



Università di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

*Tereza Batista cansada de guerra e
Gabriela, cravo e canela* di Jorge Amado:
due romanzi, due donne, la telenovela e il
film

Relatore
Prof. Barbara Gori

Laureando
Michelle Paci
n° matr. 2116850 / LTLLM

Anno Accademico 2025 / 2026

*A mio fratello Jacopo,
per la sua vicinanza incondizionata
e il suo valore immenso.*

*A mia mamma, guida costante
del mio cammino, per l'amore che mi dona
e per ogni suo sacrificio.*

Indice

Introdução.....	1
Capitolo I: <i>Tereza Batista cansada de guerra</i>: storia di una donna forte e coraggiosa.....	3
1.1 Trama di <i>Tereza Batista cansada de guerra</i>	4
1.2 La condizione femminile nel Brasile degli anni '40.....	6
1.3 La prostituzione: il corpo come campo di battaglia.....	10
1.4 La solidarietà tra donne.....	13
Capitolo II: <i>Gabriela, cravo e canela</i>: tra sottomissione e riscatto.....	18
2.1 Trama di <i>Gabriela, cravo e canela</i>	19
2.2 Ilhéus come sfondo: società patriarcale, delitti d'onore, economia del cacao e inizio di modernizzazione.....	21
2.3 <i>Gabriela</i> : istinto, sensualità, rapporto con il corpo e indifferenza alle regole sociali.....	24
2.4 Lo scontro con la società: il matrimonio con Nacib e il fallimento della “normalizzazione”.....	26
Capitolo III: da romanzo a miniserie e film.....	29
3.1 <i>Tereza Batista</i> : da pagina a schermo.....	29
3.2 Il momento di ribellione: Teresa e il capitano Justiniano.....	32
3.3 <i>Gabriela</i>	33
Conclusão.....	38
Bibliografia.....	40
Sitiografia.....	42

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo examinar a figura feminina na obra do Jorge Amado, um dos autores mais famosos e conhecidos da literatura brasileira e nordestina do século passado. Os romances tidos em consideração são *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Gabriela, cravo e canela* (1958), obras que permitem analisar as modalidades através das quais o autor representa o corpo feminino, as condições de marginalidade e o momento de resgate da mulher. Tudo isso se entrelaça com o contexto onde as histórias são ambientadas, ou seja, o Nordeste brasileiro, o verdadeiro protagonista coral.

Para alcançar este objetivo, o trabalho utiliza uma metodologia interdisciplinar e baseia-se na crítica literária e sociológica para entender o contexto histórico e social do Nordeste. Servimo-nos dos conceitos dos estudos de gênero para analisar o patriarcado, o fenómeno da mercantilização do corpo e a resistência das mulheres. Por fim, no estudo comparativo, utilizam-se as teorias da adaptação e tradução intersemiótica para examinar a transposição do livro para a televisão e o cinema.

O contexto onde se desenrola a história de Tereza permite mostrar um fenómeno que afeta profundamente o Brasil não só daqueles anos: a mercantilização do corpo feminino, vendido, abusado e submetido a uma condição de subordinação estrutural e de precariedade. Partindo destes conceitos, dedica-se espaço amplo ao conceito de prostituição, fenómeno social muito difundido, que, no entanto, assume uma natureza ambivalente: se por um lado permite fugir da precariedade, por outro, revela-se mais uma vez como forma de reificação e exploração da mulher.

Por fim, examina-se o valor da solidariedade feminina e dos profundos laços humanos que se instauram entre as mulheres protagonistas de histórias de vida semelhantes. Tal valor emerge claramente através dos episódios emblemáticos da “greve do cesto” e do sistema de gestão da epidemia de varíola que se espalha cuja narração ocupa boa parte da história. É oportuno evidenciar que o autor descreve essas dinâmicas com natureza, sem nunca justificar ou demonizar a prostituição, oferecendo apenas uma visão clara e autêntica da vida do Brasil dos anos Quarenta.

A história de *Gabriela*, por outro lado, não tem a prostituição como temática principal, mas dá relevo a uma forma diferente de subordinação: aquela ligada a

convenções sociais rígidas. Através da análise da personagem Gabriela, Jorge Amado examina a relação da protagonista com o próprio corpo, com a comida, com o espaço em que ela se move, destacando a sua indiferença total às imposições rígidas da comunidade. Trata-se de um verdadeiro choque com a sociedade, em que a espontaneidade da mulher é constantemente prejudicada por uma sociedade patriarcal baseada em valores como honra, respeito e silêncio. O capítulo deixa espaço a uma representação ampla do contexto em que vive Gabriela: a Ilhéus do cacau, uma cidade ainda ancorada às convenções sócias tradicionais, mas onde se projeta uma ideia progressiva de modernização, da qual a própria Gabriela é o símbolo principal. Através do fracasso do casamento com o Nacib, percebe-se uma ruptura definitiva sobretudo em relação às expectativas da comunidade local, demonstrado mais uma vez pela incapacidade das estruturas burguesas de conter a força e o instinto que a mulher expõe.

O capítulo III, por fim, adota uma abordagem comparativa e intersemiótica para examinar a transposição das duas obras de texto escrito a produção televisiva e cinematográfica.

No caso de *Tereza Batista*, analisa-se a minissérie produzida pela Rede Globo em 1992, que opta por propor cenas menos violentas e se foca nas emoções da protagonista, com o objetivo de despertar empatia em relação à mulher e proximidade como telespectador.

Quanto ao romance *Gabriela, cravo e canela*, no entanto, examina-se a adaptação cinematográfica *Gabriela*, dirigida por Bruno Barreto em 1983. O realizador destaca a beleza e a sensualidade da mulher, transformando a protagonista num ícone simbólico da mulher brasileira. O contexto, que no romance desempenha um papel tão significativo que acaba por ser considerado um protagonista coral, no filme é fortemente reduzido, limitando os detalhes sobre as lutas políticas da cidade de Ilhéus.

Em resumo, a tese tem como objetivo demonstrar que existem formas, linguagens e códigos diferentes para contar a mesma história, destacando como personagem e eventos são transformados para se adaptarem ao telespectador e às suas necessidades.

Capitolo I

Tereza Batista cansada de guerra: storia di una donna forte e coraggiosa

In questo primo capitolo si analizza la figura di Teresa, una giovane donna con alle spalle un'infanzia difficile, caratterizzata da povertà, abusi e delusioni. In questo noto romanzo dell'autore brasiliano Jorge Amado gli episodi si susseguono in ordine sparso, partendo dal debutto di Teresa come sambista e arrivando allo "sciopero del canestro". L'analisi si concentra, in particolar modo, sulla figura forte e coraggiosa della protagonista, lasciando però largo spazio alla descrizione della situazione del nord-est brasiliano e del ruolo delle donne all'interno di una società corrotta. Parte dell'analisi si focalizzerà sul fenomeno della prostituzione, che da una parte risulta essere motivo di oggettificazione del corpo della donna, dall'altro una possibilità di vita. Tra abusi e scandali queste donne riescono ad instaurare dei rapporti di solidarietà e di aiuto reciproco, come dimostrano gli episodi dedicati alla diffusione del vaiolo e allo sgombero dei bordelli, analizzati nel capitolo 1.4 dedicato, appunto, alla solidarietà tra donne.

