textos é o destinatário: quem lê o prefácio é o(a) próprio(a) leitor(a) do livro, já que o *flâneur* das estantes, a quem Genette direcionava idealmente o *release*, dificilmente leria o prefácio:

A determinação do destinatário de prefácio é felizmente muito mais simples do que a do destinador; reduz-se praticamente a este truismo: o destinatário do prefácio é o leitor do texto. Leitor, e não simples membro do público, como (com algumas nuances já assinaladas) o do título ou do *release*. (GENETTE, 2009, p. 147)

Em primeiro lugar, não é possível confirmar essas afirmações, talvez haja leitor(a)s indeciso(a)s que leem o prefácio ou posfácio para terem uma ideia mais clara acerca do texto que estão prestes a comprar. Além disso, ao longo da análise dos peritextos foi possível observar que, de fato, o destinatário muda, mas não conforme a explicação de Genette. O peritexto do *release* resulta muito mais comercial, tem um tom diferente daquele dos prefácios.

### 3.6.1 Prefácios, assonâncias e autorias

O que aqui considero “instância prefacial” nem sempre corresponde aos textos analisados por Gérard Genette. Assim como no *release*, há nos prefácios em análise trechos de resenhas e de críticas literárias, biografias e bibliografias apresentadas como sugestões de leitura. Nenhum prefácio do *corpus* é autoral, todos são alógrafos e na maioria das vezes desconhecemos a autoria desse texto e nem todos os romances apresentam alguma instância prefacial. O que mais se aproxima ao estudo de Genette é a função informativa desses prefácios, assim como o tipo de informação geralmente explicitada: gênese do texto, notícias biográficas sobre o autor e contextualização do texto dentro da obra amadiana. O Quadro 9 abaixo apresenta o material peritextual que será examinado:

Quadro 9: Instâncias prefaciais das edições italianas de *Gabriella, garofano e cannella*, *Tereza Batista cansada de guerra* e *Tieta do Agreste*.

Publicação na Itália	Obra, editora e coleção	Tipo de texto e autoria
1979, 1982, 1983, 1984	<i>Gabriella garofano e cannella</i> Editori Riuniti, I David Club degli Editori	“L’autore e la critica”, trechos de obras críticas e resenhas de: Ruggero Jacobbi, Giorgio Marotti, Eduardo Portella, Angela Bianchini e Luciana Stegagno Picchio. Introdução de Dario Puccini.
1999 (reimpressão 2009 e 2012)	<i>Gabriella garofano e cannella</i> Mondadori (licença Einaudi), “Oscar Classici Moderni”	Prefácio em quatro partes: “La vita”, “L’opera”, “La fortuna”, “Bibliografia”, s.a.
1989 (reimpressão 2002 e 2005)	<i>Teresa Batista stanca di guerra</i> Einaudi, Tascabili	Prefácio, s.a. Breve bibliografia com sugestões de leitura: “Assonanze” [até a última edição], s.a.
2004	<i>Vita e miracoli di Tieta d’Agreste</i>	Biografia ampliada, s.a.

	SuperPocket	
--	-------------	--

Fonte: Quadro elaborado pela autora do presente trabalho.

Primeiramente, os prefácios do *corpus*, dada a sua tipologia muito variada, abririam espaço para uma discussão sobre o prefácio como gênero textual, já que apenas o texto de Dario Puccini se apresenta como uma introdução “tradicional”, que mais se aproxima daquelas analisadas por Genette (2009). As instâncias prefaciais, como se pode constatar no quadro, são de tipologias diferentes: nas edições de Editori Riuniti e Club degli Editori constam um prefácio de Dario Puccini e algumas páginas de trechos da crítica italiana e brasileira; as reimpressões de Mondadori na coleção Oscar Classici Moderni incluem um prefácio dividido em três partes, sobre o autor, a obra e a crítica, além de uma bibliografia final. O prefácio anônimo das edições Einaudi – exceto a última de 2014, que não apresenta nenhum prefácio – de *Teresa Batista* se apresenta como uma sinopse ampliada e a biografia na edição SuperPocket de *Tieta* contextualiza a obra de Jorge Amado em geral, sem focar no texto que a segue.

A instância prefacial da edição Editori Riuniti de 1979 de *Gabriella garofano e cannella* abre-se com uma seção intitulada “L’autore e la critica”, que reúne uma breve biografia do autor, uma seleção de trechos de resenhas e textos de crítica de autore(a)s italiano(a)s e um texto do crítico brasileiro Eduardo Portella, que também foi grande amigo de Jorge Amado. Em seguida, há a introdução de Dario Puccini.

Na seção inicial “L’autore e la critica”, a parte da biografia é breve, comenta a formação em Direito e os anos 1930 na capital carioca, os primeiros empregos jornalísticos e o compromisso político com a esquerda. Refere a prisão em 1936 e o exílio, a volta ao Brasil em 1945 e o outro exílio. Logo em seguida há uma longa lista das publicações amadianas até *Tieta do Agreste* (1978) com o título original seguido pelo título e as especificações de publicação na Itália, quando houver, ou pela tradução literal do título brasileiro. Após esta apresentação do autor, há cinco excertos da crítica: o primeiro é oriundo da introdução de Ruggero Jacobbi da edição italiana de 1963 de *Os velhos marinheiros*, publicada por Nuova Accademia; o segundo vem do capítulo da obra de Giorgio Marotti *Profilo sociologico della letteratura brasiliana* (1972) intitulado “Jorge Amado: Brasilidade negra”; o terceiro é um trecho do texto “A fábula em cinco tempos” de Eduardo Portella, oriundo do livro *Povo e terra, 40 anos de literatura*

(1972) do mesmo autor<sup>119</sup>; o quarto é um trecho de uma resenha de 1978 escrita por Angela Bianchini para *La stampa* e o quinto é o excerto de outra resenha, redigida por Luciana Stegagno Picchio em 1978 para *Tuttolibri*.

No texto de Jacobbi, lê-se:

Com *Gabriela* e com os *Marinheiros* chegou uma prodigiosa explosão. O antigo lirismo tornou-se humor afetuosos e ao mesmo tempo picaresco; o tom da rapsódia retorna, mas com uma sabedoria clássica; o otimismo nativo de Amado poussa-se como um olhar paterno sobre o destino do homem. E a ideologia também deixa de ser uma superestrutura: é o sangue secreto de uma inspiração que tem reencontrado a sua liberdade. (1978, p. 13)<sup>120</sup>

Merece atenção o fato de que Jacobbi, possivelmente a fim de elogiar a obra que está prefaciando, a tradução italiana de *Os velhos marinheiros*, a incorpora na segunda fase amadiana ao lado de *Gabriela*. Aqui encontramos elementos presentes em outros peritextos do mesmo período. O trecho de Jacobbi na edição de 1979 de *Dona Flor* já fazia uma referência à rapsódia e da mesma época são as referências ao estilo picaresco de Jorge Amado. Além disso, é evidente a sugestão de que o estilo amadiano, numa liberdade reencontrada, mudou ao “libertar-se” do peso ideológico das primeiras obras.

É também merecedora de comentários a citação de Giorgio Marotti. O texto vem do capítulo da obra *Profilo sociologico della letteratura brasiliana* (1972), intitulado “Jorge Amado: Brasilidade negra”.

Com *Gabriela* há a passagem definitiva e irrevogável de Jorge Amado em direção à *brasilidade* negra. O que diferencia Gabriela e as outras que virão depois dela das várias Dora, Lindinalva, Livia é que estas últimas [...] apresentam características pelas quais poderiam pertencer indiferentemente a qualquer país. Gabriela, ao contrário, é o produto de um ambiente, de uma situação histórica, de uma mentalidade, de uma moral, de uma filosofia da vida. Como figura artística ela pertence, na sua maravilhosa feminilidade, ao universo da poesia; como tipo de mulher, como ser humano, é um bellissimo exemplar do Brasil negro, em toda a sua força e em todos os seus limites. (MAROTTI *apud* AMADO, 1979, p. 14)<sup>121</sup>

<sup>119</sup> O texto está em italiano e não há notas sobre a tradução do excerto.

<sup>120</sup> Con *Gabriella* e coi *Marinai* è arrivata una prodigiosa esplosione. L'antico lirismo è diventato *humour* affettuoso e insieme picaresco; il tono della rapsodia ritorna, ma con una sapienza classica; l'ottimismo nativo di Amado si posa come uno sguardo paterno sul destino dell'uomo. E anche l'ideologia smette di essere una sovrastruttura: è il sangue segreto di un'ispirazione che ha ritrovato la sua libertà.

<sup>121</sup> Con *Gabriella* avviene il passaggio definitivo e irrevocabile di Jorge Amado verso la *brasilidade* negra. Quello che differenzia Gabriella e le altre che verranno dopo di lei dalle varie Dora, Lindinalva, Livia è che queste ultime [...] presentano delle caratteristiche tali per cui potrebbero appartenere indifferentemente a qualsiasi paese. Gabriella invece è il prodotto di un ambiente, di una situazione storica, di una mentalità, di una morale, di una filosofia della vita. Come figura artistica appartiene, nella sua meravigliosa femminilità, all'universo della poesia;



Marotti distingue Gabriela das personagens femininas anteriores: Dora, Lindinalva e Livia, afirma Marotti, poderiam ser oriundas de qualquer país, Gabriela, pelo contrário, se caracteriza por ser uma representação de “brasilidade negra”. Em primeiro lugar, resulta complicado validar essa afirmação, já que as outras personagens amadianas, desde o começo da sua produção artística, se inserem numa ambientação nordestina e baiana que é tão vital graças às influências culturais africanas. O que distingue Gabriela, é o fato de ser apresentada desde o princípio através dos estereótipos ligados ao sujeito, frequentemente objetificado, “mulata”. Com efeito, é evidente, neste pequeno trecho, o uso problemático de alguns termos e aproximações de conceitos: em primeiro lugar, o termo *esemplare*, substantivo geralmente referido a animais. Antes de mais nada, essa escolha lexical “bestializa” a protagonista, enquanto mulher e sobretudo enquanto mulher negra, exotizando essa figura, reforçando o estereótipo e perpetuando uma violência:

São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral, e das mulheres negras em particular. Sabemos, também, que em todo esse contexto de conquista e dominação, a *apropriação social das mulheres do grupo derrotado* é um dos momentos emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de *mulatas tipo exportação*. (CARNEIRO, 2011, grifos meus)

Em segundo lugar, no excerto de Marotti é possível enxergar outra grande questão central a respeito da construção da figura da “mulata”, tal como apresentada por Mariza Corrêa (2016): a polaridade da representação e a construção dessa subjetividade, que é “desejável” e “indesejada”. A autora afirma que essa figura é frequentemente retratada na literatura brasileira como “puro corpo, ou sexo, não ‘engendrado’ socialmente” (p. 171-172).

O trecho que segue, de Eduardo Portella, faz referência principalmente à ambientação baiana e à sua literatura popular, com a sua mitologia, as suas lendas, a sua “demonologia”. É curioso notar que nunca se faz uma clara referência à procedência africana dessa realidade cultural baiana que, conforme Portella “regula [...] toda a nossa metodologia do maravilhoso” (PORTELLA *apud* AMADO, 1979, p. 14). Ao mesmo tempo, essa bagagem cultural apresentada na narrativa amadiana com sábio olhar de “sociólogo e psicólogo” (PORTELLA

---

come tipo di donna, come essere umano, è uno stupendo esemplare del Brasile negro, in tutta la sua forza e in tutti i suoi limiti.

*apud* AMADO, 1979, p. 14) é exaltada através da crítica positiva à literatura de Jorge Amado. Ao falar dessas manifestações culturais, destaca-se o apagamento e a demonização da mitologia afro-brasileira ao mesmo tempo exaltada. Conforme o babalorixá Sidnei Barreto Nogueira (2020, 1255 k.p.), “a demonização e o epistemicídio são formas de controle social do oprimido, que, reintegrado aos seus, à sua ancestralidade e ao seu Eu divino-natureza-ancestral, podem representar perigo iminente para a manutenção do *status quo* hegemônico”.

O breve trecho da resenha sucessiva, de Angela Bianchini, apresenta a obra amadiana de forma totalizante como “a história do Brasil. O Brasil da mestiçagem e do subdesenvolvimento numa dramática busca de si mesmo” (BIANCHINI *apud* AMADO, 1979, p. 15)<sup>122</sup>. Pode-se afirmar o caráter totalizante dessa descrição – e se poderia acrescentar desnecessariamente universalista – já que a obra amadiana apresenta e representa uma parte específica do Brasil que é o Nordeste e na maioria das vezes a Bahia. A última resenha, curiosamente, trata de *Tenda dos milagres* e menciona *en passant* as histórias de mulheres ao definir a narração com Archanjo protagonista:

Um belo romance: mais profundo e mais engajado, mais significativo, mas sempre sob a típica patina cintilante das anteriores e sucessivas histórias baianas ‘de mulher’. Um romance que, sobretudo, cava mais profundamente na busca por aquele brasileiro específico que desde sempre é o objeto primário desta literatura. (STEGAGNO PICCHIO *apud* AMADO, 1979, p. 15)<sup>123</sup>

Ora, pode-se dizer que a “busca por aquele brasileiro específico” é uma busca diferenciada em *Tenda dos milagres* e nos romances com mulheres protagonistas: é evidente que Pedro Archanjo, como *alter ego* do próprio Jorge Amado, tem um perfil psicológico mais aprofundado e representativo de um tipo de homem brasileiro. As mulheres amadianas, ao contrário, representam – mesmo que de forma estereotipada – vários tipos de mulheres brasileiras e nordestinas, que raramente são descritas como intelectuais do povo empenhadas em lutar para as suas instâncias, diferentemente de Archanjo.

Nas quatro páginas de prefácio redigidas por Dario Puccini, Jorge Amado é inicialmente apresentado como um autor latino-americano célebre e de sucesso, admirado especialmente pelo público jovem, o mesmo público que ama Gabriel García Márquez. O autor

---

<sup>122</sup> [...] la storia del Brasile. Il Brasile del meticcato e del sottosviluppo in una drammatica ricerca di se stesso.

<sup>123</sup> Un bel romanzo: più profondo e impegnato, più significativo, pur sotto la consueta patina scintillante, alle anteriori e seguenti storie baiane “di donna”. Un romanzo soprattutto che scava più a fondo nella ricerca di quello specifico brasiliano che da sempre è l’oggetto primo di questa letteratura.

do prefácio admite as profundas diferenças entre os dois autores, mas afirma serem essas ignoradas pelo público jovem e pela sua leitura do mundo tão apaixonada (PUCCINI *apud* AMADO, 1979, p. 8). Puccini fala da vocação de contador de histórias de Amado “herdeiro do romance do século XIX, entre Balzac e Sue, assim como da tradição narrativa oral que tem na América Latina um recente reflorescimento, ora muito refinado, ora muito instintivo” (PUCCINI *apud* AMADO, 1979, p. 8)<sup>124</sup>: não podiam faltar as aproximações ao cânone europeu, forma aparentemente recorrente de “elevar” a obra de escritor(a)s de sistemas literários periféricos<sup>125</sup>, aliás comparados com o *boom* literário latino-americano cujos resultados são julgados qualitativamente flutuantes pelo autor do prefácio.

É então apresentada a segunda fase amadiana, em que o autor passara a criar “descontraídas, humorísticas, irresistíveis e destemidas histórias de mulheres e de amores” (PUCCINI *apud* AMADO, 1979, p. 8-9)<sup>126</sup> e são listadas as quatro obras com mulheres protagonistas, livros “fascinantes e divertidos”. Dario Puccini apresenta em seguida a personagem de Gabriela como verdadeira protagonista do romance, como personagem graças à qual milagres acontecem e os costumes de uma cidade arraigada à velha sociedade dos coronéis mudam. A esse respeito, convém destacar alguns elementos: a representação limitante da protagonista, a exaltação romantizada da protagonista e uma espécie de *mansplaining*<sup>127</sup>. No que se refere ao primeiro eixo, segue um trecho do prefácio:

Célebre pelas suas histórias de resgate social, de revolta primitiva e organizada, como resultado de seu trabalho de romancista desde 1954, pelo qual foi acusado de querer embelezar os cânones do realismo socialista com ritmo de samba e com ebriedades de cachaça, Jorge Amado começou a desfrutar de uma nova e mais ampla celebridade graças às suas descontraídas, humorísticas, irresistíveis e destemidas histórias de

<sup>124</sup> [...] erede tanto del romanzo ottocentesco, tra Balzac e Sue, quanto della tradizione narrativa orale che ha in America Latina una recente rifioritura, ora molto raffinata ora molto istintiva.

<sup>125</sup> Além do que já foi visto nos outros peritextos, essa constatação encontra mais um suporte numa pesquisa sobre os elementos paratextuais da primeira edição de *Suor* em italiano, em que o estilo de Jorge Amado é comparado com o de Balzac.

<sup>126</sup> [...] spensierate, umoristiche, travolgenti storie di donne e di amori.

<sup>127</sup> O termo inglês, embora frequentemente associado a Rebecca Solnit em *Men explain things to me*, surgiu na internet: “Surgiu um site chamado “Academic Men Explains Things to Me” e centenas de mulheres acadêmicas compartilharam suas histórias sobre o fato de serem tratadas com condescendência, menosprezadas, interrompidas e muito mais. O termo ‘mansplaining’ foi cunhado logo depois, e às vezes me deram o crédito. De fato, eu não tive nada a ver com sua criação, embora meu ensaio, junto com todos os homens que incorporaram essa ideia, o tenha aparentemente inspirado” (SOLNIT, 2014, p. 20, tradução minha). Em inglês: “A website named “Academic Men Explains Things to Me” arose, and hundreds of university women shared their stories of being patronized, belittled, talked over, and more. The term ‘mansplaining’ was coined soon after the piece appeared, and I was sometimes credited with it. In fact, I had nothing to do with its actual creation, though my essay, along with all the men who embodied the idea, apparently inspired it”.

mulheres e de amores, dessa vez justamente todas e apenas a ritmo de samba, todas e apenas ébrias de cachaça, todas e apenas impregnadas de sabores e de cheiros da região mais carnavalesca e colorida do Brasil. (PUCCINI *apud* AMADO, 1962, p. 7-8)<sup>128</sup>

Além da exotização carnavalesca da Bahia com suas cores e perfumes, é pertinente apontar para a descrição limitante das características da chamada “segunda fase” amadiana. Puccini afirma que justamente por serem histórias de mulheres e amores, essas obras têm que ser – e são *todas e apenas* – embriagadas, dançantes, saborosas e coloridas. O tom de Puccini também deixa entender que a obra de Jorge Amado se torna mais trivial, se afasta do realismo socialista – literatura séria, de “homens” – e foca apenas em *histórias de mulheres*, reproduzindo o pensamento machista dominante que relega os “assuntos de mulheres” a copa (cama) e cozinha. Mas a personagem de Gabriela não retrata e aprofunda uma mulher qualquer, e é exatamente com este propósito que Dario Puccini começa uma descrição enaltecida das qualidades “*del vero protagonista*” (PUCCINI *apud* AMADO, 1962, p. 8, grifos meus) do romance, junto com uma recomendação – ou melhor, um *mansplaining* – às leitoras do romance:

Nascida livre, com cheiro de cravo e canela, cheiro que se desprende quase magicamente de suas carnes belas e sempre todas dela, ousaria dizer que Gabriela não é apenas testemunha daquele “amor livre” predicado no passado por uma divulgação libertária um pouco patética, mas é também e sobretudo (e talvez apenas) exemplo “brasileiro” daquela independência e autoconsciência, muitas vezes de raiz espontânea, que transparece em muitas e sérias pautas do feminismo atual. *Não estou completamente certo dessa afirmação: mas acredito ser um ponto que deveria atrair o interesse de uma discussão e em específico das leitoras desta obra.* (PUCCINI *apud* AMADO, 1979, p. 8-9, grifos meus)<sup>129</sup>

Dario Puccini, após apresentar Gabriela como representante brasileira por excelência do amor livre, destaca o fato de que esse assunto está entre as pautas dos feminismos da época:

---

<sup>128</sup> Celebre per le sue storie di riscatto sociale, di rivolta primitiva e organizzata, come risulta dal suo lavoro di romanziere fino dal 1954, per il quale fu tacciato di voler abbellire con ritmo di samba e con ebbrezze di cachaça i canoni del realismo socialista, Jorge Amado ha cominciato a godere d’una nuova e più diffusa celebrità con le sue spensierate, umoristiche, travolgenti, e spericolate storie di donne e di amori, questa volta a buon ragione tutte e soltanto a ritmo di samba, tutte e soltanto ebbre di acquavite, tutte e soltanto impregnate di sapori e di odori della provincia più carnevalesca e colorita del Brasile.