1.1 Trama di *Tereza Batista cansada de guerra*

Teresa è la protagonista del noto romanzo di Jorge Amado *Tereza Batista cansada de guerra*. Il romanzo, pubblicato nel 1972, è una chiara testimonianza della vita nordestina degli anni Quaranta e della condizione di marginalità in cui le donne del tempo vivevano.

Il racconto si apre col debutto di Teresa al cabaret *Paris Alegre* di *Aracaju*. Teresa, sin dall'inizio, appare come una donna affascinante, una bellissima mulatta sensuale, coraggiosa e ribelle. Il debutto risulta essere la grande opportunità della giovane di affermarsi come donna di spettacolo e, al tempo stesso, un'opportunità di vita. Nel corso della serata, durante la quale Teresa acquisisce un grandioso successo, la donna incontra il giovane Januario Gereba, detto Janù, un marinaio dal quale si separa dopo una lunga e appassionante notte passata insieme.

Il capitolo successivo è segnato da un flashback fondamentale, in cui vengono ripresi gli episodi più importanti dell'adolescenza di Teresa: all'età di dodici anni, appena ragazzina, Teresa viene venduta dagli zii a un noto capitano del posto, il signor Justiniano Duarte da Rosa, conosciuto allo stato del Sergipe per essere un uomo violento, a tal punto da essere definito il "terribile capitano". Justiniano, una volta acquistata e portata a casa la giovane ragazza, abusa di lei e la fa divenire la sua schiava sessuale, tra pugni, schiaffi e offese. Nonostante i numerosi tentativi di difesa, Teresa si arrende al suo destino. Il destino prescelto per Teresa sembrava prevedere dolorose torture e rimproveri costanti, ma dentro di sé nutriva un forte desiderio di riscatto, che prima o poi sarebbe arrivato. Durante uno dei tanti episodi violenti, infatti, la ragazza riesce a reagire e pugnala alla gola il terribile capitano che, pian piano, perde i sensi, accasciandosi a terra. L'incontro con quest'uomo e gli anni passati con lui hanno caratterizzato la prima grande "guerra" che Teresa ha dovuto combattere, ma dalla quale è uscita quasi vincitrice.

Teresa sfugge al carcere grazie al ricco e anziano *fazendeiro* Emiliano Guedes, che la prende come sua mantenuta. La giovane donna ricorda i tempi con Emiliano con serenità e alcune volte malinconia, poiché l'uomo era stato capace di darle una possibilità di vita, non tanto nel nutrirla o darle un letto su cui coricarsi, quanto nel darle modo di istruirsi. Con Emiliano, Teresa impara a leggere, a scrivere, a contare, inizia finalmente a capire come nella società del tempo fosse fondamentale essere istruiti per evitare tutte

quelle truffe e quegli imbrogli che erano all'ordine del giorno. Nonostante i momenti allegri e spensierati della coppia, Teresa si trova costretta a combattere una nuova battaglia, non più fatta di violenza, ma di amore e rimorso. La donna, infatti, resta incinta di Emiliano, e colpita da un forte senso materno, si trova a dover abortire per volontà di un uomo. Nonostante le disponibilità economiche del *fazendeiro*, quest'ultimo ha preferito salvaguardare la sua immagine ed evitare che un figlio illegittimo, nato al di fuori del matrimonio con la moglie, potesse costituire la sua rovina.

Uno dei capitoli più interessanti e maggiormente conosciuti è senz'altro il terzo, ovvero un capitolo intero dedicato alla situazione critica che il vaiolo ha causato con la sua diffusione. *L'abc del vaiolo nero* è il titolo che guida questa storia cruenta e dolorosa, descritta nei minimi dettagli in un capitolo suddiviso in numerosi e brevi capitoletti aventi dei capilettera in ordine alfabetico. La storia del vaiolo si apre con Teresa che decide di seguire il medico Oto Espinheira nella sua decisione di tornare nella sua terra d'origine, *Buquim*, un paesino del *sertão*, colpito da un'epidemia di vaiolo nero. Teresa, anche in questo caso, si rende protagonista dell'ennesima battaglia, dell'ennesima guerra, fatta di "bubboni" e febbre alta. È una guerra diversa, in cui non vi è un carnefice a cui dare la responsabilità della disgrazia, bensì vi sono tante, o forse troppe vittime in cerca di sostegno e aiuto. La giovane mulatta, grazie all'aiuto delle prostitute del posto, si prodiga per combatterlo, andando di casa in casa a somministrare il vaccino, considerato ormai l'unico strumento che possa salvare le vite di coloro che sono state colpite dall'epidemia. In questo momento di grande sconforto e amarezza, Teresa continua la ricerca del giovane Janù, conosciuto durante la serata del suo debutto da sambista di cabaret.

Infine, Teresa si trova a *Salvador de Bahia*, e persa la speranza di ritrovare il suo amato, la donna decide di riprendere il mestiere di prostituta per non essere costretta a dimostrare per l'ennesima volta un affetto non corrisposto al protettore di turno. In questo contesto, le donne che vivevano e lavoravano nei numerosi bordelli della città diventano motivo di scandalo: l'amministrazione cittadina, definita più volte corrotta, organizza il trasloco dei vari bordelli dal centro della città a delle case malfamate in periferia, limitando chiaramente il loro mercato e in particolar modo la loro dignità. Teresa, accompagnata dalle altre prostitute, organizza uno sciopero e la città diventa un vero e proprio campo di battaglia, con la presenza degli *orixas*, la polizia e addirittura una nave

americana carica di militari giunta proprio allora nel porto. Le donne, grazie alla loro forza, riescono a respingere la richiesta di trasloco dei bordelli.

La storia di Teresa sembra finire quando Almerio Das Neves, amico della donna, le chiede di sposarlo e, dopo aver appreso la notizia della morte del suo amato Janù, Teresa accetta, seppur a malincuore. L'ultima parte del romanzo si dedica alla descrizione dei preparativi per il matrimonio, fino a quando non riappare il giovane marinaio, facendo così saltare le nozze tra la sua amata e Almerio. Il romanzo termina, dunque, con la bella mulatta Teresa e il giovane marinaio Janù finalmente insieme, liberi di vivere il loro amore senza preoccupazioni o scandali, dei momenti di serenità e di leggerezza che fino ad allora Teresa non aveva mai avuto la possibilità di vivere.