<sup>129</sup> Nata libera, con odore di garofano e cannella, che emanano quasi magicamente dalle sue carni belle e sempre tutte sue, oserei dire che Gabriella è non solo testimonianza di quell’“amore libero” predicato in passato da una un po’ patetica pubblicistica libertaria, ma anche e soprattutto (e forse soltanto) esempio “brasiliano” di quella indipendenza e autocoscienza, spesso di radice spontanea, che traspare in molte e serie istanze del femminismo attuale. Non sono del tutto sicuro di tale affermazione: ma credo sia un punto che dovrebbe richiamare l’interesse d’una discussione e in particolare delle lettrici di quest’opera.

o autor está escrevendo no final dos anos 1970, período fecundo pelas teorias e pela militância feminista, que começa a se enxergar além das pautas do feminismo branco e burguês e inicia a integração das pautas das feministas negras e lésbicas. Ora, não que a liberdade sexual das mulheres não seja uma pauta importante, porém, no prefácio de uma obra que apresenta uma série de problemáticas que vão muito além do “amor livre”, poderia ter se falado de outras e mais importantes questões. Portanto, a sugestão às leitoras da obra de discutir sobre essa pauta soa aqui um pouco arrogante e paternalista.

Além disso, é fundamental apontar para o fato de que a protagonista não é uma mulher branca nem burguesa, a quem a fala de Puccini parece se dirigir, mas é uma mulher negra e pobre fugida da seca do sertão para escapar a um destino possivelmente trágico. De que mulher estamos falando então? É uma pergunta que ressoa aqui e que também ressoa no texto de Sueli Carneiro (2011) ao falar das diferenças entre mulher branca e mulher negra quando se trata de pautas feministas; as mulheres negras fazem:

[...] parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. (CARNEIRO, 2011)

Sueli Carneiro também cita Ângela Gilliam no começo do texto, que justamente afirma: “O papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e *a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance*” (GILLIAM *apud* CARNEIRO, 2011, grifos meus). A violência sexual pode não aparecer na narração da história de Gabriela, porém é recorrente na narrativa amadiana: o primeiro capítulo de *Tereza Batista cansada de guerra* narra exatamente isso, um período em que a protagonista é escravizada e violentada constantemente pelo cruel Justiniano Duarte da Rosa.

Destaca-se também a brevíssima descrição de Nacib colocada ao lado da apresentação do desejo de Gabriela: “O leitor verá por si mesmo como Gabriela administra o seu corpo, o seu irrefreável desejo erótico, e como resolverá a sua relação com Nacib, *o gordão honesto e inteligente* que ela sabe amar de um amor um pouco peculiar” (PUCCINI *apud* AMADO, 1962, p. 9, grifos meus). Tanto no romance como no prefácio, que refletem a mentalidade de suas épocas, o desejo erótico manifestado pela mulher é bestializado enquanto são normalizados

aqueles desejos, também irrefreáveis, que levavam os personagens masculinos a terem amásias e a frequentarem os castelos.

O prefácio das edições de Mondadori (1999) de *Gabriella garofano e cannella*, da coleção Oscar Classici Moderni, divide-se em quatro partes, uma sobre vida do autor, outra sobre o romance, a terceira sobre a fortuna crítica de Jorge Amado e uma bibliografia final. Nesse caso, é analisada a parte sobre a obra, já que é aquela que apresenta uma maior incidência de trechos críticos.

Ao contextualizar o romance, fala-se do conjunto homogêneo de temas e personagens amadianos, e afirma-se ser *Gabriela* uma obra que marca a passagem da primeira à segunda fase “na qual se abandona a perspectiva imediatamente política em prol de uma utopia radical que, alheia a soluções concretas, coincide com o sonho libertador de uma existência totalmente ‘outra’ se comparada à atual” (s.a., 1999, p. VII)<sup>130</sup>. Passa-se em seguida a falar do enredo do romance, aliás definido conto de fada, no qual o(a) autora do prefácio identifica três núcleos: o da história de amor entre Nacib e Gabriela, o da evolução dos costumes na cidade de Ilhéus – onde “O sistema de valores que impõe a cega submissão da mulher ao homem e nega as razões e os sentimentos individuais parece ser unanimemente partilhado e aceito” (s.a., 1999, p. VIII)<sup>131</sup> – e a disputa política entre o coronel Ramiro Bastos e o exportador Mundinho Falcão. A protagonista, “a belíssima e sensual Gabriela”, é apresentada como “fulcro involuntário e inconsciente de todos os emaranhados eventos romanescos” (s.a., 1999, p. IX)<sup>132</sup>.

Desde o começo, então, a protagonista é definida de forma dual: como lindíssima e sensual e como figura que assiste passivamente aos eventos narrativos. Em seguida diz-se que ela, enquanto protagonista do conto de fada é diferente das outras protagonistas tradicionais desse gênero, pois ela não aspira a se tornar uma princesa:

[...] no papel da senhora Saad ela perde a alegria de viver, sufocada pelas convenções e pelos costumes da boa sociedade. Faz-se, pelo contrário, portadora de uma mensagem bem mais eversiva, baseada na reafirmação incondicional e totalizadora do princípio do prazer, alheia a qualquer limitação. Gabriela não quer possuir ninguém nem ser propriedade de ninguém, não deseja riqueza, nem confortos, nem luxos, nem reconhecimentos sociais; ama tudo o que é físico e corporal: fazer amor (com quem quer que ela goste, sem prender-se exclusivamente a alguém), dar prazer aos outros

<sup>130</sup> [...] in cui si ha l’abbandono della prospettiva immediatamente politica a favore di una utopia radicale, che, aliena da soluzioni concrete, coincide con il sogno liberatorio di un’esistenza totalmente “altra” rispetto a quella presente.

<sup>131</sup> [...] il sistema di valori che impone la cieca sottomissione della donna all’uomo e nega le ragioni e i sentimenti individuali sembra essere unanimemente condiviso e accettato.

<sup>132</sup> la bellissima e sensuale Gabriella [...] fulcro incosciente e inconsapevole di tutta l’intricata vicenda romanzesca.

com suas deliciosas comidas, dançar e cantar. Nessa perspectiva, o sexo, antes forma de prevaricação e de violência dos mais fortes sobre os mais fracos, se torna expressão da mais completa e imediata realização de si, meio de libertação e testemunho de liberdade. Com a sua atrevida simplicidade, Gabriela propõe um modelo substancialmente revolucionário, fora de qualquer moral, inconciliável – a não ser no espaço do conto de fadas – com as leis normais do viver civil. (s.a., 1999, p. IX)<sup>133</sup>

Resumindo o conceito do texto, a não-princesa Gabriela, pregadora do princípio do prazer sem limites, só ama o que tem a ver com o corpo e com os prazeres. Prazeres que ela recebe e que ela proporciona, todos ligados à comida em todos os seus sentidos. Revolucionária na sua simplicidade, ela se faz exemplo desse estilo de vida *inconciliável com as leis normais do viver civil*.

Primeiramente, Gabriela é realmente uma personagem descrita como “pura”, pura como uma criança: nisso ela é mesmo passiva, ela não quer impor sua pureza e sua visão às outras pessoas, ela simplesmente *vive*. As descrições que a aproximam de uma *femme fatale* sedutora são desviantes para o público-leitor, mas certamente chamativas. Em segundo lugar, delimitar a “realização de si” de Gabriela ao sexo, e ao sexo enquanto libertação, se distancia – e é o menos que se possa dizer – totalmente da realidade da personagem. Gabriela “dorme”, “se deita”, com os homens naturalmente, não entende porque eles a querem possessivamente. Contudo, o que mais merece um comentário é o fato de se afirmar que o exemplo de Gabriela é fora de qualquer moral e *inconciliável com as leis normais do viver civil*: é necessário apontar para o fato de que essa descrição bem poderia se aplicar ao estilo de vida de todos os personagens homens que circulam pela cidade de Ilhéus. Muitos são assíduos frequentadores dos “castelos” e outros *possuem* uma amante à qual pagam tudo para que ela esteja exclusivamente e sempre disponível, como é o caso de Glória. Parece que no caso dos homens, então, isso não seria nada *inconciliável* com o viver civil (ou civilizado?). A grande diferença é que para eles o sexo não é algo natural, é precisamente uma forma de se afirmar como mais fortes, e afinal o que é isso se não uma forma de violência?

---

<sup>133</sup> [...] nelle vesti della signora Saad perde allegria e gioia di vivere, soffocata dalle convenzioni e dalle consuetudini della buona società. Si fa invece portatrice di un messaggio ben più eversivo, basato sulla riaffermazione incondizionata e totalizzante del principio del piacere, alieno da qualsiasi limitazione. Gabriella non vuole possedere nessuno né essere posseduta da alcuno, non desidera né ricchezza, né agi, né lussi, né riconoscimenti sociali; ama tutto ciò che è fisico e corporale: fare l'amore (con chiunque le possa piacere, senza legarsi esclusivamente a nessuno), far godere gli altri con le sue pietanze squisite, danzare e cantare. In questa prospettiva il sesso, da forma di prevaricazione e di violenza dei più forti ai danni dei più deboli, diviene espressione della più completa e immediata realizzazione di sé, strumento di liberazione e testimonianza di libertà. Nella sua sfrontata semplicità Gabriella propone un modello sostanzialmente rivoluzionario, al di fuori di ogni morale, inconciliabile – se non nello spazio della fiaba – con le leggi normali del vivere civile.

Terminada a apresentação de Gabriela, o texto passa a descrever o estilo da segunda fase do autor, apontando imediatamente para os modelos do cânone europeu:

Conformam-se à nova perspectiva ideológica e literária os novos autores tomados como modelo: aos clássicos da tradição romanesca (Dumas pai, Dickens, Twain, Gogol') juntam-se Rabelais, "inventor" do mundo literário do carnaval, e Cervantes, mestre de ironia; mas também os "anônimos contadores de histórias, e os trovadores do mercado", vozes quase desaparecidas que mantêm em vida o grande repertório oral da cultura popular. (s.a., 1999, p. IX)<sup>134</sup>

Mais uma vez, parece indispensável aproximar o estilo do autor brasileiro e baiano a algum autor canônico: a ideia que subjaz a esse tipo de comentário crítico é a de que o autor latino-americano é "de qualidade" quando de alguma forma seu estilo remete ao cânone, cânone ocidental e eurocêntrico no caso. Essas aproximações, como antecipado acima, não são raras e aparentam ser um meio de legitimação da obra.

No que se refere a *Teresa Batista stanca di guerra*, nas edições Einaudi de 1989 e nas sucessivas reimpressões até a nova edição de 2014, há um prefácio anônimo e uma breve bibliografia intitulada "Assonanze", ou seja, "assonâncias".

No primeiro parágrafo do prefácio é introduzida a primeira fase amadiana e a grande virada amadiana com a publicação de *Gabriela*: fala de "romances de forte compromisso social que o tornaram logo célebres no mundo inteiro. Einaudi publicou a sua obra-prima, *Jubiabá*, 1935, da qual ainda deriva grande parte da sua fama"<sup>135</sup>. Apresentando logo *Jubiabá* como a obra-prima publicada pela editora, Einaudi efetua uma recomendação de leitura que tem um teor marcadamente comercial. Descreve o Brasil onde *Jubiabá* é ambientado como "riquíssimo para poucos e misérrimo para muitos"<sup>136</sup> e logo depois afirma que na obra amadiana entrou preponderantemente a diversão, introduzindo assim a segunda fase e reproduzindo em seguida uma visão romantizada da pobreza: "é a ironia que dá um ritmo, uma alegria, uma nova forma de narrar os feitos dos irregulares brasileiros, daqueles que, apesar de tudo, não desistem"<sup>137</sup>.

<sup>134</sup> Conformi alla nuova prospettiva ideologica e letteraria sono gli autori assunti a modello: ai classici della tradizione romanesca (Dumas padre, Dickens, Twain, Gogol') si aggiungono Rabelais, "inventore" del mondo letterario del carnevale, e Cervantes, maestro di ironia; ma anche gli "anonimi cantastorie, e i trovatori del mercato", voci quasi scomparse che mantengono in vita il grande repertorio orale della cultura popolare.

<sup>135</sup> [...] romanzi di forte impegno sociale che lo resero presto celebre in tutto il mondo. Einaudi ne ha pubblicato il capolavoro, *Jubiabá*, 1935, a cui affida ancora gran parte della sua fama.

<sup>136</sup> [...] ricchissimo per pochi e miserrimo per molti.

<sup>137</sup> È l'ironia a dare un ritmo, un'allegria, un tono nuovo di narrare le gesta degli irregolari brasiliani, di quelli che, nonostante tutto, non si arrendono.



Afirma-se a seguir que a nova fase não coloca de lado o interesse pela trágica desigualdade social brasileira, mas que Jorge Amado decidiu “tornar mais evidente o caráter brasileiro de seus heróis, a vitalidade deles”<sup>138</sup> e logo é apresentado o romance que tem Tereza Batista como protagonista, num texto que pouco se distancia daquele presente na contracapa:

Best-seller exemplar já no seu lançamento no Brasil em 1972, esse grande romance popular dedicado a *Tereza Batista cansada de guerra*, é uma saga extraordinária que Amado imagina ter juntado nas feirinhas do interior e nos cais do porto pela boca das pessoas que conheceram a menina Tereza, que segundo alguns se tornara até uma encantada, ou seja, uma divindade da mitologia afro-brasileira.<sup>139</sup>

No último parágrafo, como para corroborar a tese de que o autor não abandonou as questões sociais na segunda fase, o(a) prefaciador(a) alega que a narração que segue não desvela apenas as “aventuras e desventuras da sua bela heroína com a pele cor de cobre, mas também aquelas de todos os habitantes da região situada às margens do Rio Leal na fronteira entre o estado da Bahia e o do Sergipe, ou até as do Brasil inteiro”<sup>140</sup>. Assim, apesar de encontrar as informações descritas por Genette (2009) a respeito do prefácio alógrafo, o texto que antecipa a tradução italiana de *Tereza Batista cansada de guerra* mais parece uma extensão do *release*, apesar do tom menos sensacional e comercial.

Após o romance e o sumário, há uma pequena bibliografia comentada e intitulada “Assonanze”, ou seja, “assonâncias”. Primeiramente, são listados os romances, publicados naturalmente por Einaudi, *Jubiabá* e *Gabriela cravo e canela* acompanhados do comentário “L’Amado prima e seconda maniera”, ou seja, explicitando a intenção de apresentar um romance da primeira e da segunda fase. Segue a referência bibliográfica da obra de Luciana Stegagno Picchio (1972), *La letteratura brasiliana*, seguida por uma citação da própria autora: “Jorge Amado ama i suoi personaggi, ne conosce ogni sorriso e debolezza”, ou seja, “Jorge Amado ama seus personagens, conhece cada sorriso e fragilidade deles”. Em seguida, há a

---

<sup>138</sup> [...] di rendere più evidente il carattere brasiliano dei suoi eroi, la loro vitalità.

<sup>139</sup> Esemplare best-seller subito alla sua uscita in Brasile nel 1972, questo grande romanzo popolare dedicato a *Teresa Batista stanca di guerra*, è una straordinaria saga che Amado immagina di aver raccolta qua e là nelle fiere dell’interno e sulle banchine del porto dalla gente che ha conosciuto la ragazza Teresa, diventata addirittura per alcuni encantada, ovvero una divinità della mitologia afro-brasiliana.

<sup>140</sup> [...] avventure e disavventure della sua bella eroina dalla pelle di rame, ma anche di quelle di tutti gli abitanti della regione situata ai margini del Rio Leal sul confine tra lo Stato di Bahia e quello di Sergipe, se non addirittura del Brasile intero.

referência à tradução italiana das duas obras mais famosas de Gilberto Freyre<sup>141</sup> com esse comentário: “Il romanzo del Nordeste ha come stimolo immediato la lezione di Gilberto Freyre”, ou seja, “O romance do Nordeste tem como estímulo imediato a lição de Gilberto Freyre”. Finalmente são listados três textos, sobre o Nordeste, as religiões afro-brasileira e o samba<sup>142</sup>: “qualche dato e suggestione per capire meglio le passioni di Teresa Batista”, ou seja, “alguns dados e sugestões para entender melhor as paixões de Tereza Batista”.

Se por um lado a ideia de fornecer ao público-leitor instrumentos para entrar no mundo da heroína Tereza Batista é válida, também é verdade que a bibliografia poderia ser atualizada com sugestões mais recentes e com a atualização do discurso acima do Nordeste e da formação do povo brasileiro, já que o debate acerca das aspectos problemáticos da visão freyriana já tinha começado nos anos 1980 com as publicações de Lélia Gonzales. Além disso, a falta de atualização de dados e elementos paratextuais é recorrente, como é possível constatar no próximo subcapítulo a respeito das notas.

Finalmente, a instância prefacial da edição SuperPocket de 2004 de *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* é, mais uma vez, um texto anônimo, que expõe principalmente uma biografia ampliada do autor e uma contextualização da obra amadiana em geral, sem entrar no próprio texto que o segue.

Em primeiro lugar, fala-se da infância de Amado que assiste às lutas pela posse da terra e da adolescência em Salvador, do emprego como jornalista e da Academia dos Rebeldes, à qual Jorge Amado se juntou em 1928 e descrita como “grupo de intelectuais revolucionários do movimento modernista”<sup>143</sup>. A definição é imprecisa, já que no manifesto temos:

“A luta é por uma literatura que seja universal por ser nacional, inspirada na realidade brasileira, feita para transformá-la”. Em seu projeto estético e ideológico, valorizavam a cultura popular local, africana e afro-baiana. Um tanto insolentes, recusavam o intelectualismo, ou o modelo de intelectual que ali existia, e desprezavam a influência estrangeira que constituía matéria-prima para o movimento modernista. (AGUIAR, 2018, p. 26 e-book)

<sup>141</sup> As referências são as seguintes: “*Padroni e schiavi. La formazione della famiglia brasiliana in regime patriarcale* di Gilberto Freyre, Einaudi, 1965. *Case e catapecchie. La decadenza del patriarcato rurale brasiliano e lo sviluppo della famiglia urbana* di Gilberto Freyre, Einaudi, 1972”.

<sup>142</sup> As referências são as seguintes: “*Una zona esplosiva: il Nordeste del Brasile* di Josué de Castro, Einaudi 1966. *Culti afro-brasiliani* di Pietro Cavoba, EMI, 1985. *Samba. Sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* di Orestes Barboza, 1933. Edizione italiana a cura di Paolo Scarnecchia, Sellerio, 1988”.

<sup>143</sup> [...] gruppo di intellettuali rivoluzionari del movimento modernista.

Quando menciona a primeira publicação de Jorge Amado, *O país do Carnaval* de 1931, o(a) prefaciador(a) aproveita a oportunidade para falar do conteúdo ligado ao compromisso social e à denúncia da desigualdade, da entrada do autor no PCB, dos dois períodos de exílio e da queima pública de seus livros sob o governo de Getúlio Vargas. Em seguida, lê-se algo muito interessante: ao apresentar *Jubiabá* e logo os romances da segunda fase, mais especificamente os outros romances com mulheres protagonistas, o(a) prefaciador(a) expõe a ligação da fama do autor com o ambiente intelectual francês. Nomeadamente, fala-se da consagração amadiana no sistema literário “internacional graças à tradução em francês de *Jubiabá*, publicado no Brasil em 1935, e à entusiástica resenha de Albert Camus”<sup>144</sup>. Em seguida, explica-se que a partir de 1955 Jorge Amado volta definitivamente ao Brasil e se dedica exclusivamente à escrita, chegando ao ápice da fama com *Dona Flor e Tereza Batista*, romances pertencentes a uma nova fase, inaugurada, em 1958, por “*Gabriela cravo e canela*, definido por J. P. Sartre ‘o melhor exemplo de romance popular’”<sup>145</sup>. É curiosa, mas não tão surpreendente, a dupla referência à consagração via sistema literário francês, fato já exposto por Pascale Casanova (2002, p. 172) no caso do *boom* latino-americano: aqui ressoa a importância dada a esse sistema literário, mencionado para reforçar o processo de legitimação por meio do cânone europeu. O texto termina, então, com uma breve descrição da história *Gabriela* como representativa da segunda fase “na qual a denúncia social é substituída, embora não renuncie a nada, a um sorridente tom humorístico, mágico e sensual que tem sua fonte de inspiração nas cores e nas paixões do exuberante universo de Salvador de Bahia”<sup>146</sup>.

### 3.7 NOTAS

No amplo *corpus* das traduções italianas de *Gabriela cravo e canela*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Tereza Batista cansada de guerra* e *Tieta do Agreste* está presente uma grande quantidade de notas de rodapé. Não será utilizada nesse caso a contribuição de Genette (2009),

---

<sup>144</sup> [...] internazionale grazie alla traduzione in francese di *Jubiabá*, pubblicato in Brasile nel 1935, e all’entusiastica recensione di Albert Camus.

<sup>145</sup> *Gabriella garofano e cannella*, definito da J. P. Sartre ‘il miglior esempio di romanzo popolare’.

<sup>146</sup> [...] in cui la denuncia sociale cede il passo, senza rinnegare nulla, a una sorridente vena umoristica, magica e sensuale che trova la sua fonte di ispirazione nei colori e nelle passioni dell’esuberante universo di Salvador de Bahia.

já que não faz referência às traduções, fator fundamental do nosso *corpus* e do tipo de nota. Esses elementos peritextuais, ou talvez possamos defini-los, como Torres (2011), metatextuais já que estão em rodapé dentro do próprio texto, possuem três funções:

- Explicativa: visam a explicitar o significado de algumas palavras supostamente desconhecidas pelo público-leitor, como aquelas referidas a *realia*, termos culturalmente marcados.

- Informativa: contextualizam algum fato histórico, acontecimento ou costume, como por exemplo as notas sobre a célebre obra camoniana *Os Lusíadas*, sobre personalidades como Rui Barbosa ou Fernando Sabino e sobre datas comemorativas.

- De tradução: auxiliam no entendimento de jogos de palavras, mais do que explicam o processo tradutório. Esse tipo é muito raro.

Todos os romances apresentam notas de rodapé: *Gabriella garofano e cannella* tem 30 notas nas primeiras edições Editori Riuniti que passam a ser 7 nas edições a partir de 1989; *Dona Flor e i suoi due mariti* tem 139 notas em todas as edições, exceto na última de 2021, na qual é retirada apenas a primeira nota; todas as edições de *Teresa Batista stanca di guerra* têm 87 notas e *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* têm 80 notas. No total são 336 notas. Apenas as 30 notas em *GCC* se referem à sigla n.d.t.

Antes de aprofundar a análise desses elementos, duas questões vêm à tona: a quantidade realmente volumosa de notas e o fato de que, exceto no caso de *Gabriela*, não há nenhuma atualização no número de notas das primeiras até as últimas edições.

A grande maioria das notas presentes no *corpus* se referem a termos culturalmente marcados, ou *realia*, elementos que merecem um cuidado especial em tradução, pois de acordo com Fiorin e Vlahov:

[...] algumas passam no texto da tradução de forma inalterada (transcrevem-se), outras podem conservar apenas parcialmente suas estruturas morfológicas ou fonéticas em tradução, outras ainda às vezes têm de ser substituídas com unidades lexicais com um valor de aspecto completamente diferente ou até “compostas”. Dentre essas palavras encontram-se denominações de elementos da vida quotidiana, da história, da cultura etc. de um dado povo, país, lugar que não existem em outros povos, países e lugares. Essas mesmas palavras na teoria da tradução receberam o nome de “realia”. (FIORIN, VLAHOV *apud* OSIMO, 2002, p. 207)<sup>147</sup>

<sup>147</sup> [...] alcune di queste [parole] passano nel testo della traduzione in forma invariata (si trascrivono), altre possono solo in parte conservare in traduzione la propria struttura morfologica o fonetica, altre ancora occorre sostituirle a volte con unità lessicali di valore del tutto diverso di aspetto o addirittura “composte”. Tra queste parole s’incontrano denominazioni di elementi della vita quotidiana, della storia, della cultura ecc. di un certo popolo, paese, luogo che non esistono presso altri popoli, in altri paesi e luoghi. Proprio queste parole nella teoria della traduzione hanno ricevuto il nome di ‘realia’.

Os *realia*, conforme Fiorin e Vlahov (2002), classificam-se da seguinte forma: geográficos e etnográficos; folclóricos e mitológicos; cotidianos, que se referem a comida, vestuário, objetos domésticos, meios de transporte, música ou brinquedos, medidas, moedas; histórico-sociais, que se referem a unidades administrativas, cargos e profissões, instituições e órgãos, partidos e movimentos, militares.

Conforme a classificação de Vlahov e Fiorin, os *realia* – referidos a seguir com a grafia utilizada na tradução italiana, portanto às vezes modificadas se comparada ao português – são divididos nas seguintes categorias<sup>148</sup>:

- a) Geográficos e etnográficos: aça (*TB*), angola [gegê, ijexá, cabinda] (*TB*), araçás (*TA*), Ascensore Lacerda (*DF* e *TB*), barriguda (*TB*), Brás (*TA*), caatinga (*GCC* e *DF*), caboclos (*DF* e *TB*), cafusos (*TB*), cajá (*TA*), cajaranas (*TA*), cajú (*TA*), capitale (*DF*), carioca (*GCC* e *DF*), cearense (*GCC*), Chiesa di San Francesco (*DF*), frutta-pane (*TA*), gelsomini-del-capo (*TA*), goiave (*TA*), grapiúna (*TB* e *TA*), Guarany (*DF*), jacas (*TA*), ladeira (*DF*), malê (*TB*), mameluco (*TB*), mangabe (*TA* – 2 vezes), Mangue (*TB*), Mercado (*TB*), muçurumim (*TB*), Museo del Sud (*DF*), obí (*TB*), nagô (*DF* e *TB*), Paraguaçu (*DF*), Paulo Afonso (*TA*), pigne (*TA*), pitangas (*TA*), Reconcavo (*TB*), sabiá (*GCC*), sertão (*GCC*, *DF* e *TA*), sertanejo (*GCC*), Tororó (*DF*), umbus (*TA*);
- b) Folclóricos e mitológicos: afochê (*DF*), asobá (*DF*), atabaques (*DF* e *TB*), axés (*DF*), Axé Iamassê (*DF*), Axé Iá Nassô (*DF*), Axé Opô Afonjá (*DF*), Babalaô (*DF* e *TB*), babalorixá (*TB* e *TA*), bumba-meu-boi (*GCC* e *TA*), caapora (*GCC*), Caboclo Pedra Preta e Caboclo Neivo Branco (*DF*), candomblé (*TB*), capoeira (*GCC*, *DF* e *TB*), cavallo [cavalo de santo] (*DF* e *TB*), cordel (*TB*), ebó (*DF* e *TB*), ébômim (*TB*), eguns (*DF*), eluô (*DF*), eurkerê (*DF*), Ewá (*DF*), Exu (*DF*), figa (*TB*), figlia di Oxun (*DF*), figlie di santo (*GCC* e *DF*), iaba (*DF*), iakekerés (*DF*), ialorixá (*TB*), Iansan (*GCC*, *DF* e *TB*), iara (*TB*), Iawô [iaô] (*DF* e *TA*), inkices (*DF*), Lavaggio dela Scala (*DF*), macumba – candomblé (*DF*), Madonna dell’O (*TB*), mãe de santo (*TB*), misteri d’Ifá (*DF*), Obá (*DF*), mula senza testa (*GCC*), ofá (*DF*), ogã (*DF*), Ogun [Ogúm] (*DF* e *TB*), Omolu (*DF* e *TB*), Orixá (*DF* e *TB*), Ossain (*DF*), Oxalá (*DF* e *TB*), (Dionísia di) Oxóssi (*DF*

<sup>148</sup> Nessa classificação foram considerados os *realia* presentes nas primeiras edições de *Gabriella garofano e cannella*, que são mais numerosos. Além disso, algumas frutas foram classificadas como *realia* geográficos quando é descrita a planta, outras foram consideradas *realia* cotidianos quando são descritas como comida.

- e *TB*), Oxóssi e Oxum (*TB*), Oxumarê (*DF*), padê (*DF*), Paizinho (*DF*), pejis (*DF e TB*), reisado (*GCC e TA*), spiriti *mabaças*, *agli ibejes* (*DF*), ternos de pastorinhas (*GCC*), terno de reis (*GCC*), terreiro [de encantado] (*DF e TB*), vaqueiro (*GCC*), Xangô (*DF*), Yemanjá [Iemanjá] (*DF e TB*), Zumini Reanzarro Gangajti (*DF*);
- c) Cotidianos: abará (*GCC e DF*), acaçá (*DF*), acará (*DF*), acarajé (*GCC, DF e TB*), aipim (*GCC, DF e TA*), aluá (*TB*), amalá (*DF*), apeté (*DF*), aratus (*DF*), arrobas (*TB e TA*), azulejos (*TB*), banzo (*TA*), bata (*TB*), “batida” [di pinga e limone] (*DF, TB e TA*), batuque (*TB*), bejú [beijus] (*TB e TA*), berimbau (*TB*), cachacinha [cachaça] (*DF e TB*), cafuné (*TA*), caitetú (*DF*), canjica (*DF*), canjica e pamonhas (*TB*), canjinha (*TA*), carimã (*DF*), carne-di-sole (*TA*), caruru (*GCC, DF e TB*), castagne [castanheiros] (*DF*), chuchu (*TA*), contos (*GCC*), cuscuz (*GCC*), dendê (*TB*), efô (*GCC e DF*), empadas (*GCC*), escaldado (*TB*), facão (*GCC*), farinha (*TB*), farofa (*DF*), feijoada (*DF e TB*), folheto (*TB*), gioco del bicho (*GCC, DF e TB*), glosa (*TB*), goiaba (*GCC*), guaiamúns (*TB*), guaraná (*TB e TA*), haussá di riso (*DF*), inhame (*TA*), jenipapo (*DF e TA*), jiló (*TA*), lanciaprofumo (*DF*), maculelé (*TB*), malagueta (*DF*), malattia di Chagas (*DF*), mandioca (*GCC*), maniçoba (*DF*), manuê (*DF e TB*), maracujá (*TB e TA*), maxixe (*TA*), mingau (*GCC*), molho pardo (*TA*), moqueca (*DF – 2 definições, TA*), moqueca de siris (*GCC*), mungunzá (*DF e TB*), olio di dendê (*DF e TA*), olio dolce (*DF*), pandeiro (*DF*), passista da gafeira (*TB*), paus de araras (*TB*), pinga (*TA*), pitanga (*GCC e DF*), pitus (*TA*), pimenta (*GCC*), puba (*GCC e TA*), quiabo (*TA*), rabadas (*DF*), rolete de cana (*TB*), sarapateis (*DF*), saveiro (*TB*), scioppo di guaraná (*DF*), sururu (*TB*), tapioca (*TA*), tarefas (*GCC*), teiú (*DF e TB*), torso (*TB*), torta di puba (*DF*), vatapá (*GCC e DF*), xará (*DF*), xinxim (*DF*);
- d) Histórico-sociais: 7 settembre (*TA*), 13 maggio (*TA*), anello professionale (*DF*), baccelliere (*DF*), bandeirante (*TA*), Battaglia di Riachuelo (*DF*), cabras (*TB*), cangaceiro (*TB – 2 definições*), capanga (*TB*), capitães da areia (*TB*), Capitania di São Paulo (*TA*), carcamano (*TB*), Colonna Prestes (*TA*), Condoreira (*TB*), cria (*TB*), Diciotto del Forte (*TA*), Dottor Adhemar (*TA*), Due Luglio (*DF*), Fernando Sabino (*TA*), Lampião (*DF e TA*), capitaniás (*GCC*), caxixe (*GCC*), colonnelli (*DF e TA*), Gregório de Matos (*TA*), jagunços (*GCC e TB*), Lusiadi (*DF*), madre-di-ombelico (*TA*), Monteiro Lobato (*TA*), “O Estadone” (*TA*), Padre Cícero Romão (*TA*), Palmeiras (*TA*), pessedista (*TB*), Prado Valadares (*DF*), Radio Menina (*DF*), retirantes (*GCC*), Rivoluzione del '32

(*TA*), Rubem Braga (*TA*), ruybarbosa (*DF*), siá (*TB*), tabaréus (*TA*), Vasco da Gama (*TA*).

Além dos termos acima, há algumas palavras e expressões que não são *realia*, mas que ganharam algumas notas, e essas têm a função de tradução: são expressões baianas – *moderno* a significar “jovem”, por exemplo – de costumes – o fato de bater as mãos em vez de bater na porta para verificar se alguém está em casa – ou de traduções de canções e modinhas inseridas no texto. Esse tipo de nota é muito mais comum nas duas traduções de Elena Grechi, ou seja, em *Dona Flor e Tieta*, e aparentam ter uma função quase didática. Assim, para citar alguns exemplos, a tradutora especifica que o verão corresponde ao inverno europeu, que queimar lavanda quando nasce um bebê é um costume das classes menos abastadas, que no Brasil os farmacêuticos dão injeção e não apenas os médicos, que *paulista de quatrocentos anos* significa descendente das primeiras famílias de colonizadores. A respeito da tradução de *Tereza Batista cansada de guerra*, vale sublinhar que, no corpo do texto, todos os *realia* – e quaisquer palavras em português brasileiro sem nota – estão em itálico. Alguns deles são: *afoxé, balangandã, cajá, jaca, ogán, umbu, ximxim* etc.

Antoine Berman (1995, p. 30) afirmava a necessidade de criar um diálogo entre a própria língua e a outra a fim de ter uma postura ética perante a tradução e de reconhecer o(a) Outro(a) enquanto tal: “A tradução verdadeiramente ética deve evitar tanto o ‘efeito de estranhamento’ abusivo como também o efeito de naturalização abusivo”<sup>149</sup>. No caso do *corpus* em questão, a situação é heterogênea: a manutenção dos termos estrangeiros em itálico cria de fato um efeito de estranhamento, assim como a presença de muitas notas explicativas.

Outro fato fundamental, a respeito do *corpus*, é que em nenhum caso há uma evolução nas notas. No caso de *Gabriela*, são tiradas 23 notas e permanecem apenas 7. Nas últimas edições os termos já não estão em itálico, porém as definições não foram atualizadas. Alguns termos foram deixados em português sem nota (cuscuz, carioca, sertão, contos), outros foram traduzidos de forma domesticada (*pancotto* para traduzir mingau, *fringuello* para traduzir sabiá, *tartine* para traduzir empadas), outros ainda foram mantidos em português, mas explicitados no texto (“retirantes, emigranti dell’ interno”). Finalmente, alguns foram traduzidos, mas utilizando uma palavra diferente: assim, a pitanga se tornou uma manga e a cearense se tornou mais

---

<sup>149</sup> La traduction réellement éthique doit éviter tout aussi bien l’effet “étrangeté” abusif que l’effet de naturalisation abusif.

simplesmente numa nordestina. Dessa forma, o texto resulta fluido e isento de qualquer marca de alteridade, seguindo a tendência etnocêntrica típica da cultura tradutória ocidental, especialmente a europeia (BERMAN, 2013, p. 39-40). Percebe-se também a necessidade de introduzir ao público-leitor esse mundo Outro, exótico, grifando todos os termos estrangeiros em itálico e apresentando-os através de explicações. Nessas primeiras elucidações, porém, capta-se também uma tendência a deixar a explicação muito vaga, não se sabe se intencionalmente ou devido a um conhecimento superficial de algumas questões culturais.

Nas outras três traduções, as notas permanecem as mesmas: assim, em 2022 lemos as mesmas notas de 1975, 1977 e 1979. Isso também acontece com a última edição de 2021 de *Dona Flor e i suoi due mariti*, na qual foi eliminada apenas a primeira nota, a respeito do bolo de puba.

Antes de entrar na análise, é pertinente fazer duas observações: primeiramente, com a intenção de não exotizar o texto, atualmente seria oportuno evitar as notas e deixar ao público-leitor a tarefa de ir descobrindo a cultura diferente que está lendo. Em segundo lugar, porém, é oportuno levar em conta o período das primeiras publicações, no qual ainda eram raros os debates sobre a exotização da tradução, e o material à disposição das tradutoras, sendo que não podemos saber se elas discutiram com o próprio autor acerca da redação de notas. Assim, se por um lado é necessário apontar para a necessidade de atualizar esse tipo de material paratextual nas edições futuras, por outro lado não podemos responsabilizar as tradutoras e o tradutor para as desatualizações das definições redigidas nos anos 1960 e 1970.

Três grupos de *realia* merecem uma análise mais aprofundada, ou seja, aqueles relacionados às religiões de matriz africana, à comida e à culinária em geral e a fatos históricos e personalidades literárias e/ou históricas.

### **3.7.1 *Realia* folclóricos e mitológicos: a representação da religiosidade afro-brasileira**

Das 336 notas de tradutores que aparecem em todas as edições analisadas, há 83 notas que são explicativas, ou seja, que visam a “instruir” o leitor sobre as religiões de matriz africana e as tradições religiosas ou folclóricas brasileiras (reisados, pastorinhas, cordel, etc...). Dessas 83 notas, a quase totalidade refere-se a termos ligados ao candomblé: nomes de terreiros baianos, objetos rituais, nomes de Orixás, os próprios termos *terreiro*, *candomblé* e *orixá*, termos ligados a papéis e hierarquias dentro do candomblé. Vale salientar, em primeiro lugar,



que haveria ainda mais *realia* referidos às religiões de matriz africana, já que muitas comidas – colocadas na categoria de termos “cotidianos” – também são rituais, ou seja, são pratos ligados a certos Orixás. O exemplo mais imediato é o acarajé, típico da Bahia e especialmente ligado a Iansã, que adora comidas ricas de azeite de dendê. Outra questão que vale salientar é que os *realia* mitológicos são “explicados” em ordem de aparição: em *Dona Flor*, por exemplo, o(a) leitor(a) encontra a definição de *atabaque* ligada ao termo *terreiro* e *candomblé* sem a contextualização prévia do que esses dois termos significam.

No que se refere às notas de *Gabriela*, vale lembrar que nas edições Einaudi e Mondadori algumas notas do tradutor são mantidas, outras acrescentadas ou modificadas. Aquelas que são mantidas aparecem com a sigla *n.d.t.*, as notas associadas aos *realia* cotidianos ligados à comida são eliminadas e permanecem apenas algumas notas sobre *realia* geográficos (caatinga), histórico-sociais (capitanias, caxixe), folclórico-mitológicos (ternos, reisados, bumba-meu-boi, mula senza testa) e cotidianos (tarefas, gioco del bicho). Se, por um lado, podemos associar essas mudanças a uma revisão que visava a deixar o texto mais fluido e sem interrupções – mais uma vez repropendo uma tendência etnocêntrica – por outro lado, não passa despercebido o apagamento de *realia* ligados a elementos culturais afro-brasileiros, a partir da comida – frequentemente trata-se de comida de santo, como o acarajé, o vatapá, o caruru – até chegar aos *realia* que se referem a rituais do candomblé. Por exemplo, no subcapítulo “Do camarada do campo de batalha”, logo antes da reconciliação de Gabriela e Nacib, são mencionados vários Orixás. Nas edições até 1989, quando a obra passa a ser publicada por Einaudi e muitas notas são eliminadas, havia duas notas, uma sobre Iansã e a outra sobre o vatapá, que em seguida são tiradas. Assim, o original, a tradução e a revisão sem notas ficaram da seguinte forma:

Do morro desciam as outras pastoras, vinha Gabriela da casa de dona Arminda, já não eram somente pastoras, eram filhas-de-santo, iaôs de Iansã. Cada noite seu Nilo soltava a alegria no meio da sala. Na pobre cozinha, Gabriela fabricava riqueza: acarajés de cobre, abarás de prata, o mistério de ouro do vatapá. A festa começava. Dora de Nilo, Nilo de Dora, mas qual das pastoras não montara seu Nilo, pequeno deus de terreiro? Eram éguas na noite, montarias dos santos. Seu Nilo se transformava, era todos os santos, era Ogum e Xangô, Oxóssi e Omolu, era Oxalá para Dora. Chamava Gabriela de Iemanjá, dela nasciam as águas, o rio Cachoeira e o mar de Ilhéus, as fontes nas pedras. (AMADO, 2008, 7805-7813 k.p.)

Dalla collina arrivavano le altre pastorelle, arrivava Gabriella dalla casa di dona Arminda, e non erano ormai più pastorelle, ma figlie di santo, di Iansan [*nota de rodapé: Riti del folklore afro-brasiliano di Bahia (n.d.t.)*]. Ogni notte, Nilo liberava l’allegria nella stanza. nella misera cucina, Gabriella fabbricava ricchezza: acarajés

di rame, *abará* d'argento, mistero d'oro del *vatapá* [*nota de rodapé: Piatti della cucina tradizionale bahiana, conditi con aromi molto piccanti (n.d.t)*]. La festa aveva inizio.