1.2 La condizione femminile nel Brasile degli anni '40

In un contesto come quello del Nord-est brasiliano le donne si ritrovano a dover combattere contro disuguaglianze sociali, economiche e di genere, non solo dettate dalla povertà, ma anche da un sistema che non le ha mai valorizzate. Il loro ruolo all'interno della società è determinato, in particolar modo, dal risultato di diversi fattori e dall'intersezione di motivi sociali, economici e di genere.

Le donne di Jorge Amado vivono un'esistenza caratterizzata da una costante marginalizzazione che è provocata, senza dubbio, dalla loro appartenenza a una classe sociale svantaggiata, che non comporta solo la povertà, ma anche la mancanza di un'educazione e un'istruzione adeguate, provocando conseguentemente un disagio sociale.

Dal romanzo emerge come la mercificazione del corpo della donna evidenzia come il valore economico sovrasti quello umano già nell'infanzia e zia Filipa ne è un chiaro esempio. Riprendendo l'episodio in cui Teresa viene venduta dagli zii al capitano Justiniano, comprendiamo come sia proprio la dicotomia sete di denaro-povertà a indurre queste persone a svendere il corpo di una bambina di soli dodici anni. Nel testo, infatti, emerge come:

Filipa só quer fazer um acordo para obter até mesmo um pequeno lucro, Teresa é o único capital que lhe resta. Se ela pudesse esperar mais alguns anos, certamente faria um acordo mais lucrativo, porque a garotinha está florescendo com força e as mulheres da família eram todas bonitas, disputadas, fatais. [...] Filipa limpa a pedra na aba do vestido, coloca o anel no dedo, admira-o diante de uma luz satisfeita. Não há nada no mundo de que ela goste como colares, pulseiras, anéis.¹

Il personaggio di Filipa incarna perfettamente i valori che caratterizzavano la mentalità del tempo, ossia il desiderio di ricchezza e di una vita agiata che non conosce le fatiche del lavoro nei campi; sono valori che si discostano totalmente da quelli etici e morali che non permetterebbero alla donna di lasciare la piccola Teresa nelle mani del terribile capitano.

In un contesto, dunque, in cui i poveri non possedevano le stesse possibilità, la donna del Nord-est si confronta con altri fenomeni sociali, tra cui il patriarcato.

Teresa, come le altre figure femminili degli anni Quaranta, è costretta a subire una condizione di marginalità e subordinazione, proprio in quanto donna e in quanto vista come oggetto di proprietà. Gli uomini, dunque, detengono il potere sociale, economico e fisico, che contrasta con la condizione subordinata della donna. Quest'ultima, infatti, viene accettata dalla società proprio perché considerata un corpo di cui usufruire, da utilizzare, da possedere quando si ha voglia di farlo. In questo senso, la donna è più in generale il fenomeno della prostituzione, assume una natura ambivalente: se da un lato il corpo permette una forma di sfruttamento e oggettificazione, dall'altro è una grande possibilità di autonomia economica per tutte coloro che vengono escluse dal percorso di emancipazione attraverso l'istruzione e l'educazione. Di fatto, la prostituzione permette di sfuggire alla temuta vita di strada, fatta di povertà e poco cibo, ed è proprio questo mestiere che risulta essere l'unica via d'uscita.

Un altro aspetto fondamentale che si ritrova nella panoramica della condizione di vita delle donne, e in particolar modo nello scenario in cui è ambientata la storia, è il fattore razziale. Nonostante l'abolizione della schiavitù sia ormai datata molto addietro, la stigmatizzazione e soprattutto i pregiudizi restano ben ancorati nella società del Nord-

¹ JORGE AMADO, *Tereza Batista cansada de guerra*, Milano: Garzanti, 2022, pp. 97; 103.

est degli anni Quaranta. Per comprendere in modo esaustivo il contesto in cui la storia si sviluppa è necessario aprire una parentesi sul concetto di razzismo, partendo proprio dalle parole di Valeria Ribeiro Corossacz in *Razzismo, meticciato, democrazia razziale. Le politiche di razza in Brasile*:

Con l'espressione "questione razziale", gli studiosi intendono l'insieme di idee, rappresentazioni e pratiche di potere sviluppate tra XIX e XX secolo da differenti élites politiche e culturali per definire il carattere delle relazioni sociali tra discendenti di indigeni, africani e europei, e il loro statuto in quanto gruppi sociali e naturali.²

Queste dinamiche sociali rappresentano un limite radicato socialmente in cui il colore della pelle incide sulle diverse opportunità di vita di queste persone, e in particolar modo delle donne nere. Nonostante il concetto di razzismo sia considerato tuttora uno degli argomenti centrali della società odierna, nell'epoca descritta il fenomeno appariva profondamente normalizzato e accettato socialmente. Riprendendo le parole di Valeria Ribeiro Corossacz leggiamo:

Con l'abolizione della schiavitù e la nascita di una nazione fondata su un *ethos* egualitario, prendono forma nuovi meccanismi per mantenere i discendenti degli schiavi africani e degli indigeni superstiti in una posizione d'inferiorità sociale, ai margini della società moderna e civilizzata che si stava costruendo. Per valorizzare il bianco e riaffermare l'inferiorità dei neri e dei meticci divenuti cittadini brasiliani si mettono in atto delle istituzioni statali [...] e un sistema di rappresentazione del mondo sociale [...] formulati da uomini di stato e intellettuali.³

Da queste parole capiamo come la società degli anni Quaranta non solo non guarda al razzismo attraverso una prospettiva negativa, ma anzi non viene nemmeno del tutto riconosciuto proprio perché radicato profondamente e inconsciamente nella mente della popolazione.

Questi tre concetti fondamentali mostrano come la donna di Jorge Amado deve combattere tante guerre sociali, non solo dettate dalla concezione superiore dell'uomo

² VALERIA RIBEIRO COROSSACZ, *Razzismo, meticciato, democrazia razziale. Le politiche della razza in Brasile*, Catanzaro: Rubbettino Editore, 2005, pp. 7-8.

³ Ivi, p. 24.

alla donna, ma dettate da un sistema sociale che non le ha mai valorizzate. Considerate come un oggetto da possedere, rendere proprio, sempre pronto all'uso, le donne non hanno la possibilità di migliorare la loro posizione sociale, lavorativa ed economica e si ritrovano a dover dipendere da coloro che, invece, questo potere lo posseggono.