Dora di Nilo, Nilo di Dora, ma quale delle pastorelle non avrebbe cavalcato Nilo, piccolo dio della terra? Erano giumente della notte, cavalcature di santi. Nilo si trasformava, diventava tutti i santi, era Ogun e Xangô, Oxossi e Omolu, era Oxalá per Dora. Chiamava Gabriella Yemanjá, da lei sorgevano le acque, il fiume Cachoeira e il mare di Ilhéus, le sorgenti fra le rocce. (AMADO, 1979, p. 524)

Dalla collina arrivavano le altre pastorelle, arrivava Gabriella dalla casa di Arminda, e non erano ormai più pastorelle, ma figlie di santo, di Iansan. Ogni notte, Nilo liberava l'allegria nella stanza. nella misera cucina, Gabriella fabbricava ricchezze: polpettine di rame, brasato d'argento, il mistero dorato del cuscus. La festa aveva inizio.

Dora di Nilo, Nilo di Dora, ma quale delle pastorelle non avrebbe cavalcato Nilo, piccolo dio della terra? Erano giumente della notte, cavalcature di santi. Nilo si trasformava, diventava tutti i santi, era Ogun e Xangô, Oxossi e Omolu, era Oxalá per Dora. Chiamava Gabriella Yemanjá, da lei sorgevano le acque, il fiume Cachoeira e il mare di Ilhéus, le sorgenti fra le rocce. (AMADO, 2013, 6756 k.p.)

Nas primeiras edições, uma nota é dedicada a Iansã, mas essa se refere aos rituais de religiões afro-brasileiras de forma geral, e outra dedicada aos três termos grifados em itálico: acarajá, abará e vatapá. Esses são traduzidos de forma domesticadora nas edições a partir de 1989 com *polpettine*, literalmente almôndegas, *brasato*, literalmente cozido, e *cuscus*, que se refere a comida árabe, e não ao cuscuz brasileiro. Além disso, a palavra *terreiro* é erroneamente confundida com terra, resultando assim Nilo ser um pequeno rei da *terra*, não do *terreiro*.

No que se refere às traduções de *Dona Flor e seus dois maridos* e de *Tereza Batista cansada de guerra*, de forma geral e levando em conta os instrumentos – ou a sua falta – à disposição das tradutoras naquela época, as notas referentes ao candomblé, aos seus ritos, aos Orixás e aos seus objetos rituais, procuram dar uma ideia geral dessa religião e de suas manifestações no contexto dos romances amadianos. Porém, é evidente uma grande diferença entre as notas de *DF* e as de *TB*: as primeiras, da tradução de Elena Grechi, são mais aprofundadas, enquanto as de Giuliana Segre Giorgi resultam mais superficiais e domesticadoras, tendendo a fazer comparações ambíguas com o sincretismo por um lado, e com a bruxaria, pelo outro. Para ilustrar a diferença, segue a definição de *Orixá* redigida pelas duas tradutoras<sup>150</sup>:

<sup>150</sup> Divinidade africana, trapiantate in Brasile all'epoca della tratta degli schiavi. Sono onorati nei riti di candomblé, riti non perfettamente identici da terreiro a terreiro, data la diversa provenienza degli orixás. Vi si distinguono tre filoni principali: riti jeje-nagô (di origine nigeriana); riti congolesi (inkiss); riti angolesi. Esiste poi una variante brasiliana di candomblé, il rito caboclo, fortemente influenzato dai riti angola. La maggior parte degli orixás, venerati come forze della natura, erano inizialmente degli esseri umani privilegiati, dotati di poteri speciali su quelle forze con le quali alla loro morte si sono identificati.  
Divinità in lingua africana.

Divindades africanas, transplantadas no Brasil na época do tráfico dos escravizados. São cultuados nos rituais de candomblé, rituais não perfeitamente idênticos entre terreiros, dada a diferente procedência dos orixás. Distinguem-se três vertentes principais: rituais jeje-nagô (de origem nigeriana); rituais congolezes (inkiss); rituais angolanos. Existe também uma variante brasileira do candomblé, o ritual caboclo, fortemente influenciado pelos rituais angola. A maior parte dos orixás, venerados como forças da natureza, eram inicialmente seres humanos privilegiados, dotados de poderes especiais sobre aquelas forças com as quais se identificaram quando faleceram. (Definição de Elena Grechi)

Divindade em língua africana. (Definição de Giuliana Segre Giorgi)

Se a primeira definição inclui um bom número de informações a respeito dos Orixás, a segunda é muito básica e superficial, além de falha: de fato, o simples fato de utilizar a expressão *língua africana* denota uma falta de consciência sobre a enorme riqueza linguística presente no território do continente africano. O mesmo acontece na definição de *ebó*, descrito como “feitiço em língua africana”, e *ialorixá*, descrita como “mãe de santo em língua africana”. Além disso, é evidente o tipo de aprofundamento e da eventual pesquisa efetuada pelas duas tradutoras: o mesmo acontece nas definições dos diferentes Orixás, sendo que as definições de Giuliana Segre Giorgi às vezes acabam sendo não apenas superficiais, mas também falhas. Ao passo que Elena Grechi define os Orixás apontando para o santo sincretizado na religião católica, para as suas características, objetos rituais e saudações, Giuliana Segre Giorgi mantém-se superficial: assim, *Oxóssi* e *Oxum* são “divindades secundárias da mitologia africana: sendo a primeira protetora dos caçadores e a segunda uma náiade aquática”<sup>151</sup>. O uso da palavra *náiade*, ser aquático da mitologia grego-romana, também faz parte de um processo tradutório domesticador, que visa aproximar o público-leitor de elementos da sua cultura ou de outra conhecida. Num procedimento semelhante, nas notas de Giuliana Segre Giorgi há uma frequente aproximação da religiosidade afro-brasileira à bruxaria, possivelmente fruto de um preconceito difuso e de uma visão etnocêntrica que relega as expressões religiosas africanas, não hegemônicas, num nível de inferioridade:

[...] no processo de secularização e laicização do Brasil, com o advento da República em 1889, fica patente que toda a concepção de Estado recebe o legado do modelo social escravista que se baseava na crença da inferioridade da população negra e sua herança cultural religiosa. (NOGUEIRA, 2020, 855-862 k.p.)

<sup>151</sup> Divinità secondarie della mitologia africana: protettrice dei cacciatori l’una, naiade acquatica l’altra.

Essa crença aparece também na descrição de *mãe de santo* e *babalorixá* respectivamente: a primeira, é descrita como “feiticeira encarregada do culto de um *santo*; no sincretismo entre religião católica e rituais africanos e indígenas, *santos* e *encantados* se identificam”<sup>152</sup> e o segundo, o *babalorixá*, como “bruxo, feiticeiro”<sup>153</sup>.

É evidente que esse tipo de definição carece de uma maior pesquisa a respeito das religiões de matriz africana e ignora por completo o papel de guia espiritual das mães e pais de santo. Da mesma forma, a importante figura do *babalaô*, descrita por Elena Grechi como “a mais alta dignidade da linha de Ifá do candomblé. Na língua nagô, *babalaô* significa ‘o pai do segredo’”, na definição de Giuliana Segre Giorgi se torna apenas um “adivinho”.

Uma definição maior de Giuliana Segre Giorgi é a primeira que aparece na tradução de *Tereza Batista*, referida a *terreiro de encantado*. Tendo aqui a possibilidade de introduzir as religiões de matriz africana, a tradutora escreve a seguinte nota: “Lugar de encontro destinado à dança e ao culto dos encantados, ou orixás, ou seja, umas divindades da mitologia afro-brasileira. É também chamado com outros nomes, como macumba, candomblé, axé, xangô, etc.”<sup>154</sup>. Na definição acima, a tradutora mostra mais uma vez uma certa superficialidade, confunde vários termos ligados ao candomblé e os cita como sinônimos.

Em *Tereza Batista cansada de guerra* são muitos os Orixás que aparecem para suportar e proteger a protagonista, mas apenas alguns, nomeadamente Oxóssi, Oxum, Oxalá, Iemanjá, Iansã, Ogum e Omolu, ganharam uma nota com a sua descrição. Xangô e Exu, apesar de comparecerem repetidamente ao longo do romance, não são apresentados em nenhuma nota. Logo Exu, é novamente invisibilizado. Outro fato curioso, mas que talvez seja uma falha devida à distração, a um mal-entendido ou à falta de revisão, é a menção de Xangô em algum ponto da tradução no feminino:

A aflição de Tereza, por mais que ela encobrisse, não passou despercebida à mãe-de-santo:  
 - Que ocorre com você, minha filha?  
 - Nada, mãe.  
 - Não minta a *Xangô*, jamais. (AMADO, 2008, p. 435, grifo meu)

<sup>152</sup> Fattucchiera preposta al culto di un santo; nel sincretismo tra la religione cattolica e i rituali africani e indigeni, santos e encantados si identificano.

<sup>153</sup> Stregone, fattucchiere.

<sup>154</sup> Luogo d’incontro destinato alla danza e al culto degli encantados, o orixás, ossia delle divinità della mitologia afro-brasiliana. Viene chiamato anche con altri nomi, come macumba, candomblé, axé, xangô, ecc.

L'angoscia di Teresa non passò inosservata alla *mãe-de-santo*, nonostante i suoi sforzi per nasconderla:

- Che cosa ti sta succedendo, figlia mia?

- Niente, madre.

- Non mentire *alla Xangô*, mai. (AMADO, 2014, p. 525, grifo meu)

Além disso, é frequente a escolha de aproximação dos Orixás do cristianismo, preferindo mencionar mais vezes os santos cristãos com os quais são sincretizados em detrimento de alguma descrição com as características principais das entidades. Esse procedimento distorce a natureza dos Orixás e pode-se sugerir que uma descrição diferente também ajudaria o público-leitor a entender, por exemplo, as semelhanças entre a protagonista e a sua maior protetora, Iansã. Além disso, Oxóssi é descrito como protetor dos caçadores e *equivalente* a São Jorge: uma equivalência entre santos católicos e Orixás também é desviante para o entendimento dos papéis dos Orixás nas religiões afro-brasileiras, que não são assimiláveis àqueles dos santos.

Vale citar a primeira resenha de Luciana Stegagno Picchio de *Dona Flor e i suoi due mariti*, que também é representativa da representação italiana das religiões de matriz africana. Ao desvelar que o intenso desejo de Flor tem o poder de chamar de volta o espírito (e o corpo) de Vadinho, Stegagno Picchio (1977, p. 9) afirma que isso não aconteceria em outros lugares, porém

tudo é possível na alegre cidade de Salvador da Bahia, onde o candomblé vai em direção à Umbanda, onde os santos católicos com sua tez de lírios e rosas, propensos ao perdão e ao apostolado, convivem com os demônios-orixás negros – Yemanjá toda vestida de azul, com seus longos cabelos de espuma e caranguejos, o caçador Oxóssi, rei de Ketu, em seu cavalo branco na lua minguante, Oxumarê serpente enorme, macho e fêmea ao mesmo tempo, Omolu com seu exército de varíola negra e de lepra milenar.<sup>155</sup>

É clara a oposição binária típica do pensamento ocidental eurocêntrico entre santos e demônios: no texto acima a demonização dos Orixás, das entidades que representam o sagrado para muitas comunidades afro-brasileiras e para vários povos espalhados pela África também, é naturalizada e opõe-se ao sagrado ligado ao cristianismo.

---

<sup>155</sup> Tutto è possibile nella Felice città di Salvador della Bahia, dove il candomblé trascorre nell'Umbanda, dove i santi cattolici dall'incarnato di gigli e rose, inclini al perdono e all'apostolato, convivono coi demoni-orixás negri – Yemanjá tutta d'azzurro vestita, coi suoi lunghi capelli di spuma e granchi, il cacciatore Oxóssi, re del Ketu, sul suo cavallo bianco nella luna calante, Oxumarê serpente enorme, maschio e femmina ad un tempo, Omolu col suo esercito di vaiolo nero e di lebbra millenaria.

Em conclusão, as notas referentes a elementos culturais que concernem às religiões de matriz africana têm, por um lado, uma função explicativa e uma tendência didática e, por outro lado, são representativos de uma falta de conhecimento e de pesquisa superficial a respeito da cultura Outra.

### 3.7.2 A culinária baiana: entre domesticação e exotização

A comida, os sabores peculiares da culinária baiana, a sua comida de santo, tudo isso se encontra em grande parte da obra amadiana. Dentro do *corpus* em análise, o léxico gastronômico se faz presente especialmente nos dois romances com cozinheiras como protagonistas: *Gabriela cravo e canela* e *Dona Flor e seus dois maridos*, mas também há muitos termos ligados à culinária nos outros dois romances, como demonstra a profusão de *realia* cotidianos que se referem a comida.

Uma primeira observação, já comentada acima, diz respeito às notas presentes na tradução de *Gabriela cravo e canela* e à sua evolução: as notas do tradutor incluíam definições de *realia* cotidianos referentes à culinária, nomeadamente: *mingau*, *cuscuz*, *moqueca de siris*, “os acarajés, os abarás, os bolinhos de mandioca e puba, as frigideiras de siri-mole, de camarão e bacalhau, os doces de aipim, de milho”, *goiaba*, *pitanga*, *vatapá*, *caruru*, *efó*, *empadas*, *pimenta*, “acarajés de cobre, abarás de prata, o mistério de ouro do vatapá”. Todas as notas referentes a esses alimentos foram retiradas nas edições a partir de 1989 e foi adotado um processo tradutório domesticador em quase todos os casos. Apenas acarajés, abarás, caruru, cuscuz, efó e goiaba foram deixados em português, enquanto os outros termos foram traduzidos: algumas vezes a tradução não corresponde ao original (a *pitanga* se torna manga, o *siri* se torna camarão e o mistério de ouro do *vatapá* se torna o do *cuscus*), outras vezes é utilizada uma adaptação “italiana” do prato, resultando numa tradução domesticadora que faz pouco sentido. É esse o caso do *mingau*, traduzido como *pancotto*, uma espécie de sopa com pão dormido e alguns temperos; é também o caso da *moqueca de siris*, traduzida como *pasticcio di gamberi*, que poderia ser uma torta ou uma lasanha de camarão. A transposição mais curiosa é a seguinte: “as frigideiras de siri-mole, de camarão e bacalhau, os doces de aipim, de milho” se tornam *i gamberetti freddi*, *i filetti di baccalà*, *i dolci di cocco*, *di granturco*, ou seja, literalmente, “os camarões frios, os filés de bacalhau, os doces de coco, de milho”. Aqui vários alimentos são simplesmente trocados por outros, possivelmente para deixar a leitura mais fluida, utilizando

comidas conhecidas pelo público-leitor, mas apagando uma tradição e uma riqueza gastronômica que é exaltada pelo próprio autor.

No que se refere à tradução de *Dona Flor e seus dois maridos*, as 37 notas, de 139, de Elena Grechi a respeito da culinária, assim como as de elementos culturais e religiosos afro-brasileiros, não são superficiais e procuram, na maioria das vezes, dar uma ideia completa do prato com as suas complexidades, apesar de simplificar os ingredientes, fato perfeitamente entendível já que não se trata de um livro de culinária. *Abarás* e *acarajés*, saborosos pratos clássicos da gastronomia baiana, são assim descritos:

Espécie de bolinhos feitos com uma pasta de feijão escuro ralado, temperada com pimenta-do-reino, dendê, camarão seco ralado. Esses bolinhos cozinham-se em banho-maria, envoltos em folhas de banana.

Bolinhas feitas com a mesma pasta dos abará. Uma vez descascado, o feijão, já deixado de molho para que inche, é ralado, evitando utilizar um ralador metálico que estragaria tudo, e se misturam com sal, cebola, camarão descascado e ralado. A pasta que se obtém é frita em azeite de dendê, e depois coberta com um molho quase sólido, feito de cebola, camarão, pimenta-do-reino e azeite de dendê.<sup>156</sup>

Isso, porém, não vale para todas as definições: no caso da *moqueca*, por exemplo, que tem duas notas e duas definições diferentes ao longo da tradução, uma é superficial, a outra não corresponde à descrição do prato. A primeira descreve essa comida como “qualquer tipo de ensopado onde se coloque azeite de dendê em lugar do azeite doce”<sup>157</sup>, e na segunda parece ter havido uma confusão com outro prato, pois a moqueca é descrita como “prato afro-brasileiro, composto por arroz, carne de galinha e cabrito”<sup>158</sup>.

No que se refere a *Tereza Batista*, a culinária aparece, mas muito menos em comparação com os primeiros dois romances. Nesse caso, é interessante observar as escolhas da tradutora Giuliana Segre Giorgi. Como mencionado, há muitos termos deixados em português e grifados em itálico e só alguns deles ganharam alguma definição. Por exemplo, dentre as frutas mencionadas, encontramos: *caju*, *cajá*, *goiaba*, *graviola*, *jaca*, *maracujá*, *pinha*,

<sup>156</sup> Specie di polpettine fatte con la pasta dei fagioli scuri grattugiati, condita con pepe, dendê, gamberetti secchi grattugiati. Le polpettine così ottenute si cuociono a bagnomaria, arrotolate in foglie di banana” e “Polpettine fatte con la stessa pasta degli abará. Sbucciati i fagioli, lasciati prima a bagno perché rignonfino, si grattugiano, evitando di usare una grattugia metallica che sciuperebbe tutto, e si mischiano con sale, cipolla, gamberetti sbucciati e grattugiati. La pasta così ottenuta vien frita in olio di dendê, poi coperta da una salsa quasi solida, fatta di cipolle, gamberetti, pepe e olio di dendê.

<sup>157</sup> Quallsiasi tipo di stufato in cui al posto dell’olio d’oliva o di semi si usi l’olio di dendê.

<sup>158</sup> Piatto afro-brasiliano, composto di riso, con carne di gallina e capretto.

*pitanga* e *umbu*. Apenas *maracujá* ganha a definição “fruto de uma variedade de passiflora”, enquanto as outras, ainda menos comuns para o público-leitor italiano, são apenas grifadas em itálico. Se por um lado a evidência do termo estranho-estrangeiro é perceptível como processo exotizante, por outro lado, a falta de nota põe o(a) leitor(a) em relação com o elemento Outro sem intermediários, deixando a liberdade para a descoberta daquele elemento. Também vale dizer que a falta de nota não compromete a leitura, já que pelo contexto é facilmente compreensível que se trata de frutas. O mesmo processo acontece com muitos pratos da culinária afro-brasileira: o dourado *vatapá* não é descrito, ao passo que o *caruru* – nesse caso na acepção ampliada de prato e de reunião festiva – é apresentado como “reunião durante a qual é oferecida uma comida com folhas de caruru (parecido ao espinafre)”. Atualmente, é mais comum encontrar o caruru feito com o quiabo antes que com as próprias folhas de caruru: esse prato não pode faltar nos tabuleiros das baianas junto com o vatapá e o caruru mais famoso, o de setembro, é para os ibejês, os espíritos gêmeos, sincretizados com Cosme e Damião.

Finalmente, no que se refere a *Tieta do Agreste*, cuja tradução é de Elena Grechi, assim como a de *Dona Flor*, encontram-se numerosas frutas e legumes que são minuciosamente descritas e é quase sempre especificado o nome científico da planta. Seguem as definições de *cajá* e *caju*:

Drupas amarelas elipsoidais, muito sumarentas, acidulas, fruta de uma árvore das anacardiáceas (*spondias lutea*), frequente em terrenos úmidos e argilosos.

Fruta da árvore das anacardiáceas (*Anacardium occidentale*) usados para preparar compotas e bebidas. O pedicelo tuberoso externo ao fruto, conhecido como castanha de caju (em inglês *cashew*) come-se assado como o amendoim. (tradução minha)<sup>159</sup>

Aqui tem-se a impressão de que a tradutora queria criar uma imagem bem específica das frutas, quase a querer fazer com que o público-leitor sentisse o gosto desses alimentos. O mesmo acontece com muitas outras frutas e legumes, mas algumas são “italianizadas” no texto (sublinhadas a seguir): *araçás*, *cajaranas*, *chuchu*, *frutta-pane*, *goiave*, *jacas*, *jenipapo*, *jiló*, *mangabe*, *maracujá*, *maxixe*, *pigne*, *pitangas*, *umbus*.

Em suma, pode-se afirmar que há duas tendências nas notas sobre culinária no *corpus*. Por um lado, tende-se a evitar especificar as características da gastronomia do sistema cultural

<sup>159</sup> Drupe gialle elissoidi, molto succose, acidule, frutto di un albero delle anacardiacee (*spondias lutea*), frequente nei terreni umidi e argillosi” e “Frutto dell’albero delle anacardiacee (*Anacardium occidentale*) usati per preparare confetture e bevande. Il pedicello tuberizzato esterno al frutto, noto come castagna di caju (in inglese *cashew*) si mangia arrostito come le arachidi.



de partida (*GCC* e *TB*), mas de duas formas diferentes: assimilando-as ao texto de chegada sem evidenciá-las ou grifando-as em itálico, produzindo um efeito de estranhamento; por outro lado, nas traduções de Elena Grechi (*DF* e *TA*) procura-se dar uma ideia mais completa de pratos, alimentos e tradições culinárias, revelando uma tendência exotizante, frequentemente com uma função explicativa, didática. Além disso, conforme a analítica da tradução de Antoine Berman (2013), a eliminação das notas e a consequente clarificação, destruição e/ou exotização da língua vernacular são claros exemplos das tendências deformadoras da tradução. Com a clarificação acrescenta-se uma elucidação que não era requerida no original (BERMAN, 2013, p. 70-71), nos casos dos *realia* em itálico ou de sua substituição por um termo italiano verifica-se “um grave atentado à textualidade das obras em prosa” (BERMAN, 2013, p. 82).

### 3.7.3 História e literatura brasileira e portuguesa nas notas

Na categoria de *realia* histórico-sociais há numerosas e variadas definições. De figuras socio-históricas como os jagunços e os cangaceiros, a datas históricas como 7 de setembro e 13 de maio, até personalidades como Lampião e Padre Cícero, mas também intelectuais como Rubem Braga e Fernando Sabino e obras como *Os Lusíadas*. Vale a pena aprofundar as definições de alguns termos e analisar as possíveis razões e resultados dessas escolhas tradutórias.

A figura do *cangaceiro* aparece principalmente em *Tereza Batista* e a tradutora Giuliana Segre Giorgi apresenta duas definições, muito sucintas e parecidas: “bandito” e “bandito, brigante”. Esses termos italianos, que podem ser traduzidos como *bandido*, e o termo *cangaceiro*, em português, têm uma conotação histórica e social bem específica e essa aproximação resulta numa domesticação do texto. Aliás, nos trechos em que a palavra aparece, o contexto é deduzível pelo público-leitor, ainda que esse não tenha conhecimentos aprofundados sobre a história do cangaço (grifos meus):

Um soldado da Polícia Militar, com saudades do tempo em que era *cangaceiro*, guarda a entrada da casa, encostado à parede, a la vontê. Mas quando o automóvel estanca em brusca freada, num abrir e fechar de olhos se perfila, a mão no revólver. Reconhecendo Lulu Santos, abandona a prontidão, volta à postura anterior, relaxado e risonho [...] Freguês de júri, o motorista descreve com emocionantes detalhes o julgamento do *cangaceiro* Mãozinha, um dos últimos a cruzar o sertão, de rifle e cartucheira, vindo de Alagoas com não sei quantas mortes. (AMADO, 2008, p. 46-47)

Estivesse ela senhora de si, dona de pensamentos e ações, utilizando a lição aprendida ainda criança com os moleques na roça, nos jogos de *cangaceiro* e soldado, reforçada na refrega da vida, no que se viu e ainda se há de ver, ou a revestisse a coragem sobrenatural do encantado, do bexiguento Omolu, quem se levantou e fez frente à peste foi Tereza Batista. (AMADO, 2008, p. 200)

*Cangaceiro* sertanejo, meteu-se Emiliano Guedes a gângster cidadão, o que era virtude do agreste degenerou em vício no asfalto [...] (AMADO, 2008, p. 325)

A respeito de história do cangaço, quem a fez foi certamente o célebre Lampião, que aparece em duas notas de *Dona Flor e Tieta*, ambas de Elena Grechi:

Famoso bandido do começo do século [XX]. Depois de uma longa série de massacres e roubos, foi preso após um tiroteio com a polícia e morto junto com a sua amante, Maria Bonita. As duas cabeças foram exibidas na praça pública. (DF)

Um chefe cangaceiro (bandido) que no começo do século [XX] aterrorizou o Norte do Brasil, roubando, matando, assaltando cidades e vilas isoladas. Foi morto pela polícia num tiroteio em 1925 e a sua cabeça foi exibida, junto com a da sua amante, Maria Bonita, numa praça pública da Bahia. (TA)<sup>160</sup>

Além da falta de atualização da data, que até as edições mais recentes não acrescenta a especificação do século XX, é possível apontar para um erro geográfico – o Nordeste confundido com a região Norte do Brasil – e para a falta de contextualização da morte de Lampião, Virgulino Ferreira da Silva, e do seu bando. A figura do cangaceiro é complexa e surge em oposição ao coronelismo, mesmo que com métodos violentos. A morte de Lampião e o assassinato da sua companheira Maria Bonita, evidentemente considerada amante, pois os dois não eram casados, que implorara por piedade, mas que foi decepada como o resto do bando, junto com a exibição das cabeças em várias cidades baianas, se por um lado pode ser vista como uma forma de aplicação da justiça, por outro lado foi uma truculenta demonstração de força por parte do aparato policial.

O *jagunço*, outra figura socio-histórica complexa como o cangaceiro, aparece em *Gabriela* e em *Tereza Batista*. Nas primeiras traduções de *Gabriela*, o termo ganha a seguinte nota: “Homens armados a serviço dos fazendeiros, frequentemente agrupados em bandos”<sup>161</sup>,

<sup>160</sup> Famoso bandito degli inizi del secolo. Dopo una lunga serie di stragi e rapine, fu catturato dopo un conflitto a fuoco con la polizia e ucciso insieme alla sua amante, Maria Bonita. Le due teste furono esposte sulla pubblica piazza.

Un capo cangaceiro (bandito) che agli inizi del secolo terrorizzò il Nord del Brasile, rubando, uccidendo, assalendo città e villaggi isolati. Fu ucciso dalla polizia in un conflitto a fuoco nel 1925 e la sua testa fu esposta, insieme con quella della sua amante, Maria Bonita, su una pubblica piazza a Bahia.

<sup>161</sup> Uomini armati alle dipendenze dei fazendeiros, spesso raggruppati in bande.

ao passo que nas edições a partir de 1989 a nota é eliminada e *jagunço* é substituído por *sicario*, assassino contratado. Assim, o processo de domesticação resulta mais uma vez numa manipulação do texto. A esse propósito, vale mencionar o glossário da edição I Meridiani, no qual o *jagunço* é definido “Guardaspalle, mercenario, sicario al servizio di un fazendeiro, fuorilegge, *sinonimo di cangaceiro*” (grifo nosso). *Jagunço* e *cangaceiro*, de fato, não podem ser considerados sinônimos:

Ser jagunço não é ser cangaceiro. Há uma profunda diferença entre o jagunço, sertanejo que possui sua arma de fogo, seu punhal de aço bom e está sempre pronto a lutar por um amigo, sem lhe custar um centavo e o cangaceiro, indivíduo sem pouso, que vive do crime, assaltando os viajeros nas estradas. (LINS, 1952, p. 135)

Uma contextualização dessa figura em tradução, apesar de não pertencer ao *corpus* em análise, já aparecera na tradução de Edoardo Bizzarri de *Grande Sertão* de Guimarães Rosa. O tradutor escrevera uma nota introdutória que adiantava alguns processos tradutórios e sugeria ao público-leitor a leitura prévia do glossário, onde havia uma ampla contextualização da figura do jagunço, fundamental na obra de Guimarães Rosa, e uma aproximação aos *bravi* de *I promessi sposi* de Manzoni. Um rápido paralelismo pode ser encontrado, voltando ao *corpus* em análise, na nota de Giuliana Segre Giorgi (*TB*) sobre o *jagunço*, definido *bravaccio*, que significa pessoa prepotente e/ou termo pejorativo do manzoniano *bravo*.

Dentre as notas imprecisas de Elena Grechi (*DF* e *TA*), e numa aproximação com outra importante figura mítica nordestina, vale sinalizar aquela sobre Padre Cícero na tradução de *Tieta do Agreste*. No romance, o padre é citado por um pedinte da vila, o beato Possidônio, que “anuncia desgraças aos montes, profeta de um Deus terrível, vingativo, cruel. Cita os evangelhos, condena protestantes e maçons, proclama a santidade do padre Cícero Romão” (AMADO, 2009, p. 140). Padre Cícero, homem nascido em Juazeiro do Norte, no Ceará, é uma figura ambígua:

[...] a personalidade e a trajetória desse homem, desse santo e mito, canonizado pelos fiéis, à revelia da Igreja, até hoje provoca acaloradas discussões. Para alguns pesquisadores, o padrinho, tendo conquistado grande influência e poderio políticos em vida, não passa de um embusteiro, hábil manipulador da fé de seus romeiros, para outros, é a figura mais próxima da Santíssima Trindade. (VIEIRA, 2012, p. 94)

Na nota que introduz Padre Cícero ao público-leitor italiano alega-se ser essa figura uma “espécie de profeta camponês, fanático e louco, que teve um período de ampla

popularidade no sertão no começo do século”<sup>162</sup>. Aqui novamente falta a especificação de que se trata do século XX, mas, sobretudo, é dado um juízo de valor ao referir o fanatismo e a loucura de Padre Cícero, distorcendo a complexidade dessa figura.

A respeito de outros personagens reais mencionados durante a narração da história de Tieta, é possível nos depararmos com Fernando Sabino, Rubem Braga, Monteiro Lobato, Vinícius de Moraes, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Apenas os primeiros três ganharam uma nota, que pode ter sido por escolha da própria tradutora ou por falta de conhecimento da referência, já que os últimos três artistas são citados juntos: “Durante a viagem, [Fidélis] poderá assistir a um show de Vinícius, outro de Caetano e Gil, seus ídolos” (AMADO, 2009 p. 452). Nas notas referentes aos escritores citados acima, a questão problemática é mais uma vez ligada à falta de atualização das notas, como se pode notar nas definições que seguem:

Rubem Braga (1913-), diplomata e jornalista oriundo do Espírito Santo, conhecido pelo lirismo de sua prosa e a variedade dos temas tratados.  
[Monteiro Lobato], escritor brasileiro, famoso pelos seus livros para a infância, nascido em Niterói.  
Fernando Sabino, escritor carioca contemporâneo.<sup>163</sup>

Além do fato de considerar essas notas como acessórias, já que o atual público-leitor interessado poderia pesquisar rapidamente e descobrir quem são as personalidades citadas, é necessário apontar mais uma vez para a falta de atualização desses metatextos, que dá uma impressão de superficialidade ao trabalho editorial. Com efeito, pensando que a última edição impressa do romance é de 2010 e a versão digital é de 2015, seria oportuno atualizar os dados biográficos dos três escritores, já que o “escritor contemporâneo” Fernando Sabino, nascido em 1923, faleceu em 2004, e Rubem Braga ainda antes, em 1990.

No que se refere às notas a respeito de acontecimentos históricos, é necessário apontar para duas falhas importantes, ligada a duas datas igualmente importantes: 7 de setembro de 1822, dia no qual foi proclamada a Independência do Brasil, e 13 de maio de 1888, dia da promulgação da Lei Áurea, que determinava o fim da escravização e a libertação do(a)s escravizado(a)s, ao menos em termos jurídicos. Nas notas à tradução de *Tieta do Agreste*, a

<sup>162</sup> Sorta di profeta contadino, fanatico e pazzoide, che ebbe un periodo di vasta popolarità nel sertão agli inizi del secolo.

<sup>163</sup> Rubem Braga (1913-), diplomatico e giornalista nativo di Espírito Santo, noto per il lirismo della sua prosa e la varietà dei temi trattati.

Scrittore brasiliano, famoso per i suoi libri per l’infanzia, nato a Niteroi.

Fernando Sabino, scrittore carioca contemporaneo.

definição das comemorações é correta, porém há dois grandes erros nas datas: assim, a Independência foi adiada para 7 de setembro de 1882 e a Abolição foi adiantada ao dia 13 de maio de 1860!

Outra definição imprecisa de Elena Grechi, dessa vez na tradução de *Dona Flor*, concerne a mais célebre obra camoniana *Os Lusíadas* e já tinha sido sinalizada por Luciana Stegagno Picchio numa resenha de 1977:

A tradução de Elena Grechi é aderente e fluente. Úteis e diligentes também as notas, embora com algumas asneiras, indicativas de como esse mundo cultural de língua portuguesa ainda esteja longe da nossa cultura (e basta à página 247 a nota que quer *Os Lusíadas* de Camões como enaltecimento de um Vasco da Gama descobridor do Brasil). (STEGAGNO PICCHIO, 1977, p. 9)<sup>164</sup>

Finalizando com essa indicação de Stegagno Picchio, é necessário remarcar um fato que perpassa o *corpus*: a falta de atualização das notas. A “asneira” mencionada acima foi registrada em 1977, no ano da primeira edição italiana de *Dona Flor e seus dois maridos*. A edição de 2021, que afirma ser revisada e atualizada, nada mais é do que outra falha: foram feitas algumas correções de preposições que são atualmente mais utilizadas em italianos, as notas permanecem inalteradas.

---

<sup>164</sup> La traduzione di Elena Grechi è aderente e scorrevole. Utili e diligenti anche le note, seppur con qualche svarione, indicativo di come sia ancora lontano dalla nostra cultura tutto questo mondo culturale di lingua portoghese (e basti a pagina 247 la nota che i *Lusíadas* di Camões esaltazione di un Vasco da Gama scopritore del Brasile).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste percurso foi possível traçar um panorama sobre alguns paratextos das obras de Jorge Amado traduzidas em italiano, a partir da análise dos quatro romances com mulheres protagonistas, nomeadamente: *Gabriela cravo e canela* (1958) em tradução de Giovanni Passeri intitulada *Gabriella garofano e cannella*, *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) em tradução de Elena Grechi intitulada *Dona Flor e i suoi due mariti*, *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) em tradução de Giuliana Segre Giorgi intitulada *Teresa Batista stanca di guerra* e *Tieta do Agreste* (1977) em tradução de Elena Grechi intitulada *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*.

Em primeiro lugar, com o estudo dos agentes da tradução, evidenciou-se como a entrada do autor no sistema literário de chegada se deu inicialmente através de agentes ligado(a)s ao ambiente político frequentado por Jorge Amado. Assim, as primeiras editoras e o(a)s primeiro(a)s tradutore(a)s que colaboraram para divulgar a obra amadiana estão ligados à militância política. É o caso das primeiras publicações com Einaudi e Edizioni di Cultura Sociale, em seguida Editori Riuniti, e a colaboração de figuras engajadas como Dario Puccini e Giuliana Segre Giorgi, entre outras. Quando Jorge Amado se torna mais importante e mais conhecido, é evidente a colaboração com editoras maiores e mais comerciais como Mondadori e Garzanti e a profusão de edições em formato de bolso. Outros aspectos relacionados à presença de Jorge Amado na Itália giram em torno da colaboração entre o autor baiano e a academia, evidente nas traduções e organizações de Luciana Stegagno Picchio e Giulia Lanciani, ambas professoras e pesquisadoras da Università La Sapienza di Roma e Roma Tre respectivamente, e da forte presença das mulheres no trabalho de tradução da obra amadiana. Apesar de serem tantas quanto os tradutores, elas foram mais prolíficas e mais decisivas na divulgação da obra do autor dada a sua influência no ambiente acadêmico e cultural de forma geral, como as mencionadas Luciana Stegagno Picchio e Giulia Lanciani, pelo comprometimento acadêmico, e as prolíficas Elena Grechi e Daniela Ferioli.

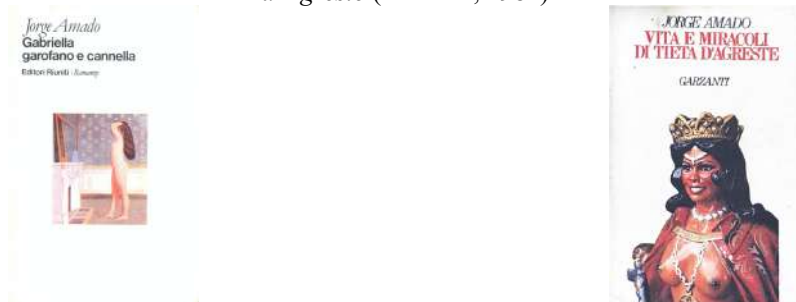
Dentro da vasta obra amadiana, quase inteiramente traduzida para o italiano, os romances com mulheres protagonistas, *Gabriela cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977), estão em destaque em termos de número de edições e reimpressões, por isso o foco na análise dos

peritextos das traduções, a fim de verificar como essas mulheres protagonistas foram representadas.

No que se refere às capas e aos variados elementos que as compõem, a situação é heterogênea. Os elementos icônicos das primeiras edições tendem a retratar mulheres branqueadas e erotizadas, elementos filmicos atrativos para o público-leitor e/ou pinturas que sugerem a ambientação dos romances ou a figura das protagonistas. Foi possível observar uma tendência à exotização do corpo da mulher negra, representada como “mulata” e quase sempre sexualizada. No seu texto, Mariza Corrêa explica que a mulata, numa classificação em termos de raça, se tornou um “objeto social, símbolo de uma sociedade (que se quer) mestiça”. Enquanto isso, em termos de gênero, “ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do Masculino / Branco, a mulata revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta” (CORRÊA, 2016, p. 180).

Pode-se supor que, na Itália, não havendo uma experiência de mestiçagem que se compare à do Brasil, essa questão tende a ser exotizada, num olhar colonizador e eurocêntrico: pelos elementos paratextuais analisados, as mulheres protagonistas amadianas, se aproximam a um dos dois polos Branco/Negro e Masculino/Feminino dependendo da sua função. Basta pensar na representação branqueada de Gabriela no quadro de Balthus, que a aproxima da figura cultural da mulher branca, burguesa e casada, enquanto Tieta é representada, a nível icônico, como uma perigosa sedutora nas primeiras capas de Garzanti. De fato, como Watts (2000, p. 33) já havia percebido “os paratextos visuais, projetados principalmente para chamar a atenção do potencial leitor, comprovam muitas vezes, no caso da literatura ‘colonizada’, serem uma má tradução da obra a que está anexada”<sup>165</sup>.

Figura 6: Capas de *Gabriella garofano e cannella* (Editori Riuniti, 1982-1984) e de *Vita e miracoli de Tieta d'Agreste* (Garzanti, 1984)



<sup>165</sup> [...] the visual paratext, designed principally to catch the prospective reader’s eye, proves often in the case of “colonized” literature to be a poor translation of the work to which is attached.

Fonte: Reprodução da autora do presente trabalho.

No que se refere aos outros elementos, como títulos e nome do autor, foi possível visualizar uma maior importância dada ao nome do autor durante os anos, à medida que Jorge Amado se torna mais célebre. Outro elemento que se transforma ao longo dos anos é o tipo de formato. A partir dos anos 1980 há uma profusão de edições em formato de bolso e isso deve-se, por um lado, à celebridade do autor, por outro está ligado à mudança do mercado editorial italiano em expansão, cuja estrutura visa a satisfazer mais os interesses mercadológicos do que os ideológicos. Essa mudança reflete-se também nos elementos textuais que aparecem nas capas, que visam a atrair o público-leitor através de citações de resenhas e de frases atrativas que descrevem de forma exotizante, e às vezes falha, tanto as protagonistas, como a região onde os romances são ambientados. Assim, são enaltecidos os sabores e as cores da Bahia, bem como aqueles de suas mulheres, num processo de estereotipização do sistema de partida.

Ao analisar os elementos peritextuais presentes nas contracapas e orelhas do livro, é importante destacar um *continuum* do processo de estereotipização, em que parece haver mais espaço para ampliar o discurso estereotipado introduzido na capa, mas é curioso observar que os primeiros textos acabam sendo menos estereotipados do que os mais recentes. Isso nos leva a acreditar que o estereótipo vende. Se no primeiro período de publicação os interesses ideológicos eram mais marcados, com o surgimento do aparato é dada uma maior importância às questões mercadológicas e é precisamente nesse período que os elementos peritextuais presentes nas capas, contracapas e orelhas se fazem mais estereotipados. São exaltadas a sensualidade, a vitalidade, o fascínio e o encanto das protagonistas, como na capa que retrata Tieta como uma Pombagira (Garzanti, 1984), na capa onde Gabriela é representada por Sônia Braga (Euroclub, 1988), na capa de *Tereza Batista com as mulheres de De Cavalcanti* (Einaudi, 1989), mas também nas Teresas e Gabrielas dos quadros das capas de Einaudi (1989, 2002) e Mondadori (1990, reimpressões 2009 e 2012).