L'autore, in *Tereza Batista cansada de guerra*, offre una chiara testimonianza della vita della donna, facendo però riferimento alla condizione difficile e precaria delle giovani donne prostitute. Nonostante la loro vita sia segnata da abusi e violenze, Jorge Amado non descrive la prostituzione come un qualcosa da giustificare o addirittura da demonizzare, ma viene descritta una realtà sociale in modo particolarmente veritiero, senza alcuna necessità di idealizzare o esagerare una condizione che al giorno d'oggi risulta essere così surreale, ma che in realtà era così radicata nella società dell'epoca. Le donne di Jorge Amado, dunque, vengono umanizzate: sono donne con dei sentimenti, con delle passioni, con la voglia di riscattarsi e di avere la possibilità di vivere. Come osserva il critico brasiliano Sérgio Rodrigues, l'umanizzazione data a queste donne permette loro di combattere «o patriarcado herdado do colonialismo»; grazie alla sua creatività Jorge Amado riesce a descrivere «o estereótipo machista da mulher-objeto de forma satírica».⁴

In quest'ottica, il personaggio di Teresa diventa, nel corso della storia, un importante esempio di dignità e coraggio, poiché non si è mai arresa alle difficoltà che la particolare realtà del nord-est brasiliano le ha posto davanti. Teresa è riuscita ad aggrapparsi al briciolo di speranza che aveva per cercare di sopravvivere prima alla povertà e in seguito agli abusi violenti.

⁴ SÉRGIO RODRIGUES, «Quatro mulheres: personagens que enfrentaram o machismo», in Estado de Minas, 25 maggio 2025, p. 1, https://www.em.com.br/pensar/2025/05/7142154-quatro-mulheres-personagens-que-enfrentaram-o-machismo.html#google_vignette

1.3 La prostituzione: il corpo come campo di battaglia

Nel romanzo di Jorge Amado una delle tematiche centrali è il ruolo della donna all'interno di una società considerata "arida", caratterizzata da profonde disparità non solo economiche, ma anche sociali. Si tratta di un'area storicamente segnata da disuguaglianze sociali, povertà diffusa, poche se non nulle possibilità di ascendere dal punto di vista sociale, soprattutto per la parte di popolazione considerata più vulnerabile, tra cui le donne. Per capire appieno il contesto sociale e politico in cui i personaggi femminili vivono occorre riportare le parole di Ediliane Lopes Leite de Figueiredo:

Na conjuntura sociocultural em que se passa a história, os coronéis exercem grande influência sobre a vida das pessoas, especificamente das camadas menos favorecidas da sociedade que, no contexto em destaque, formam a maioria. No império dos coronéis, a grande massa é submissa e manipulada por um impiedoso, desumano e paralelo regime político, avalizado pelo regime oficial.⁵

All'interno di un contesto del genere, la donna si ritrova a dover scegliere una strada che le permetta di emanciparsi: c'è chi decide di sposare un uomo ricco, chi tenta la fuga in cerca di fortuna e chi, invece, è spinta verso la prostituzione.

Inicialmente, analisa-se como a prostituição é apresentada nas vidas das protagonistas, tentando responder à questão se este ofício serve apenas como meio de subsistência ou se envolve outras dimensões. A seguir, aborda-se o tema da emancipação feminina, desejada e conquistada [...]. A prostituição, enquanto meio de alcançar a independência, possibilita a fuga dos esquemas sociais patriarcais e permite às personagens decidirem sobre o seu próprio destino.⁶

Teresa, come molte delle donne appartenenti al medesimo contesto sociale, diventa prostituta per necessità e si ritrova a dover vendere il proprio corpo come se fosse una

⁵ EDILIANE LOPES LEITE DE FIGUEIREDO, «Tereza Batista, de Jorge Amado: uma análise jusliterária do abandono jurídico-estatal das meninas-mulheres desvalidas e marginalizadas no nordeste brasileiro», in F. R. Guimarães (a cura di), E-book IV CONIDH/ 2ª Edição 2019, Realize Editora, 2019, p. 5.

⁶ B. ŽELKOVÁ, H. BURIANOVÁ, *A representação da figura da prostituta nos romances Tereza Batista cansada de guerra e Tieta do agreste, de Jorge Amado*, in «Studia Romanistica», vol. 25, n. 2, 2015, pp. 63-74.

merce. Il corpo femminile diventa oggetto commerciale, non solo di donne adulte, ma anche «de meninas e jovens mulheres no leito da desfloração, [...] mulatas estupradas, abandonadas nos braços da prostituição»⁷. Si tratta pressoché di giovanissime bambine, tra i nove e i quattordici anni, ragazzine costrette a mostrarsi «nas janelas em oferta»⁸, ridotte a un valore economico, senza alcuna considerazione sul loro valore morale.

D'altra parte, se le donne decidono di svendere il proprio corpo è perché sanno che ci sarà sempre un uomo disposto a comprarlo e a renderlo di sua proprietà. Sono uomini di tutte le età, di qualsiasi classe sociale, ma ciò che li differenzia è il loro atteggiamento dinnanzi alla prostituzione. In questo discorso, abbiamo la possibilità di riscontrare due esempi emblematici che ci permettono di comprendere come, in un contesto così degenerato, vi siano modi completamente differenti nell'interfacciarsi con la donna.

Da una parte abbiamo il capitano Justiniano Duarte da Rosa, un uomo che è riuscito ad acquisire la fama di essere particolarmente violento, il quale ha sempre sostenuto un sistema patriarcale in cui la donna diventa sin da subito un oggetto da assorbire, sfruttare, e poi gettare. È un uomo che utilizza il potere datogli dalla società della città per incutere timore alle giovani ragazzine che non possiedono nulla su cui aggrapparsi. Dal testo emerge come «O capitão gosta da conquista, de sentir a resistência, o medo; quanto mais medo, melhor»⁹. È un uomo che conosce i punti deboli delle donne e li utilizza come strumento di dominio e potenza. È un uomo che crede di dover insegnare a suon di sberle, pugni, abusi sessuali su giovani ragazze, tra cui Teresa, che si ritrovano stese per terra nella stanza del capitano per non dover subire le ingiustizie di una società che non aiuta e non guarda al progresso. Justiniano è l'emblema dell'uomo del tempo, attratto da ragazzine non ancora del tutto sviluppate fisicamente ma che fanno risvegliare in lui una sensazione di desiderio, ossessione e foga da dover necessariamente liberare; la sua attrazione verso le adolescenti riflette un desiderio di dominio e oggettificazione tipico della cultura del colonnello. Come abbiamo ben appreso dalla breve trama riportata al capitolo 1.1, Justiniano è colui che ha acquistato il corpo di Teresa e reso proprio grazie all'intervento degli zii, che hanno scambiato la ragazza per un sacco di zucchero e una

⁷ JORGE AMADO, *Op. Cit.*, p. 119.

⁸ *Ivi*, p. 120.