Figura 7: Capas do *corpus* onde a sensualidade das protagonistas é exaltada.





Fonte: Reprodução da autora do presente trabalho.

É romantizada a situação de miséria, reiterando o estereótipo que quer o povo pobre, mas que dança e resiste a qualquer adversidade, assim como é estereotipada a força das mulheres amadianas. É o caso, nomeadamente, de Tereza Batista, que tem um destino trágico que simboliza o do povo, mas que não deixa de sambar e resistir, vítima e guerreira ao mesmo tempo. O Brasil e a Bahia são descritos frequentemente através de “palavras-chaves” que remetem ao exotismo: cores, perfumes, sabores, vitalidade, sensualidade, sonho, paraíso. Além disso, é recorrente o uso de comparações com o cânone europeu, e em seguida com o estilo dos autores do *boom* latino-americano, que visa a legitimar a obra de Jorge Amado: de Cervantes a Stendhal, do estilo picaresco à ficção sul-americana, é raro encontrar uma verdadeira descrição do estilo amadiano, sufocada pelas descrições exóticas de ambientes e personagens.

Dado o tipo de peritexto anexado às portas de entrada do livro, não é surpreendente a escassez de material peritextual que se possa definir instância prefacial. O texto que representa um prefácio mais “tradicional” é o das edições Editori Riuniti de *Gabriella garofano e cannella*, escrito por Dario Puccini, enquanto as outras instâncias prefaciais parecem representar uma extensão do estilo textual comercial do *release*. Um desses textos, a página “Assonanze”, presente nas edições de *Teresa Batista stanca di guerra* de Einaudi, joga luz sobre outra questão importante e recorrente no material peritextual: a falta de atualização. Se, por um lado, naquela bibliografia sugerida ao público-leitor para entender os interesses da protagonista há algumas inspirações interessantes para quem lia a obra nos anos 1980 e 1990, por outro lado seria

importante atualizar o(a) potencial leitor(a) sobre temas ali apresentados, como a formação cultural do povo brasileiro e as religiões de matriz africana.

A falta de atualização do material peritextual faz-se mais manifesta nas notas. Além da grande quantidade de definições, reflexo de um processo tradutório que por um lado é excessivamente domesticador e por outro causa demasiado estranhamento, as descrições falhas, já sinalizadas no final dos anos 1970, permanecem inalteradas até as últimas edições, sendo que a mais recente é a de *Dona Flor e i suoi due mariti* de 2021. Nas notas também é reproduzido um discurso estereotipado, especialmente ligado às religiões de matriz africana, que pode ser devido à falta de conhecimento do(a)s tradutore(a)s e/ou à falta de material de pesquisa.

Finalmente, o que dizer da visibilidade e do estatuto da tradução? Além da eliminação do importante paratexto das edições da língua de partida que é o símbolo de Exu, guardião das portas de entrada do livro, nos espaços peritextuais analisados, e na breve análise em alguns epítextos, patenteia-se a visibilidade mínima dada ao trabalho de tradução, a quem traduziu as obras, e ao próprio sistema de partida dos romances. Dessa forma, o nome do(a) tradutor(a) aparece na grande maioria dos casos na página dos créditos, um lugar onde seria oportuno mencionar o trabalho dessa figura profissional, e em pouco mais de um terço dos casos o nome é colocado na página de rosto, junto ao título e ao autor. Nunca aparece na capa e apenas em quatro casos na contracapa. Além disso, o fato de que se trata de uma obra traduzida do português é dificilmente entendível: em 15 edições de 35 o português é mencionado e quase sempre na página dos créditos das edições Garzanti.

Em suma, a obra de Jorge Amado teve uma vasta circulação na Itália, sintomática da importância e do sucesso de público do autor. À medida que a obra dele foi sendo amplamente traduzida, reeditada e reimpressa, houve uma falta de cuidado com a representação do sistema literário e cultural de partida, resultando num processo de estereotipização que envolve principalmente a representação da mulher racializada conforme estereótipos racistas e machistas e do Brasil que resulta exotizado e é retratado de forma terceiro-mundista. Através da falta de atualização do material peritextual das traduções, esse processo continua sendo reiterado nas novas edições, contribuindo para fossilizar uma visão estereotipada da mulher brasileira e do Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2018.

ALVES, Ivía. De paradigmas, cânones e avaliações – ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 197-207, junho 2001. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/14399/9582>  
Acesso em: 6 mar. 2022.

AMADO, Jorge. **ABC de Castro Alves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Coleção Narratori Moderni), 1977.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Coleção I Romanzi), 1979.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Euroclub, 1979.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Coleção Elefanti), 1985.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Milano: TEA (Coleção TeaDue), 1997.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Milano: SuperPocket, 2000.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Roma: La Biblioteca di Repubblica (Coleção Novecento), 2002.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Coleção Nuova Biblioteca Garzanti), 2003.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Edição digital), 2016.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução atualizada e revisada de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Coleção Narratori Moderni), 2021.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (edição kindle).

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Ilustrações de Pino Reggiani. Roma: Editori Riuniti, 1962.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Introdução de Dario Puccini. Club degli Editori, 1979.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Introdução de Dario Puccini. Roma: Editori Riuniti, 1979.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Roma: Editori Riuniti, 1982.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Roma: Editori Riuniti, 1983.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Roma: Editori Riuniti, 1984.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Euroclub, 1988.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Torino: Einaudi (Coleção Tascabili), 1989.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Torino: Einaudi (Coleção Supercoralli), 1989.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Torino: Einaudi (Coleção Tascabili), 1991.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Milano: Mondadori, 1999 [reimpressão 2009].

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Milano: Mondadori, 1999 [reimpressão 2012].

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Milano: Mondolibri, 2002.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Torino: Einaudi (Coleção Super ET), 2005.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Torino: Einaudi (Coleção Super ET), 2016.

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Tradução de Giovanni Passeri. Torino: Einaudi (Coleção Super ET, edição digital), 2013.

AMADO, Jorge. **Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei**. I.ed. Kindle. Rio de Janeiro, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. **Os pastores da noite e Dona Flor e seus dois maridos**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001. Obra Conjunta volume IX.

AMADO, Jorge. **Teresa Batista stanca di guerra**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Einaudi (Coleção Supercoralli), 1975.

AMADO, Jorge. **Teresa Batista stanca di guerra**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Club degli Editori, 1975.

AMADO, Jorge. **Teresa Batista stanca di guerra**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Einaudi (Coleção Tascabili, reimpressão 2002), 1989.

AMADO, Jorge. **Teresa Batista stanca di guerra**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Mondadori (Coleção I Miti), 1998.

AMADO, Jorge. **Teresa Batista stanca di guerra**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Einaudi (Coleção ET Scrittori, reimpressão 2008), 2005.

AMADO, Jorge. **Teresa Batista stanca di guerra**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Fabbri (Coleção Biblioteca del Novecento), 2012.

AMADO, Jorge. **Teresa Batista stanca di guerra**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Einaudi (Edição digital), 2013.

AMADO, Jorge. **Teresa Batista stanca di guerra**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Einaudi (Coleção ET Scrittori), 2014.

AMADO, Jorge. **Tereza Batista cansada de guerra**. Posfácio de Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. **Tieta do Agreste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Jorge. **Vita e miracoli di Tieta d'Agreste**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Coleção Narratori Moderni), 1979.

AMADO, Jorge. **Vita e miracoli di Tieta d'Agreste**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Coleção Narratori Moderni), 1984.

AMADO, Jorge. **Vita e miracoli di Tieta d'Agreste**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Coleção Elefanti, reimpressão 2002), 1989.

AMADO, Jorge. **Vita e miracoli di Tieta d'Agreste**. Tradução de Elena Grechi. Milano: SuperPocket, 2004.

AMADO, Jorge. **Vita e miracoli di Tieta d'Agreste**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Coleção Elefanti best-seller), 2010.

AMADO, Jorge. **Vita e miracoli di Tieta d'Agreste**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti (Edição digital), 2015.

ARAÚJO, Flávia Santos de. Beyond the Flesh: Contemporary Representations of the Black Female Body in Afro-Brazilian Literature. **Meridians**, vol. 14, n. 1, 2016, p. 148-176.

ARUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

BAKER, Mona (org.). **The Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2 edição. London; New York: Routledge, 2014.

BANDIA, Paul; MILTON, John (org.). **Agents of translation**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2009.

BARBAROSSA, Lorenzo. Le 10 donne più infedeli della storia della letteratura: ovvero: i 10 mariti più cornuti nei libri. non regalate questi a vostra moglie: potrebbe ispirarsi alle protagoniste. **Panorama**. Milano, p. 1-1. 1 set. 2014. Disponível em: <https://www.panorama.it/cultura/libri-10-donne-infedeli-mariti-cornuti>. Acesso em: 10 fev. 2022.

BARTOLINI, Francesca (org.). **Lettere a Ruggero Jacobbi: regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere**. Firenze: Firenze university press, 2006.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. **Post-colonial translation: theory and practice**. London, New York: Routledge, 1999.

BATCHELOR, Kathryn. **Translation and paratexts**. New York, London: Routledge, 2018.

BELLAFANTE, Ginia. We need to talk about Balthus. **The New York Times**, 8 de dezembro 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/12/08/nyregion/we-need-to-talk-about-balthus.html> Acesso em: 27 jan. 2022.

BERG, Marli. Jorge Amado: sou um homem extremamente romântico e sensual. **Ele Ela**. Rio de Janeiro, p. 24-106. abr. 1984.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. 2 ed. Tubarão: Copiart, 2013. Disponível em: <http://ppget.posgrad.ufsc.br/biblioteca-da-pget/biblioteca-digital-2/> Acesso em: 15 mar. 2022

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIANCHINI, Angela. Domande e turbamenti sul Sudamerica: uno strano condor. **La Stampa**, n. 243, 5 de nov. 1976.

BIANCHINI, Angela. Tieta e Amado: il burattinaio: Il romanzo più riuscito del famoso scrittore brasiliano. **La Stampa**, n. 294, 28 dez. 1979.

BINOSI, Remo. E negli occhi un sogno di libertà... Fotografias de Grazia Lissi. **Grazia**. Milano, n. 2243, p. 28-33. fev. 1984.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CALDAS, Sônia Regina de Araújo. **Gabriela, baiana de todas as cores**. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/7nrc4/pdf/caldas-9788523209339.pdf> Acesso em: 27 jan. 2022.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. **TradTerm**, 29, p. 216–250, 2017. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/134563/130370> Acesso em: 15 mar. 2022

CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a metafórica da tradução. Tradução de Norma Viscardi. In: OTTONI, Paulo (org.). **Tradução. A prática da diferença**. FAPESP/UNICAMP, Campinas, 1998.

COLLINI, Dario (org.). **Lettere a Oreste Macrí: schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti**. Firenze: Firenze University Press, 2018.

COLLO, Paolo. **Jorge Amado: Romanzi. Volume I**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002.

COLLO, Paolo. **Jorge Amado: Romanzi. Volume II**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002.

CONWAY, Kyle. Cultural Translation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriel (orgs.). **The Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 3 edição. London; New York: Routledge, 2020.

COROSSACZ, Valeria Ribeiro. Dalle teorie sull'ineguaglianza sociale alla democrazia razziale: breve storia del meticcio in Brasile. **La Ricerca Folklorica**, n. 51, p. 135-147, 2005.

CORRÊA, Mariza. A invenção da mulata. In: BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira; RODRIGUES, Carla (org.). **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 169-178.

DAL PONT, Stella Rivello da Silva; GUERINI, Andreia. Itália e Brasil: paralelismo em tradução literária? **Belas Infiéis**, Brasília, v. 6, n. 2, p. 33-51, 2017. Disponível em:





GUERINI, Andréia; MANZATO, Elena. Glossário em traduções literárias. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 30, p. 87-110, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/22000/20419> Acesso em: 13 mar. 2022.

GUERINI, Andréia; MANZATO, Elena. La ricezione di Jorge Amado in Italia: agenti della traduzione. **Rivista di studi portoghesi e brasiliani**, v. XXII, p. 75-84, 2020.

GUERINI, Andréia; MANZATO, Elena. *Suor* di Jorge Amado in italiano: tra etnocentrismo e stereotipizzazione. **Rivista di studi portoghesi e brasiliani**, v. XXIII, p. 25-37, 2021.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**, 3(2), Florianópolis, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035> Acesso em: 9 mar. 2022.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JANNINI, Pasquale Aniel. **Le più belle pagine della letteratura brasiliana**. Milano: Nuova Accademia Editrice, 1957.

KOVALA, Urpo. Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure. **Target**, v. 8, n.1, p. 119-147, 1996.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

LINS, Wilson. **O médio São Francisco**. Bahia: Edições Oxumaré, 1952.

LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LUIGI PANARESE, primeiro tradutor de Pessoa em Italia e homem da “intelligence” italiana em Portugal. **Istituto Italiano di cultura di Lisboa**, 2008. Disponível em: [https://iiclisbona.esteri.it/iic\\_lisbona/it/gli\\_eventi/calendario/luigi-panarese-primeiro-tradutor-de-pessoa-em-italia-e-homem-da-intelligence-italiana-em-portugal.html](https://iiclisbona.esteri.it/iic_lisbona/it/gli_eventi/calendario/luigi-panarese-primeiro-tradutor-de-pessoa-em-italia-e-homem-da-intelligence-italiana-em-portugal.html) Acesso em: 12 mar. 2022.

MIMMI, Franco. Gabriela ha 50 anni: inventò il sesso senza peccato. **L'Unità**. Roma, p. 23-23. 01 abr. 2008. Disponível em: [https://archivio.unita.news/assets/main/2008/04/01/page\\_023.pdf](https://archivio.unita.news/assets/main/2008/04/01/page_023.pdf). Acesso em: 10 fev. 2022.

NOBLAT, Ricardo. Papo quente na Bahia. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, p. 94-101. fev. 1973.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral de. Das impertinências do corpo de Gabriela no romance de Jorge Amado. **Letras de Hoje**. v. 46, n. 4, p. 23-30, Porto Alegre, out - dez 2011.

OSIMO, Bruno. **Storia della traduzione: riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei**. Hoepli, 2002.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **“Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”**; escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. 2008. 324 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <https://cdn.revistaforum.com.br/wp-content/uploads/2015/09/PachecoAnaClaudiaLemos.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2022.

PUCCINI, Dario. Un libro di Jorge Amado: Terre del finimondo. *L'Unità*, p. 3, 28 de julho 1949. Disponível em: [https://archivio.unita.news/assets/main/1949/07/28/page\\_003.pdf](https://archivio.unita.news/assets/main/1949/07/28/page_003.pdf) Acesso em: 10 mar. 2022.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Tradução de Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; LIMA COSTA, Claudia de; LIMA, Ana Cecília Acioli (org.). **Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: edufal; Editora UFSC, 2017.

SCHMIDT, Rita Terezina. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SCHMIDT, Simone Pereira. Cravo, canela, bala e favela. **Revista Estudos Feministas**, 17(3), Florianópolis, set-dez 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2009000300010/12129> Acesso em: 9 mar. 2022

SIGNORELLI, Amalia. L'antropologia culturale italiana: 1958-1975. **L'Uomo: Società Tradizione Sviluppo**, n. 1-2, p. 75-95, 2012.

SILVA, Liliam Ramos. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 57, n. 1, p. 71-88, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8651618>. Acesso em: 21 dez. 2021.

SOLNIT, Rebecca. **Men Explain Things To Me**. Chicago: Haymarket Books, 2014.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **La letteratura brasiliana**. Milano: Einaudi, 1997.

STROZEMBERG, Ilana. Gabriela cravo e canela ou as confusões de uma cozinheira bem temperada. AA. VV. **Jorge Amado, Km 70**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1983.

TAHIR-GÜRÇAGLAR, Sehnaz. What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research. In: HERMANS, Theo (org). **Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation: Historical and Ideological Issues**. Manchester, Northampton MA: St. Jerome Publishing, p. 44-60, 2002.

TOOGE, Marly D'Amara Blasques. **Traduzindo o Brasil: o país mestiço de Jorge Amado**. São Paulo: Humanitas. FAPESP, 2011.

TORRES, Marie-Hélène C. **Traduzir o Brasil literário: Paratexto e discurso de acompanhamento**. Tradução de Marlova Assef e Elena Castelli. Tubarão: Copiart, 2011. Disponível em: [https://ppget.posgrad.ufsc.br/files/2016/06/Marie-Helene\\_Catherine\\_Torres\\_-\\_Traduzir\\_o\\_Brasil\\_Literario.pdf](https://ppget.posgrad.ufsc.br/files/2016/06/Marie-Helene_Catherine_Torres_-_Traduzir_o_Brasil_Literario.pdf) Acesso em: 15 mar. 2022

TYMOCZKO, Maria. Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no "entre"(lugar)? In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia (org). **Tradução e relações de poder**. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. **Por uma teoria pós-moderna da tradução**. 265 f. Tese de Doutorado em Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1992.

VIEIRA, Francisco Jacson Martins. **A mitificação das figuras emblemáticas de Padre Cícero e Lampião através da literatura de cordel**. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8114/1/2012\\_dis\\_fjmvieira.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8114/1/2012_dis_fjmvieira.pdf). Acesso em: 2 fev. 2022.

VILARIÑO, Xoán Manuel Garrido. Texto e Paratexto. Tradución e Paratradución. **Viceversa Revista Galega de Tradución**, Vigo, v. 9-10, p. 31-40, 2003-2004. Disponível em: <http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/viceversa/article/view/2385/2414>. Acesso em: 07 fev. 2022.

VINCI, Maria Gloria. Ideologia e tradução: Jorge Amado in Itália e la traduzione in italiano di *Capitães da areia*. **Revista Italianística**, São Paulo, n. 34, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/139838/135100> Acesso em: 12 jan. 2022.

WATTS, Richard. Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire's *Cahiers d'un retour au pays natal*. **TTR**, v. 13, n. 2, p. 29-45, 2000.

YUSTE FRÍAS, José. Au seuil de la traduction: la paratraduction. In: NAAIJKENS, Ton [org.] **Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels**, Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Oxford–Wien: Peter Lang, p. 287-316, 2010

## APÊNDICE A – Dicionário Bibliográfico das traduções do(a)s tradutore(a)s italiano(a)s de Jorge Amado

São referidas aqui apenas as obras traduzidas pelos 10 tradutores e as 10 tradutoras que colaboraram para a tradução da obra de Jorge Amado. Assim, não são mencionadas as outras obras escritas por essas pessoas, que no caso de estudiosas como Luciana Stegagno Picchio e Giulia Lanciani seriam numerosas.

### IRINA BAJINI

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

AMADO, Jorge. **Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai**. Tradução de Irina Bajini. Milano: Garzanti, 1994.

#### TRADUÇÕES DO CASTELHANO

- AYALA, Francisco. **Gli usurpatori**. Organização e tradução de Irina Bajini. Roma: Biblioteca del Vascello, 1995.
- COS CAUSSE, Jesús. **Le isole e le lucciole**. Organização e tradução de Irina Bajini e Gianluigi Nespoli. Sesto San Giovanni: Il papiro, 1994.
- CRUZ, San Juan de la. **Cantico espiritual: la miglior lirica scritta da un prigioniero**. Nova tradução e organização de Irina Bajini. Rimini: Guaraldi, 1992.
- DÍAZ, Elías. **Il pensiero politico-sociale spagnolo dalla dittatura alla democrazia (1939-1975)**. Prefácio de Renato Treves; tradução de Irina Bajini. Siracusa: A. Lombardi, 1990.
- ENRIGUE, Álvaro. **Morte improvvisa**. Tradução de Irina Bajini. Milano: Feltrinelli, 2015
- GARCÍA, Antonio. **Italiano spagnolo, spagnolo italiano**. Organização e tradução de Irina Bajini. Milano: A. Vallardi, 1987.
- GARZÓN, Baltasar. **Un mondo senza paura**. Tradução de Irina Bajini. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2005.
- GIRONDO, Oliverio. **Venti poesie da leggere in tranvai**. Organização e tradução de Irina Bajini. Milano: Viennepierre, 2001.
- GUEVARA, Ernesto. **La guerra di guerriglia**. Tradução de Irina Bajini Milano: Baldini & Castoldi, 1996.
- NIEVA, Francisco. “Carlota Basifinder: storia settentrionale in un atto”. Tradução de Irina Bajini. **Sipario: rassegna mensile dello spettacolo**, n.544, p.62-64, 1994.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. **Tristana**. Introdução e tradução de Irina Bajini. Milano: Garzanti, 1992.
- QUEVEDO, Francisco de. **Sogni e Discorsi**. Introdução, tradução e notas de Irina Bajini. Milano: Garzanti, 1990.
- RONCAGLIOLO, Santiago. **I delitti della settimana santa**. Tradução de Irina Bajini. Milano: Garzanti, 2008.
- SKÁRMETA, Antonio. **Le nozze del poeta**. Tradução de Irina Bajini. Torino: Einaudi, 2008.
- STREJILEVICH, Nora. **Una sola morte numerosa**. Tradução de Irina Bajini; textos de Marco Bechis e Rosa Maria Grillo. Salerno: Oèdipus, 2018.