⁹ *Ivi*, p. 148.

pietra di poco valore. Dal romanzo leggiamo come è avvenuto il primo vero incontro tra i due e come Teresa viene vista agli occhi del capitano:

Ele está na árvore colhendo um goiaba, e parece um patife com aquele corpo frágil, seios saindo logo abaixo de sua blusa cotonina e uma saia curta entre suas longas coxas. Longa e magra, ainda sem a forma de uma mulher [...]. Os olhos do capitão seguem a garotinha subindo de galho em galho. Seus movimentos de varredura levantam a saia e revelam sua calcinha manchada de sujeira.¹⁰

Da qui riusciamo a comprendere come sin da subito il corpo di Teresa venga considerato una merce di scambio, un corpo che non appartiene realmente alla donna ma a colui che ha pagato per averlo: «se ele quiser a garotinha, o capitão tem que pagar bem, desta vez não será como muitos outros, que têm comida gratuita»¹¹.

Jorge Amado, inoltre, fa una chiara descrizione del *modus operandi* del capitano, spiegando come sia molto più facile per lui utilizzare la forza e la violenza per avere le donne per sé. Nel caso di Teresa leggiamo:

A mão de Justiniano Duarte da Rosa é pesada e ele golpeia com a palma e o dorso da mão, seus dedos estão cobertos de anéis. [...] O chicote atinge Teresa nas pernas, na barriga, no peito... e a cada chicotada dos sete chicotes, a cada estalo dos nós, um corte, um rasgo, um respingo de sangue.¹²

D'altro canto, vi sono persone che guardano alla prostituzione con degli occhi dolci e ingenui, proprio come il dottor Emiliano Guedes, che grazie alla sua educazione è riuscito a prendere Teresa e a insegnarle non solo il valore della vita, ma anche il valore dell'istruzione, della conoscenza. Facendo questo Emiliano mostra alla donna come tutti gli strumenti di lotta non sono pistole o pugnali ma il sapere, il conoscere la matematica per evitare truffe, il saper scrivere o leggere. L'uomo, in questo caso, riconosce la drammatica situazione in cui le donne del tempo si ritrovano a vivere ma decide di non approfittare.

In questo senso, la prostituzione diventa una strategia di sopravvivenza, in cui si vende il proprio corpo in un mercato di abusi, ma che permette di non restare ancorati alla povertà e all'emarginazione, che sembrano, appunto, non lasciare alternative. In questo

¹⁰ Ivi, pp. 93-94.

¹¹ Ivi, pp. 95.

¹² Ivi, pp.149-151.

scenario di lotta e sopravvivenza, Jorge Amado riesce a descrivere la situazione di degrado totale in una maniera assai naturale, senza mai giustificare né demonizzare il destino di queste donne. Non vengono descritte come delle semplici vittime, bensì come dei soggetti complessi, che sviluppano una forma di resistenza e autodeterminazione femminile, in netto contrasto alla condizione sociale del Brasile del Nordest.

Originalmente, Amado buscava reforçar o sentido da luta social por meio de protagonistas que encarnavam os ideais do realismo socialista. Posteriormente, porém, passa a humanizar cada vez mais as suas personagens que assim, desprovidas da exemplaridade ideológica, ganham maior autenticidade e liberdade.¹³

Le donne dei romanzi di Jorge Amado sono donne a cui viene data una dignità, una dimensione umana che permette ai lettori di non considerarle delle semplici prostitute, delle vittime oppure degli oggetti, ma dei veri e propri individui, con emozioni, sentimenti, capacità di scelta, seppur limitati dal contesto.

Di fatto, le circostanze in cui si sviluppa l'intera storia sono legate a una società di stampo patriarcale, in cui il dominio è ricoperto dall'uomo, e quindi da uomini che si sentono in diritto di guidare, di governare, di comandare. Jorge Amado, dunque, propone le vicende di Teresa non tanto con lo scopo di raccontare la semplice storia di una donna vittima di una società corrotta, ma di mostrare e dimostrare come sia proprio una società corrotta a provocare marginalità e sfruttamento.

1.4 La solidarietà tra donne

In un contesto segnato da violenza e povertà, le giovani donne si ritrovano a dover scegliere una strada che permetta loro di sopravvivere. Questa strada, la maggior parte delle volte, è la prostituzione. Donne adulte, giovani madri, ragazzine appena quattordicenni trovano la consapevolezza che il loro corpo, se venduto, può essere fonte di sostentamento per loro e per le loro famiglie.

¹³ B. ŽELKOVÁ, H. BURIANOVÁ, *Op. Cit.*, p. 152.

A prostituição se demonstra como o único caminho possível para sobreviver, sem o apoio da família e sem outras alternativas de sustento. Ainda assim, a prostituição não é representada como uma tragédia pessoal, embora seja julgada como incorreta e imoral sob a ótica tradicional e conservadora (B. Želková, H. Burianová).¹⁴

Tuttavia, l'esperienza condivisa diventa una possibilità di creare legami forti e duraturi tra queste ragazze che si ritrovano ad affrontare dinamiche simili di violenza e abusi continui. Le donne più anziane diventano i punti di riferimento di giovani ragazzine abbandonate dalle loro famiglie, diventano madri o sorelle pronte a dare un consiglio, ad ascoltare, a fare una carezza; dunque, ricoprono il ruolo di famiglia che è sempre stato assente.

Teresa si ritrova a essere nuovamente la protagonista indiscussa di un episodio che non ha solo sconvolto la sua vita, ma quella di un intero gruppo di donne, di ragazzine, di prostitute: in seguito a un decreto amministrativo della città che prevedeva il trasloco dei bordelli dal centro della cittadina alla periferia fatiscente, Teresa organizza uno sciopero proprio per contrastare l'ordine restrittivo locale che non solo avrebbe portato grandi difficoltà alla popolazione maschile e compromesso il guadagno di queste lavoratrici, ma addirittura avrebbe intaccato la loro dignità.

L'ultimo capitolo del romanzo, infatti, si sofferma sulla descrizione delle dinamiche provocate dalla Polizia nello sgombero dei bordelli della città. Dal testo emerge come «Guardias e policiaais saíram das viaturas, entraram nas casas e começaram a espancar as pessoas», «muitas das mulheres reagiram»¹⁵ e riuscirono a difendersi da tale violenza. Vista la situazione che avrebbe limitato in modo diretto il loro lavoro, per contrastare l'ordine restrittivo del governo della città le prostitute si riuniscono e insieme decidono che la migliore difesa che possano adottare non risulta essere la violenza, bensì “lo sciopero del canestro”. Ancora una volta queste donne si alleano per difendere la loro persona, il loro mestiere, la loro dignità e ancora una volta non adottano manganelli o coltelli, ma ricorrono a quello che forse ha più potere in una società del genere: non dare più la possibilità a nessun uomo di usufruire del loro corpo. Chiaramente uno sciopero

¹⁴ Ivi, pp. 156-157.