### GERARDO BAMONTE

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

AMADO, Jorge. **Il gatto e la rondine: una storia d'amore**. Ilustrações de Carybé; tradução de Gerardo Bamonte. Milano: Ottaviano, 1980.

### OMBRETTA BORGIA

## TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **La palla innamorata**. Tradução de Ombretta Borgia; ilustrações de Antongionata Ferrari. Milano: Mondadori, 1997.
- AZEVEDO, Aluísio. **Casa de Pensão**. Tradução de Ombretta e Orietta Borgia; introdução de Riccardo Reim. Roma: Avagliano, 2009.
- BARRETO, Alfonso Henriques de Lima. **Policarpo Quaresima**. Tradução de Ombretta Borgia e Sergio Magaldi; introdução de Giovanni Ricciardi. Roma: P. Tangerine, 2004.
- BRAZ, Júlio Emílio; LOUZEIRO, José. **Figli del buio**. Tradução de Ombretta Borgia; ilustrações de Giancarlo Ascari. Milano: Mondadori, 1996.
- CRULS, Gastão. **Amazzonia misteriosa**. Organização e tradução de Ombretta Borgia. Roma; Napoli: Theoria, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. **Le storie di Ovidio**. Tradução de Ombretta Borgia; ilustrações de Adelchi Galloni. Milano: Mondadori, 1996.
- ZIRALDO. **Vito Grandam**. Tradução de Ombretta Borgia. Milano: Mondadori, 1995.

## ELIO CALIFANO

## TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Tradução de Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 1952.

## PAOLO COLLO

## TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **La doppia morte di Quincas l'Acquaiolo**. Tradução de Paolo Collo. Torino: Einaudi, 2005.
- BOFF, Leonardo. **La teologia, la Chiesa, i poveri: una prospettiva di liberazione**. Organização e tradução de Paolo Collo; ensaio introdutório de Ernesto Balducci. Torino: Einaudi, 1992.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Il mandarino; seguito da La buonanima**. Organização e tradução de Paolo Collo. Torino: Einaudi, 1988.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Il mandarino**. Organização e tradução de Paolo Collo; prefácio de Luciana Stegagno Picchio. Firenze: Passigli, 2004.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. **La buonanima**. Organização e tradução de Paolo Collo. Firenze: Passigli, 2005.
- PESSOA, Fernando. **Messaggio**. Organização de Fernando Cabral Martins; tradução de Paolo Collo. Firenze: Passigli, 2003.
- PESSOA, Fernando. **Erostrato, o La ricerca dell'immortalità**. Organização e tradução de Paolo Collo. Antella, Bagno a Ripoli: Passigli, 2006.
- PESSOA, Fernando. **Poesie d'amore di Ricardo Reis**. Organização e tradução de Paolo Collo. Bagno a Ripoli: Passigli, 2007.
- PESSOA, Fernando. **Cronache della vita che passa, seguito da Il caso Aleister Crowley**. Organização e tradução de Paolo Collo. Bagno a Ripoli: Passigli, 2008.
- PESSOA, Fernando. **I casi del dottor Abilio Quaresma: romanzi e racconti polizieschi**. Organização e tradução de Guia Boni e Paolo Collo. Roma: Cavallo di ferro, 2009.
- PESSOA, Fernando. **Finzioni d'amore: lettere con Ofélia Queiroz**. Organização de Paolo Collo. Bagno a Ripoli: Passigli, 2009.
- PESSOA, Fernando. **L'ultimo sortilegio e altre poesie**. Seleção e tradução de Paolo Collo. Trieste: FPE, 2009.
- PESSOA, Fernando. **Nei giorni di luce perfetta**. Organização e tradução de Paolo Collo. Milano: Corriere della Sera, 2011.
- PESSOA, Fernando. **Libro dell'inquietudine**. Texto crítico de Jerónimo Pizarro; organização e tradução de Paolo Collo; prefácio de Corrado Bologna. Torino: Einaudi, 2012.
- PESSOA, Fernando. **Ode marittima**. Organização e tradução de Paolo Collo. Bagno a Ripoli: Passigli, 2013.
- PESSOA, Fernando. **Oppiario; Ode trionfale; Lisbon revisited; Tabaccheria**. Organização e tradução de Paolo Collo. Bagno a Ripoli: Passigli, 2014.

SARAMAGO, José. **Il racconto dell'isola sconosciuta**. Organização e tradução de Paolo Collo e Rita Desti. Torino: Einaudi, 1998.  
TAVARES, Gonçalo M. **Autobiografia**. Seleção e tradução de Paolo Collo. Trieste: Franco Puzzo, 2008.

#### TRADUÇÕES DO CASTELHANO

ALMODÓVAR, Pedro. **Tutto su mia madre**. Tradução de Paolo Collo e Paola Tomasinelli. Torino: Einaudi, 2000.  
BÉCQUER, Gustavo Adolfo.  
**Rime**. Organização e tradução de Paolo Collo. Mestre: Amos, 2018.  
BORGES, Jorge Luis. **Evaristo Carriego**. Organização e tradução de Paolo Collo e Jaime Riera Rehren. Torino: Einaudi, 2006.  
CASAS, Bartolomé de las. **Brevissima relazione della distruzione delle Indie**. Organização e tradução de Paolo Collo. San Domenico di Fiesole (Fi): Edizioni cultura della pace, 1991.  
CONTRERAS, Alonso de. **Storia della mia vita**. Organização e tradução de Paolo Collo. Genova: Il melangolo, 1996.  
GUELFENBEIN, Carla. **La donna della mia vita**. Tradução de Paolo Collo. Torino: Einaudi, 2008.  
MILLÁS, Juan José. Dall'ombra. Tradução de Paolo Collo. Torino: Einaudi, 2017.  
OCAMPO, Victoria. **Dialogo con Borges**. Tradução de Paolo Collo; notas à edição original de Juan Javier Negri e Ernesto Montequin. Milano: Archinto, 2015.  
PESSOA, Fernando. **Il ritorno degli dèi: introduzione all'opera di Alberto Caeiro di António Mora**. Organização e tradução de Paolo Collo [tradução do texto de autoria de Ángel Crespo] Bagno a Ripoli: Passigli, 2011.  
RIQUER, Martín de. **Don Chisciotte e Cervantes**. Tradução de Paolo Collo. Torino: Einaudi, 2005.  
RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Tradução de Paolo Collo. Torino: Einaudi, 2004.  
RULFO, Juan. **Il gallo d'oro**. Tradução de Paolo Collo; prefácio de Ernesto Franco. Torino: Einaudi, 2015.  
SÁBATO, Ernesto. **Il tunnel**. Tradução de Paolo Collo e Paola Tomasinelli; com um texto de Cesare Segre. Torino: Einaudi, 2001.  
SAVATER, Fernando. **Pirati e altri avventurieri: l'arte di raccontare storie**. Tradução de Paolo Collo. Bagno a Ripoli: Passigli, 2010.  
SAVATER, Fernando. **Il mio Stevenson**. Organização e tradução de Paolo Collo. Firenze: Passigli, 2019.  
SKÁRMETA, Antonio. **Il ballo della Vittoria**. Tradução de Paolo Collo. Milano: Mondolibri, stampa 2005.  
SKÁRMETA, Antonio. **Borges, e altre storie d'amore**. Tradução de Paolo Collo. Torino: Einaudi, 2007.  
SORIANO, Osvaldo. **Fútbol: storie di calcio**. Tradução e organização de Paolo Collo. Torino: Einaudi, 1998.  
SORIANO, Osvaldo. **I racconti degli anni felici: 1974-1996**. Organização e tradução de Paolo Collo e Glauco Felici. Torino: Einaudi, 2007.

#### DANIELA FERIOLI

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

AMADO, Jorge. **Terre del finimondo**. Prefácio de Luciana Stegagno Picchio; tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1997.  
AMADO, Jorge. **Cacao**. Tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1998.  
AMADO, Jorge; AMADO, Paloma. **La cucina di Bahia, ovvero Il libro di cucina di Pedro Archanjo e Le merende di dona Flor**. Tradução e organização de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1998.  
AMADO, Jorge. **Tempi difficili: I sotterranei della libertà**. Tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1998.  
AMADO, Jorge. **I padroni della terra**. Tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1999.  
AMADO, Jorge. **Sudore**. Tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1999.  
AMADO, Jorge. **Agonia della notte: I sotterranei della libertà**. Tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2001.  
AMADO, Jorge. **La luce in fondo al tunnel: I sotterranei della libertà**. Tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2002.  
AMADO, Jorge. **Il miracolo degli uccelli**. Ilustrações de Floriano Teixeira; organização e tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2003.

- AMADO, Jorge. **In giro per le Americhe**. Organização de Raúl Antelo; tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. **Serafino Ponte Grande**. Nota de Haroldo de Campos; tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. **L'educazione dei cinque sensi**. Organização de Lello Voce; tradução de Daniela Ferioli; com duas notas de Umberto Eco e Augusto de Campos. Pesaro: Metauro, 2005.
- NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vita severina**. Tradução e organização de Tilde Barini e Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1973.
- RIBEIRO, Darcy. **Maira**. Tradução de Daniela Ferioli. Milano: Feltrinelli, 1979.
- RIBEIRO, Darcy. **Utopia selvaggia: rimpianto dell'innocenza perduta, una fiaba**. Tradução e organização de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1987.
- SOARES, Jô. **Un samba per Sherlock Holmes**. Tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1996.
- SOARES, Jô. **L'uomo che uccise Getúlio Vargas: biografia di un anarchico**. Tradução de Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1999.

## GIULIANA SEGRE GIORGI (1911-2009)

### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **Teresa Batista stanca di guerra**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Einaudi, 1975.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaima: l'eroe senza nessun carattere**. Tradução e organização de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Adelphi, 1970.
- ANDRADE, Mário de. **Io sono trecento**. Tradução e prefácio de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Einaudi, 1973.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memoriale di Aires**. Tradução e organização de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Il quadrante, 1986.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Galleria postuma e altri racconti**. Tradução e organização de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 2002.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **L'alienista**. Tradução e organização de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 2002.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Cronache brasiliane**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi e Gaia Bertoneri. Torino: Lindau, 2016.
- LINS, Osman. **Avalovara**. Tradução e organização de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Il quadrante, 1987.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. **L'illustre casata Ramires**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Roma: A. Curcio, 1979.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Il colle degli impiccati**. Tradução e organização de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 1992.

### TRADUÇÕES DO CASTELHANO

- LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Il rovescio della conquista: testimonianze azteche, maya e inca**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Milano: Adelphi, 1974

### TRADUÇÕES DO FRANCÊS

- COUVRAY, Jean-Baptiste Louvet de. **Gli amori del cavaliere di Faublas**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Edizioni dell'albero, 1967.
- DES RIEUX, Virginie. **I satiri**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Edizioni dell'Albero, 1966.
- DUCLOS, Charles Pinot. **Le confessioni del conte**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Edizioni Letteratura d'amore, 1969.
- HUYSMANS, Joris-Karl. **Zaino in spalla**. Tradução e organização de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 2017.
- LIER, Henri van. **Psicologia dell'atto sessuale**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Dellavalle, 1970.
- PICHON, Jean-Charles. **L'altra storia: le sette e le società segrete**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Rosada, 1972.
- S.A. **I misteri del confessionale: manuale segreto dei confessori**. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Dellavalle, 1969.

## ELENA GRECHI

### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **Dona Flor e i suoi due mariti**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1977.  
 AMADO, Jorge. **Vita e miracoli di Tieta d'Agreste**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1979.  
 AMADO, Jorge. **Due storie del porto di Bahia**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1980.  
 AMADO, Jorge. **La bottega dei miracoli**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1982.  
 AMADO, Jorge. **I guardiani della notte**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1982.  
 AMADO, Jorge. **Alte uniformi e camice da notte**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1983.  
 AMADO, Jorge. **Il paese del carnevale**. Prefácio de Luciana Stegagno Picchio; tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1984.  
 AMADO, Jorge. **Tocaia grande: la faccia oscura**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1985.  
 AMADO, Jorge. **Messe di sangue**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1987.  
 AMADO, Jorge. **Capitani di spiaggia**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1988.  
 AMADO, Jorge. **Santa Barbara dei fulmini: una storia di stregoneria**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1989.  
 AMADO, Jorge. **Bahia**. Tradução de Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1992.

### TRADUÇÕES DO INGLÊS

- STEAD, Christina. **Sola per amore**. traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1983.

## GIULIA LANCIANI (1935-2018)

### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AFONSO, Gaspar. **Naufragi e peregrinazioni americane di Gaspar Afonso**. Edição crítica organizada por Giulia Lanciani. Milano: Cisalpino-Goliardica, 1984.  
 ALEGRE, Manuel. **Lettera sconosciuta**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. Lugo: Edizioni del bradipo, 2010.  
 ALEGRE, Manuel. **Ci sarà un altro mare**. Organização e tradução de Giulia Lanciani; aquarelas de Mark Fisch. Lugo: Edizioni del Bradipo, 2011.  
 AMADO, Jorge. **Il ragazzo di Bahia**. Tradução de Giulia Lanciani. Milano: Garzanti, 1992.  
 ANDRADE, Carlos Drummond de. **Quando è giorno di partita**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. Roma: Cavallo di Ferro, 2005.  
 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Il sole il muro il mare**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. L'Aquila: Japadre, 1987.  
 BELO, Ruy. **Verde vittima del vento**. Organização e tradução de Giulia Lanciani e Ettore Finazzi-Agrò. Prefácio de Eduardo Prado Coelho. L'Aquila: Japadre, 1986.  
 CHIADO, António Ribeiro. **Auto das regateiras**. Prefácio, tradução e notas de Giulia Lanciani. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1970.  
 IVO, Lêdo. **Ritmo cosmico**. Tradução, notas e organização de Michela Graziani; posfácio de Piero Ceccucci; apêndice: **Aurora** em tradução de Giulia Lanciani. Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2014.  
 LOPES, Maria Teresa Rita. **A fior di parola**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. L'Aquila: Japadre, 2000.  
 MOURA, Vasco Graça. **Tra conoscenza e complice armonia**. Organização e tradução de Giulia Lanciani; nota de Roberto Deidier. L'Aquila: Japadre, 2002.  
 NAMORA, Fernando. **La notte e l'alba**. Tradução de Giulia Lanciani. Lanciano: Itinerari, 1970.  
 OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra: paesaggio e popolamento**. Tradução e prefácio de Giulia Lanciani. L'Aquila, Roma: Japadre, 1983.  
 PEIXOTO, José Luís. **Questa terra ora crudele**. Tradução de Giulia Lanciani. Roma: La Nuova frontiera, 2005.  
 PESSOA, Fernando. **Il libro del genio e della follia**. Organização original de Jerónimo Pizarro; organização e tradução italiana de Giulia Lanciani. Milano: Mondadori, 2012.



- PESSOA, Fernando. **Messaggio**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. Milano: Mondadori, 2014.
- ROSA, João Guimarães. **Le sponde dell'allegria**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. Torino: SEI, 1988.
- ROSA, João Guimarães. **Il che delle cose**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. Roma: Bulzoni, 2000.
- ROSA, João Guimarães. **La terza sponda del fiume**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. Milano: Oscar Mondadori, 2003.
- SARAMAGO, José. **La seconda vita di Francesco d'Assisi**. Tradução de Giulia Lanciani. Milano: G. Ricordi, 1991.
- SARAMAGO, José. **Il perfetto viaggio**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. Milano: Bompiani, 1994.
- SARAMAGO, José. **Teatro**. Nota introdutória de José Saramago; traduções de Rita Desti e Giulia Lanciani. Torino: Einaudi, 1997.
- SARAMAGO, José. **Di questo mondo e degli altri**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. Torino: Einaudi, 2006.
- SARAMAGO, José. **Il quaderno: testi scritti per il suo blog, settembre 2008-marzo 2009**. Tradução de Giulia Lanciani; prefácio de Umberto Eco. Torino: Bollati Boringhieri, 2009.
- SARAMAGO, José. **Del resto e di me stesso**. Tradução de Giulia Lanciani. Milano: Feltrinelli, 2018.
- SARAMAGO, José. **Il lucertolone**. Xilografias de J. Borges; tradução de Giulia Lanciani. Milano: Feltrinelli, 2018.
- TAMEN, Pedro. **Allegria del silenzio**. Organização e tradução de Giulia Lanciani e Ettore Finazzi Agrò. L'Aquila: Japadre, 1984.
- TAMEN, Pedro et al. **Inchiostro nero che danza sulla carta: antologia di poesia portoghese contemporanea**. Organização e tradução de Giulia Lanciani; Prefácio de Manuel Gusmão. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- VELHO, Fernan. **Il canzoniere di Fernan Velho**. Organização e tradução de Giulia Lanciani, L'Aquila: Japadre, 1977.

#### TRADUÇÕES DO CATALÃO

- ESPRIU, Salvador. **Cristallo di parole**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. L'Aquila: Japadre, 1989.

#### TRADUÇÕES DO GALEGO

- CASARES, Carlos. **Gli oscuri sogni di Clio**. Organização e tradução de Giulia Lanciani. L'Aquila: Japadre, 1989.

### FRANCESCA LAZZARATO

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **Gatto tigrato e miss rondinella**. Tradução e adaptação de Francesca Lazzarato; ilustrações de Xan Lopez Dominguez. Milano: Mondadori, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. **Il mistero del coniglio che sapeva pensare**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Anna Curti. Milano: Mondadori, 1999.

#### TRADUÇÕES DO CASTELHANO

- ARGÜELLO, Javier. **Sette racconti impossibili**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Nottetempo, 2007.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. **La macchina parlante**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Jacqueline Duheme. Milano: Mondadori, 2003.
- AZÚA, Félix de. **Il bambino che parlava agli animali**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Barbara Nascimbeni. Milano: A. Mondadori, 1997.
- BIOY CASARES, Adolfo. **L'invenzione di Morel**. Tradução e posfácio de Francesca Lazzarato. Roma: SUR, 2017.
- BIOY CASARES, Adolfo. **Dormire al sole**. Tradução e posfácio de Francesca Lazzarato. Roma: SUR, 2018.
- BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. **Chi ama, odia**. Tradução e posfácio de Francesca Lazzarato. Roma: SUR, 2019.