¹⁵ JORGE AMADO, *Op. Cit.*, p. 499.

del genere provoca un caos tale da addirittura incontrare «homens com casos extraconjugais sem saber onde extravasar seu desejo e paixão»¹⁶.

In seguito allo sciopero, a un incendio, a donne bastonate e picchiate private dei loro vestiti, del loro lavoro e delle loro abitazioni, il Corteo del Canestro Chiuso ha permesso loro di riprendere tutto ciò che era stato loro portato via. Si legge nel romanzo: «No dia seguinte [...] foi dia de festa. Ao meio-dia em ponto, as mulheres da Rua Barroquinha cantaram Aleluia, ou seja, abriram seus cestos». ¹⁷

Uno degli esempi chiave della solidarietà che si instaura tra le donne del medesimo contesto sociale è quello del vaiolo. In seguito al diffondersi dell'epidemia di vaiolo nero, molti medici, visto il timore di ammalarsi, lasciano il loro incarico per fuggire il più lontano possibile da questa malattia fatale. Come emerge chiaramente dal romanzo: «Naqueles dias, todos os homens... tinham desaparecido, então a virilidade passou para elas, as prostitutas, a velha e a menina»¹⁸. La gente che si ammalava aumentava giorno dopo giorno, ma l'unica soluzione per calare il numero di morti era il vaccino. Il vaccino sembrava essere l'unico modo per prevenire che tutto il Nord-est diventasse terra di morti e fantasmi. In questa situazione di degrado e bubboni, Teresa prende in mano le redini e, grazie all'aiuto delle sue amiche prostitute, vaccina tutti gli ammalati e i sani che potrebbero ammalarsi di lì a poco, di casa in casa. Il suo gesto, come quello delle altre prostitute, è stato fondamentale per salvare numerose vite, vite di persone completamente abbandonate dalla società e che sarebbero morte doloranti a causa di febbre e piaghe che la malattia purtroppo provoca.

L'esempio del vaiolo è solo uno dei tanti che si possono ritrovare all'interno del romanzo, ma è probabilmente il più significativo. Nonostante la paura di ammalarsi e di morire, queste donne che non possiedono nulla se non il loro corpo, hanno trovato il coraggio di fare quello che molti non avrebbero fatto. Ciò che più colpisce è la solidarietà che si crea in una situazione del genere, in quanto tutte le prostitute hanno percepito la richiesta di aiuto da parte di Teresa e senza troppi "ma" o "forse", hanno cercato di creare un sistema di aiuto reciproco che in qualche modo ha salvato la vita di numerose persone

¹⁶ Ivi, p. 507.

¹⁷ Ivi, p. 555.

¹⁸ Ivi, p. 258.

abbandonate dallo Stato. Nel romanzo si legge appunto: «Mas para tratar a varíola, para enfrentar o fedor e os gemidos [...] a coragem dessas campeãs não basta: é preciso culhões, estômago e coração, e só as mulheres perdidas possuem essa perícia, porque a conquistam com o esforço do seu trabalho árduo»¹⁹. In un mondo in cui lo Stato abbandona vite di persone innocenti, sono proprio loro, le prostitute, a dimostrare il significato più vero di responsabilità e coraggio.

¹⁹ *Ibidem.*

Capitolo II

«Perfume de cravo,
cor canela,
venho de longe
para ver Gabriela».²⁰

²⁰ JORGE AMADO, *Gabriela, cravo e canela*, Milano: Garzanti, 2022, p. 7.

Gabriela, cravo e canela: tra sottomissione e riscatto

Il capitolo II è dedicato all'analisi del romanzo *Gabriela, cravo e canela* di Jorge Amado, pubblicato nel 1958. In particolare, fa riferimento alla figura di Gabriella, una giovane ragazza seducente dal profumo di garofano e dalla pelle color cannella. La storia di questo romanzo è un intreccio tra la vicenda amorosa vissuta dalla protagonista con Nacib e una società in continua evoluzione, segnata dal passaggio da un ordine di stampo patriarcale verso una progressiva modernizzazione culturale, politica ed economica. In questo capitolo viene analizzato il carattere di Gabriella, segnato da istinto, seduzione e spontaneità, in netto contrasto con i codici imposti dalla comunità; si esamina, inoltre, come l'uomo, in questo caso Nacib, avverta la necessità di trasformare la donna, cambiandone il modo di essere, la quotidianità, il modo di vestire per renderla più conforme alle norme sociali e borghesi in vigore.

2.1 Trama di *Gabriela, cravo e canela*

Jorge Amado presenta Ilhéus come una cittadina in crescita, caratterizzata da un profondo e radicalizzato commercio del cacao. Il potere è concentrato nelle mani dei *coroneis* (colonnelli), latifondisti che regolano la vita politica locale attraverso strumenti e modi che richiamano l'uso della violenza e della subordinazione. L'autore, nei primi capitoli, offre una chiara rappresentazione della vita della cittadina, della comunità che la abita e di tutti quei codici e valori tradizionali che la caratterizzano.

Man mano che la storia si sviluppa inizia a emergere la volontà di guardare al progresso e alla modernizzazione, facendo spazio a nuove forze economiche e culturali. In questo contesto si sviluppa un conflitto politico che vede contrapposti, da un lato, i conservatori legati ai valori del vecchio ordine e, dall'altro, i progressisti, come commercianti e imprenditori, volti a favorire il miglioramento della vita sociale e politica della città.

Gabriella giunge a Ilhéus insieme a un gruppo di migranti (*retirantes*) che fuggono dalle misere condizioni di vita del *sertão* del Nord-est, terra di siccità e povertà. Una volta arrivata a Ilhéus, Gabriella viene assunta da Nacib, un uomo siriano proprietario del bar Vesuvio, in cerca di una cuoca. Egli decide di affidare alla donna tutte le faccende che riguardano la cucina, le pulizie della casa e le commissioni quotidiane.

Sin da subito Gabriella si dimostra una donna attenta e straordinariamente capace di pulire e soprattutto di cucinare; ed è proprio la cucina a diventare lo spazio in cui la ragazza mostra le proprie doti e la sua immensa spontaneità. Grazie a lei, il bar Vesuvio acquisisce un enorme successo e diventa il luogo d'incontro di numerosi esponenti della borghesia, tra cui commercianti, medici e avvocati. Tra Nacib e la cuoca emerge un desiderio reciproco, sviluppatosi in maniera spontanea e privo di formalità. I due, infatti, iniziano a convivere e a instaurare una relazione libera, senza sentire inizialmente la necessità di convolare a nozze.