- BIOY CASARES, Adolfo. **L'avventura di un fotografo a La Plata**. Tradução e posfácio de Francesca Lazzarato. Roma: SUR, 2021.
- BORDONS, Paloma. **La città dell'ombra**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Cesare Reggiani. Casale Monferrato: Piemme junior, 2008.
- BORDONS, Paloma. **Niente fate a scuola!** Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Barbara Bongini. Casale Monferrato: Piemme junior, 2008.
- COHEN, Marcelo. **L'illusione monarca**. Tradução de Francesca Lazzarato. Narni: Gran vía, 2016.
- DÍAZ, Gloria Cecilia. **La valle delle lucciole**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Francisco Melendez. Milano: Mondadori, 1988.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. **R. & M. Agenzia di investigazioni**. Ilustrações de Gloria Francella; tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Nuove Edizioni Romane, 2011.
- DONOSO, José. **Il luogo senza confini**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Sur, 2013.
- FEINMANN, José Pablo. **L'esercito di cenere**. Tradução de Francesca Lazzarato, com uma nota do autor. Roma: SUR, 2014.
- FORN, Juan. **Tutte bugie**. Tradução de Francesca Lazzarato. Firenze: Giunti, 2008.
- GALLEGO GARCÍA, Laura. **La leggenda del Re Errante**. Ilustrações de Paolo D'Altan; tradução de Francesca Lazzarato. Casale Monferrato: Piemme junior, 2006.
- GÓMEZ, Ricardo. **Occhio di Nuvola**. Ilustrações de Giovanni Manna; tradução de Francesca Lazzarato. Casale Monferrato: Piemme junior, 2009.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. **Nessuno accenda le lampade**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: La nuova frontiera, 2012.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. **Le ortensie**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: La nuova frontiera, 2014.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. **Terre della memoria**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: La Nuova frontiera, 2015.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. **Messico, istruzioni per l'uso**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato. Roma: SUR, 2018.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. **Il bambino Triclinio e la bella Dorotea**. Ilustrações de Maurizio A. C. Quarello; tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Orecchio Acerbo, 2019.
- LOZANO CARBAYO, Pilar. **Da grande voglio fare il giornalista**. Ilustrações de Mirella Mariani; tradução de Francesca Lazzarato. Casale Monferrato: Piemme junior, 2009.
- MARSÉ, Juan. **La fuga del Rio Lobo**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Alfredo Belli. Milano: Mondadori, 1998.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Purgatorio**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato. Roma: SUR, 2015.
- MENDICUTTI, Eduardo. **I fidanzati bulgari**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Voland, 2005.
- MENDOZA, Eduardo. **L'incredibile viaggio di Pomponio Flato**. Tradução de Francesca Lazzarato. Firenze; Milano: Giunti, 2008.
- MUTIS, Álvaro. **La vera storia del pifferaio di Hamelin**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Adelchi Galloni. Milano: Mondadori, 1997.
- NAVARRO, Justo. **Finalmusik**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Voland, 2010.
- NAVARRO, Justo. **La spia**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Voland, 2012.
- NESQUENS, Daniel. **Papà tatuato**. Ilustrações de MagicoMora [i.e. Sergio Mora]; tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Orecchio Acerbo, 2009.
- OCAMPO, Silvina. **Il cavallo alato**. Ilustrações de Fabian Negrin; tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 2000.
- OCAMPO, Silvina. **L'arancia meravigliosa: fiabe per bambini grandi e per grandi bambini**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Fabian Negrin. Milano: Mondadori, 2001.
- OCAMPO, Silvina. **Isis**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Pablo Auladell. Roma: Orecchio Acerbo, 2007.
- OCAMPO, Silvina. **Un'innocente crudeltà**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato. Roma: La Nuova frontiera, 2010.
- OCAMPO, Silvina. **La promessa**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: La nuova frontiera, 2013.
- PALACIOS, Alonso. **Poemario di campo**. Ilustrações de Leticia Ruifernandez; tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Orecchio acerbo, 2017.
- PITOL, Sergio. **La divina**. Tradução de Francesca Lazzarato; prefácio de Antonio Tabucchi. Roma: SUR, 2014.
- PIZARNIK, Alejandra. **La contessa sanguinaria**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Playground, 2005.
- POLO, Eduardo. **Rimario: un po' al dritto e un po' al contrario**. Ilustrações de Arnal Ballester; tradução de Francesca Lazzarato; prefácio do autor. Roma: Orecchio acerbo, 2005.

- PRON, Patricio. **Non spargere lacrime per chiunque viva in queste strade**. Tradução de Francesca Lazzarato. Narni: Gran via, 2018.
- PRON, Patricio. **Domani avremo altri nomi**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: SUR, 2021.
- QUIROGA, Horacio. **Racconti della foresta**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Denise Berton. Roma: Editori riuniti, 1988.
- ROA BASTOS, Augusto. **Il pulcino di fuoco**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Adelchi Galloni. Milano: Mondadori, 1994.
- SKÁRMETA, Antonio. **Tema in classe**. Ilustrações de Alfonso Ruano; tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 2001.
- SOMOZA, José Carlos. **Clara e la penombra**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Frassinelli, 2005.
- SOMOZA, José Carlos. **La dama numero tredici**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Frassinelli, 2006.

#### TRADUÇÕES DO FRANCÊS

- BRUNHOFF, Jean de. **Il primo libro di Babar**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1999.
- BRUNHOFF, Jean de. **Storia di Babar l'elefantino**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1999.
- BRUNHOFF, Jean de. **Il secondo libro di Babar**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 2000.
- DEWANCKEL, Goele; GALEA, Claudine. **Titù**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Orecchio Acerbo, 2021.
- JACOB, Max. **Storia del re Kabul e dello sguattero Gauwain**. Ilustrações de Fabian Negrin; tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 2003.
- JACQUES, Benoit. **Aprite quella porta**. Tradução e adaptação de Francesca Lazzarato. Roma: Orecchio Acerbo, 2009.
- MÉLINAND, Lise. **Il carrello di madama Miséria: racconto crudele**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Orecchio acerbo, 2005.
- NDIAYE, Marie. **La diavolessa**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Fabian Negrin. Milano: Mondadori, 2002.
- SFAR, Joann. **Il signor Coccodrillo ha molta fame**. Tradução de Francesca Lazzarato. Roma: Orecchio acerbo, 2011.
- VERNE, Jules. **Intorno alla Luna**. Ilustrações de Jame's Prunier; tradução de Francesca Lazzarato. Casale Monferrato: Piemme junior, 2005.

#### TRADUÇÕES DO INGLÊS

- ALCOTT, Louisa May. **Una ragazza all'antica**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Giampaolo Chies. Milano: Mondadori, 1989.
- ASIMOV, Isaac. **Storie di giovani mostri**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1989.
- BURNETT, Frances Hodgson. **Il giardino segreto**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Marilyn Day. Milano: Mondadori, 1989.
- CHRISTIE, Agatha. **La signora del delitto**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1993.
- CHRISTIE, Agatha. **Poirot e le pietre preziose**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1997.
- CHRISTIE, Agatha. **Miss Marple alla riscossa**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 2008.
- DAHL, Roald. **Le streghe**. Tradução de Francesca Lazzarato e Lorenza Manzi. Milano: Salani, 1983.
- DAHL, Roald. **Matilde**. Ilustrações de Quentin Blake; tradução de Francesca Lazzarato. Firenze: Salani, 1995.
- GARFIELD, Leon. **Smith: uno strano ladro nella strana Londra**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1990.
- HEINLEIN, Robert A. **Podkayne ragazza di Marte**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1993.
- HUGHES, Ted. **Storie del mondo primitivo**. Tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Andrew Davidson; capa de Giampaolo Chies. Milano: Mondadori, 1990.
- KANIUK, Yoram. **Il ladro generoso**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato; ilustrações de Beppe Giacobbe. Milano: Mondadori, 2002.
- LEMAN, Martin. **L'ABC dei gatti**. Tradução e adaptação de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1994.
- LILLINGTON, Kenneth. **L'altra Isabel**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1995.

PATON WALSH, Jill. **Il caso Wyndham**. Tradução de Francesca Lazzarato Milano: Mondadori, 1994.

QUEEN, Ellery. **Complimenti, Mr. Queen**. Organização e tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1992.

QUENOT, Katherine E. **Bianco come la notte**. Tradução de Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1994.

STODDARD, Sandol. **Mio Miao: il mio unico specialissimo gatto**. Ilustrações de Remy Charlip; tradução e adaptação Francesca Lazzarato. Roma: Orecchio acerbo, 2012

## GIOVANNI PASSERI (1918-2001)

### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

AMADO, Jorge. **Gabriella, garofano e cannella**. Ilustrações de Pino Reggiani; tradução de Giovanni Passeri. Roma: Editori Riuniti, 1962.

SALDANHA, José Coelho (org.). **Contistas brasileiros: Nuovi racconti brasiliani**. Ilustrações de Sorensen; tradução de Giovanni Passeri. Rio de Janeiro: Revista Branca [Folha Carioca], 1958.

## DARIO PUCCINI (1921-1997)

### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

AMADO, Jorge. **I banditi del porto**. Tradução de Dario Puccini. Roma: Ed. Di Cultura Sociale, 1952.

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Tradução de Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 1952.

### TRADUÇÕES DO CASTELHANO

ALBERTI, Rafael. **Miliziani a Ibiza**. Tradução de Dario Puccini. Firenze: Parenti, 1961.

ALBERTI, Rafael. **Ritratti di contemporanei**. Tradução de Dario Puccini. Milano: Il saggiatore, 1961.

ALBERTI, Rafael. **Il trifoglio fiorito: tragicommedia in tre atti**. Tradução de Dario Puccini. Milano: Il Saggiatore, 1961.

ALBERTI, Rafael. **La losana andalusa: cronaca in un prologo e tre atti**. Tradução de Dario Puccini. Milano: Il saggiatore, 1964.

ALBERTI, Rafael. **L'uomo disabitato; Notte di guerra al Museo del Prado**. Prefácio e tradução de Dario Puccini. Torino: Einaudi, 1970.

ALBERTI, Rafael. **L'albereto perduto**. Organização e tradução de Dario Puccini. Roma: Editori riuniti, 1976.

ALEIXANDRE, Vicente. **Poesie**. Organização e tradução de Dario Puccini. Caltanissetta, Roma: S. Sciascia, 1961.

ALEIXANDRE, Vicente. **Trionfo dell'amore**. Organização e tradução de Dario Puccini. Milano: Accademia, 1972.

ALEIXANDRE, Vicente. **Storia del cuore**. Organização e tradução de Dario Puccini. Roma: Newton Compton, 1979.

AUB, Max. **L'impareggiabile malfidato, seguito da Il ritorno e I morti**. Tradução de Dario Puccini. Torino: Einaudi, 1965.

AUB, Max. **Storia della letteratura spagnola dalle origini ai giorni nostri**. Organização e tradução de Dario Puccini. Bari: Laterza, 1972.

AUB, Max. **San Juan**. Introdução e tradução de Dario Puccini. Torino: Einaudi, 1974.

BARRAL, Carlos. **Diciannove immagini della mia storia civile**. Tradução de Dario Puccini. Milano: Il saggiatore, 1964.

CASO, Alfonso. **Il popolo del sole**. Ilustrações de Miguel Covarrubias; tradução de Dario Puccini. Milano: Il Saggiatore, 1961.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La vita è sogno**. Introdução de Andrea Baldissera; prefácio, tradução e notas de Dario Puccini. Milano: Garzanti, 2003.

D'JESUS, Enrique Hernandez. **Siamo nelle bambole**. Introdução de David Alizo; tradução de Dario Puccini. Roma: Il fotogramma, 1980.

FERNANDEZ SANTOS, Jesus. **Testa rapata**. Tradução de Dario Puccini. Milano: Rizzoli, 1964.

GÁLVEZ, Manuel. **Storia di sobborgo**. Tradução de Dario Puccini. Roma: Macchia, 1953.

- GOYTISOLO, Juan. **Per vivere qui: racconti**. Tradução de Dario Puccini. Milano: Feltrinelli, 1962.
- GUILLÉN, Nicolás. **Canti cubani**. Organização e tradução de Dario Puccini. Roma: Editori Riuniti, 1961.
- GUILLÉN, Nicolás. **Elegie e canti cubani**. Organização e tradução de Dario Puccini. Milano: Accademia; Firenze: Sansoni, 1971.
- GUILLÉN, Nicolás. **In qualche punto della primavera: Poesie d'amore**. Organização e tradução de Dario Puccini. Milano: Feltrinelli, 1975.
- HERNÁNDEZ, Miguel. **Poesie**. Organização e tradução de Dario Puccini. Milano: Feltrinelli, 1962.
- MACHADO, Antonio. **Campi di Castiglia**. Organização e tradução de Dario Puccini. Milano: Ceschina, 1957.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cronaca di una morte annunciata**. Tradução de Dario Puccini. Milano: Mondadori, 1982.
- MARTÍ, José. **Il processo Guiteau**. Organização e tradução de Dario Puccini. Palermo: Sellerio, 1996.
- NERUDA, Pablo. **Si desti il taglialegna**. Tradução de Dario Puccini e Mario Socrate. Imola: Galeati, 1957.
- NERUDA, Pablo. **Poesie**. Organização, tradução e notas de Dario Puccini. Firenze: Sansoni, 1962.
- NERUDA, Pablo. **Canto generale**. Organização e tradução de Dario Puccini. Milano: Accademia, 1970.
- ONETTI, Juan Carlos. **Gli addii**. Organização e tradução de Dario Puccini. Roma: Editori Riuniti, 1979.
- ONETTI, Juan Carlos. **Per una tomba senza nome**. Tradução de Dario Puccini. Roma: Editori Riuniti, 1982.
- RULFO, Juan. **Il gallo d'oro**. Organização e tradução de Dario Puccini. Roma: Editori Riuniti, 1982.
- SASTRE, Alfonso. **Il sangue e la cenere: dialoghi di Miguel Servet: tragedia in tre parti; Nella rete: dramma in tre atti**. Tradução de Dario Puccini. Milano: Feltrinelli, 1967.

#### TRADUÇÕES DO INGLÊS

- CAUDWELL, Christopher. **Illusione e realtà: saggio sulle origini della poesia**. Tradução de Dario Puccini. Torino: Einaudi, 1950.

### MARIO SCIARA

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **I vecchi marinai: due storie del porto di Bahia**. Apresentação de Ruggero Jacobbi; tradução de Mario Sciara. Milano: Nuova Accademia, 1963.
- JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria**. Tradução de Mario Sciara. Milano: Bompiani, 1963

### LILIANA BONACINI SEPPILLI (19?-1971)

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **Mare di morte**. Tradução de Liliana Bonacini Seppilli. Roma: Editori riuniti, 1958.

### TULLIO SEPPILLI (19?-1971)

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **Il cammino della speranza**. Tradução de Tullio Seppilli. Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1954.

### MÁRIO DA SILVA (19?-1971)

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

- AMADO, Jorge. **Terre del finimondo**. Tradução de Mario da Silva. Milano: Bompiani, 1949.

ASSIS, Machado de. **Memorie postume di Braz Cubas**. Tradução, introdução e notas de Mario Da Silva. Milano: Corbaccio, 1928.

#### TRADUÇÕES DO CASTELHANO

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. **Seni**. Tradução de Mario Da Silva; prefácio de Orio Vergani. Milano: Corbaccio, 1928.

#### TRADUÇÕES DO ITALIANO

MONELLI, Paolo. **A libertação de Roma**. Tradução de Mario Da Silva. Rio de Janeiro: Vecchi, 1949.

### LUIGI PANARESE (1912-2004)

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

AMADO, Jorge. **Frutti d'oro**. Tradução de Luigi Panarese. Milano: Bompiani, 1957.

GOMES, Joaquim Soeiro Pereira. **Ragazzi sul fiume**. Tradução de Luigi Panarese. Firenze: Vallecchi, 1955.

PESSOA, Fernando. **Poesie**. Cronologia da vida e das obras, tradução, bibliografia e notas de Luigi Panarese. Milano: Lerici, 1967.

PESSOA, Fernando. **Imminenza dell'ignoto**. Introdução, tradução e notas Luigi Panarese. Milano: Accademia, 1972.

PESSOA, Fernando. **Poesie scelte**. Organização e tradução de Luigi Panarese. Firenze: Passigli, 1993.

PESSOA, Fernando. **48 poesie**. Tradução de Luigi Panarese. Milano: Mondadori, 1997.

PESSOA, Fernando. **Il custode di greggi**. Organização de Paolo Collo; tradução de Pierluigi Raule e Luigi Panarese. Bagno a Ripoli: Passigli, 2007.

TORGA, Miguel. **Poesie**. Organização e tradução de Luigi Panarese. Milano: Fabbri, 1997.

#### TRADUÇÕES DO CASTELHANO

AZORÍN [RUIZ, José Martínez]. **Felix Vargas: Etopea**. Organização e tradução de Luigi Panarese. Modena: Guanda, 1944.

### LUCIANA STEGAGNO PICCHIO (1920-2008)

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

AMADO, Jorge. **I turchi alla scoperta dell'America: novelle**. Organização e tradução de Luciana Stegagno Picchio. Milano: Garzanti, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **La visita**. Organização e tradução de Luciana Stegagno Picchio. Milano: Libri Scheiwiller, 1996.

MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Tradução de Luciana Stegagno Picchio. Torino: Einaudi, 2003.

MENDES, Murilo. **Bianco + bianco**. Tradução de Luciana Stegagno Picchio. Roma: L'Obelisco, 1966.

MOYA [MOXA], Martin. **Le poesie**. Edição crítica, introdução, [tradução], comentário e glossário de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1968.

PESSOA, Fernando. **L'educazione dello stoico**. Organização de Richard Zenith; tradução e prefácio de Luciana Stegagno Picchio, Torino: Einaudi, 2005.

PESSOA, Fernando. **Quartine**. Organização de Luísa Freire; edição italiana e tradução de Luciana Stegagno Picchio. Firenze: Passigli, 2005.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. **José Matias**. Organização e tradução de Luciana Stegagno Picchio. Milano: Tranchida, 1992.

REGO, José Lins do. **Fuoco spento**. Tradução de Luciana Stegagno Picchio. Roma; Milano: Bocca, 1956.

RIBEIRO, Aquilino. **Le avventure di Saltafossi**. Tradução de Luciana Stegagno Picchio; ilustrações de F. Robert. Firenze: Marzocco, 1951.

SENA, Jorge de. **Il medico prodigioso: racconto fantastico**. Organização tradução de Luciana Stegagno Picchio. Milano: Feltrinelli, 1987.

VICENTE, Gil. **Il Pranto de Maria Parda di Gil Vicente: introduzione, testo critico e commento**. Organização e tradução de Luciana Stegagno Picchio. Napoli: s.n., 1963.

#### TRADUÇÕES DO CASTELHANO

GARCÍA LORCA, Federico. **Yerma**. Tradução de Luciana Stegagno Picchio. Firenze: Casini, 1962.

#### TRADUÇÕES DO FRANCÊS

CUSTÓDIO DE FARIA, José. **Della causa del sonno lucido o studio sulla natura dell'uomo**. Organização e tradução de Giona Tuccini e Luciana Stegagno Picchio. Roma: Lithos, 2018.

### CLAUDIO M. VALENTINETTI

#### TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS

AMADO, Jorge. **Cacao**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1984.

AMADO, Jorge. **Mar morto**. Tradução de Liliانا Bonacini Seppilli; revisão da tradução e introdução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1985.

AMADO, Jorge. **Sudore**. Organização e tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1985.

BOFF, Leonardo. **Il bidone dell'immondizia che Dio non ha e altri racconti**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Sperling & Kupfer, 1997.

BOFF, Leonardo. **L'aquila e la gallina**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Sperling & Kupfer, 1999.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Non vedrai paese alcuno: memoriale descrittivo**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1983.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. **La schiava Isaura**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1983.

LACERDA, Rodrigo. **William & Mary**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Frassinelli, 1999.

PESSOA, Fernando. **Il banchiere anarchico e altri racconti**. Tradução de Leopoldo Carra e Claudio M. Valentinetti. Parma: Guanda, 1987.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva il popolo brasiliano**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Frassinelli, 1997.

SOUZA, Márcio. **L'imperatore d'Amazzonia**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1984.

#### TRADUÇÕES DO CASTELHANO

ARIAS, Juan. **Giovanni Paolo II: assolutismo e misericordia**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Sperling & Kupfer, 1996.

ARIAS, Juan. **Paulo Coelho: le confessioni del pellegrino**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: I grandi pasSaggi Bompiani, 2000.

BONILLA, Juan. **Nessuno conosce nessuno**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Frassinelli, 1997.

BONILLA, Juan. **Chi spegne la luce**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Frassinelli, 1999.

CEBRIÁN, Juan Luis. **La russa**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1987.

FUENTES, Carlos. **Il gringo vecchio**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1986.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel.

*Il sequestro* / Gabriel Garcia Marquez ; introduzione di Cesare Acutis ; traduzione di Claudio M. Valentinetti  
Milano : A.Mondadori, 1984

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **L'amore ai tempi del colera**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1986.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **L'avventura di Miguel Littín, clandestino in Cile**. Organização e tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1986.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Dell'amore e di altri demoni**. Tradução de Angelo Morino e Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1994.

- GARCÍA HORTELANO, Juan. **Mucho cuento**. Tradução de Claudio M. Valentinetti; introdução de Manuel Vázquez Montalbán. Milano: Frassinelli, 1994.
- LIANO, Dante. **Il mistero di San Andrés**. Tradução de Claudio M. Valentinetti e Elena Liverani. Milano: Sperling & Kupfer, 1998.
- MARSÉ, Juan. **Il mistero di Shanghai**. Tradução de Claudio M. Valentinetti e Hado Lyria. Milano: Frassinelli, 1999.
- MARSÉ, Juan. **Code di lucertola**. Tradução de Claudio M. Valentinetti e Hado Lyria. Milano: Frassinelli, 2003.
- MENDOZA, Eduardo. **La città dei prodigi**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Longanesi, 1987.
- MONTERO, Mayra. **Tu, l'oscurità**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Baldini & Castoldi, 1997.
- PADILLA, Herberto. **Nel mio giardino pascolano gli eroi**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1982.
- REGÁS, Rosa. **Dove finisce l'azzurro**. Tradução de Claudio Valentinetti. Milano: Frassinelli, 1996.
- SAVATER, Fernando. **Cioran: un angelo sterminatore**. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milano: Frassinelli, 1998.