La trama amorosa si intreccia con lo sviluppo delle tensioni politiche e sociali della cittadina di Ilhéus. Come detto precedentemente, nascono due fazioni capitanate rispettivamente dal colonnello Ramiro Bastos, simbolo del vecchio potere conservatore, e da Mundinho Falcão, giovane imprenditore progressista il cui obiettivo politico

principale è la modernizzazione economica della città, a partire da un primo intervento sul porto di Ilhéus.

Uno degli episodi più simbolici del romanzo, che descrive ancora una volta quanto lo stampo patriarcale e della vecchia tradizione sia ancora ben ancorato nella società di Ilhéus, è quello che vede come protagonisti donna Sinhazinha e il marito, il colonnello Jesuino Mendonça. La donna viene sorpresa dal marito assieme al dentista Osmundo, con il quale intrattiene una relazione amorosa clandestina. I due vengono uccisi dal colonnello, una volta scoperto il tradimento. L'episodio evidenzia la brutalità della morale patriarcale, in cui prevalgono l'onore e il rispetto della propria reputazione a scapito di qualsiasi sentimento umano.

Nacib, influenzato dalle convenzioni sociali e soprattutto dalla gelosia che prova nei confronti di Gabriella, decide di sposarla per renderla una moglie "rispettabile". Da qui inizia un percorso di trasformazione forzata della ragazza: l'uomo tenta di farle abbandonare tutto ciò che più le piaceva, come correre a piedi scalzi, pulire, cucinare, andare al circo a vedere il suo amico Tuísca esibirsi, per imporle tutti quei codici e comportamenti da donna borghese che appartenevano alle mogli dei suoi amici commercianti e avvocati. Le viene imposto di modificare il suo abbigliamento, la sua risata, le sue attività quotidiane: è un processo di "civilizzazione" secondo i modelli dominanti.

A causa di questa volontà prorompente di Nacib di volerla trasformare, Gabriella si sente soffocata e privata della sua stessa linfa vitale. Da qui, prende avvio un rapido declino della relazione tra i due che porta la ragazza a tradire Nacib con il suo amico Tónico Bastos. Il tradimento, in questo caso, non nasce come forma di malizia o volontà di ribellione, bensì dalla necessità profonda di recuperare tutta quella spontaneità emotiva che le era stata tolta e negata.

Una volta scoperto il tradimento, Nacib vive un momento di profondo sconforto, ma reagisce annullando il matrimonio tra i due grazie alla irregolarità dei documenti di Gabriella. Questa scelta esprime simbolicamente il superamento della cultura dell'onore e della vendetta di sangue. Sciolto il matrimonio, Gabriella recupera la propria libertà originaria e il rapporto con Nacib torna più autentico e spontaneo, privo delle imposizioni sociali che avevano distrutto il loro equilibrio.

2.2 Ilhéus come sfondo: società patriarcale, delitti d'onore, economia del cacao e inizio di modernizzazione

La storia di Gabriella è ambientata nella Ilhéus degli anni Venti, una cittadina dello stato di Bahia caratterizzata da uno stampo di tipo patriarcale, fondato sul rigido codice d'onore che prevede l'assoluto potere dell'uomo sulla donna.

È bene ricordare come il potere economico, sociale e politico sia interamente concentrato nelle mani di figure maschili: i cosiddetti “*coroneis*” (colonnelli), grandi proprietari terrieri legati principalmente all'economia del cacao. Nel romanzo, Jorge Amado offre una chiara descrizione del passato rurale e non troppo remoto che ha caratterizzato la cittadina:

A cidade estava gradualmente perdendo a atmosfera bélica que a caracterizara desde a conquista da região: fazendeiros a cavalo com pistolas à cintura, bandidos temíveis com rifles em punho vagando pelas ruas não pavimentadas, ora lamacentas, ora empoeiradas, noites agitadas por tiros, vendedores ambulantes com malas abertas em cada esquina. [...] Muitos homens de botas pesadas, armados com pistolas, ainda podiam ser vistos; brigas violentas ainda irrompiam nas esquinas, criminosos notórios desfilavam pelos cafés e, de vez em quando, um assassinato era cometido.²¹

L'organizzazione sociale si basa, dunque, su una netta gerarchia di genere: gli uomini si occupano della sfera pubblica, decisionale ed amministrativa della città e detengono ogni forma di autorità; al contrario, le donne risultano incarnare un ruolo secondario, addirittura subordinato, ma vincolato a rigide aspettative sociali. Le caratteristiche che l'uomo cerca in una donna, infatti, sono la rispettabilità, la dignità, la fedeltà e soprattutto la sottomissione silenziosa. È proprio attraverso questi pochi ma ben precisi criteri che avvengono poi i cosiddetti “matrimoni d'onore”, ovvero unioni che si fondano sulla stabilità della coppia a livello sociale e sul prestigio familiare, piuttosto che sull'affetto reciproco. Parlando di unione, si può fare riferimento a un fenomeno attorno cui ruota la storia di Gabriella e delle altre donne del romanzo, ovvero il concetto di onore. L'onore viene considerato non solo come una qualità individuale, ma come una vera e propria istituzione sociale, capace di determinare addirittura la vita delle persone. La definizione

²¹ Ivi, pp. 27-28.

del concetto di onore viene data da Raffaella Setti e Stefano Miani nel saggio *Onore criminale. Percorsi tra Codice penale e criminalità organizzata*:

Onore presenta uno spettro semantico molto ampio e dai contorni difficilmente definibili, ma che trova negli attuali concetti di reputazione, dignità e rispetto, un nucleo storicamente stabile, sebbene diversamente orientato più verso l'uno o l'altro a seconda delle varie epoche e culture.²²

Un passaggio fondamentale del romanzo riguarda proprio il concetto di onore, o meglio ancora la perdita dell'onore in seguito all'adulterio. Gli uomini traditi dalle proprie mogli ricorrono sistematicamente a una sorta di vendetta di sangue, attraverso atti di violenza o veri e propri omicidi legittimati socialmente. Questo rito crudele permette all'uomo di riacquisire il rispetto e la dignità che la moglie gli ha sottratto con il tradimento e permette, di fatto, di contrastare il tentativo indiretto della donna di mettere in discussione l'identità e il prestigio maschile. Riprendendo le parole di Setti e Miani, leggiamo infatti:

quando si parla di delitto d'onore, ci riferiamo perlopiù a omicidi "familiari", perpetrati da uomini (coniugi, padri, fratelli) su donne (mogli, figlie, sorelle) e solo marginalmente su altri uomini (amanti o seduttori). Questi omicidi venivano giustificati dal disonore che cadeva sul singolo e su tutta la famiglia a causa dei comportamenti e delle condotte sessuali delle donne.²³

In questo senso, non è solo l'esistenza di tali pratiche a colpire, ma è come nella società del tempo questi atti siano tollerati e addirittura approvati e resi legittimi, poiché considerati coerenti con il codice d'onore vigente, il quale assume maggiore valenza nel confronto con la legge scritta dello Stato.

Onde a vida humana tinha pouco valor, nenhuma outra lei poderia ser concebida, para a traição da noiva, senão a da morte. Lei antiga, ela veio dos primeiros dias do cacau, não estava escrita em nenhum pedaço de papel, não aparecia em nenhum código, mas era igualmente a mais válida de todas as leis.²⁴

²² RAFFAELLA SETTI E STEFANO MIANI «Onore criminale. Percorsi tra Codice penale e criminalità organizzata». In: Id., *Onore e disonore. Il duello tra storia, codici, letteratura, parole e immagini (XIX-XX secolo)*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2025, p. 155.

²³ Ivi, p. 165.

²⁴ JORGE AMADO, *Gabriela, cravo e canela*, op. cit., p. 138.

Uno degli esempi chiave è l'episodio che vede protagonisti il colonnello Jesuíno, donna Sinhazinha e il dottor Osmundo: la moglie del ricco *fazendeiro* viene trovata «no quarto, quase nu [...] com "meias pretas depravadas"»²⁵ assieme al noto dentista della città, Osmundo. Il colonnello, seguendo i riti prima elencati «disparou dois tiros em cada um, final»²⁶, mostrando ancora una volta la necessità del sangue e della morte per riacquisire l'onore e il rispetto toltogli attraverso il tradimento della moglie.

È importante evidenziare come questi atti violenti e approvati dallo stato non siano semplicemente il risultato di un atteggiamento impulsivo da parte di un uomo ferito nell'orgoglio, bensì la testimonianza di un sistema radicato e regolarizzato socialmente. Nel romanzo si legge: «a notícia havia explodido e, como um lampejo, o respeito e a admiração que já cercavam a figura magra e rabugenta do fazendeiro tinham aumentado. [...] A honra de um marido enganado apenas pelo sangue deve ser lavada»²⁷.

D'altro canto, occorre fornire un quadro completo della situazione di Ilhéus, e più in generale dello Stato di Bahia, e di come oltre ad essere profondamente radicate queste dinamiche di violenza e onore, si assista anche a un primo avvicinamento a quello che viene più volte definito all'interno del romanzo come progresso. Parliamo di modernizzazione e di volontà di distaccarsi da un passato caratterizzato dai valori tradizionali come codice d'onore, vendette e abuso di potere. Il processo di modernizzazione risulta essere uno strumento fondamentale per mettere in discussione le figure dei ricchi colonnelli delle piantagioni di cacao, indebolendo non solo il loro potere, ma anche la loro percezione all'interno di una nuova società.

Jorge Amado non si limita a offrire una semplice descrizione degli avvenimenti politici e sociali della cittadina di Ilhéus, ma muove una critica profonda a una società ormai fragile, basata su valori contraddittori e violenti, destinata a cedere il passo al progresso e ai cambiamenti storici e culturali. Risulta, dunque, fondamentale comprendere le dinamiche che caratterizzano gli anni Venti, poiché il contesto storico non funge da semplice sfondo, ma assume un ruolo attivo e determinante nel definire la portata e il significato dell'intera opera.

²⁵ Ivi, p. 143.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 137.

2.3 Gabriela: istinto, sensualità, rapporto con il corpo e indifferenza alle regole sociali

La protagonista, Gabriella, si distingue come una figura estremamente diversa rispetto agli altri personaggi che animano la storia di Ilhéus. Mentre quest'ultimi sembrano essere guidati dalle rigide norme, gerarchie e convenzioni che caratterizzano la società locale, Gabriella sembra invece distaccarsi completamente da questi "ideali" per avvicinarsi a una dimensione sempre più spontanea e istintiva.

Dal romanzo emerge una donna guidata dall'istinto, incapace di rispettare e seguire le convenzioni sociali, quasi alla ricerca di un contatto diretto e immediato del mondo. È un atteggiamento istintivo che non viene descritto come un limite, bensì come un modo alternativo di concepire l'esistenza. Nella ragazza è presente una forma di spontaneità innata che le impedisce di modulare e modificare la propria persona e la propria personalità per essere accettata dalla società. È una donna che non si nasconde, ma che mostra con orgoglio la sua seduzione, i suoi desideri, il suo corpo, senza mai accettare i codici di "brava persona" spesso seguiti dalle donne del posto. È una donna che si oppone, dunque, alle regole imposte semplicemente ignorandole, vivendo la propria vita come se appartenesse a una dimensione lontana anni luce da quella in cui vivono i concittadini di Ilhéus.

Que maravilhoso, aqueles pequenos pés dançando no chão! Os pés dele tremiam, exigindo a dança. Não conseguiram resistir mais. Ela adorava brincar nas rotatórias. Ele tirou os sapatos, deixou-os na calçada, correu em direção aos meninos. [...] Começou a dançar e cantar. [...] Ela cantou, brincou, virou, bateu palmas, Gabriela tornou-se criança novamente.²⁸

Un alto aspetto cruciale che si riscontra nella figura della protagonista è il rapporto con il proprio corpo, spesso ridotto e finalizzato a un uso spropositato da parte degli uomini. Come abbiamo osservato, Gabriella vive la sua seduzione e la sua sensualità in maniera naturale e svincolata, senza rispettare tutte quelle convenzioni imposte dalla società.

²⁸ Ivi, p. 328.

Gabriela se inchou na frente do espelho, admirada por si mesma. Era doce ser tão bonita: homens perdiam a cabeça, murmuravam frases em vozes animadas. Ela gostava de ouvir, quando se tratava dos jovens.²⁹

Se da una parte questo atteggiamento risulta essere un chiaro esempio di libertà, dall'altra, in un contesto del genere, viene percepito come un limite della donna. Al momento del matrimonio con Nacib, Gabriella percepisce l'incompatibilità tra la sua natura spontanea e sensuale e le aspettative restrittive sociali. Ciò che per lei risulta essere un comportamento naturale, per la comunità rappresenta invece una grave trasgressione.

Il legame che Gabriella instaura con il suo corpo viene spesso associato a odori, profumi e immagini, e non a caso il titolo del romanzo riprende gli elementi del garofano e della cannella. Nel romanzo si legge:

O desejo crescia no peito de Nacib, apertando-o até a garganta. Seus olhos tinham se tornado escuros, o cheiro do cravinho o atormentava. [...] O cheiro de cravo encheu a sala, um calor vivo emanava do corpo de Gabriela, envolveu Nacib, queimando sua pele, enquanto a luz da lua morria dentro da cama.³⁰

Questi profumi e questi colori richiamano una dimensione sensuale e primitiva, accompagnate dallo spazio della cucina che diventa appunto il luogo in cui la donna comunica, seduce e si relaziona con gli altri.

No romance de Jorge Amado, Gabriela ocupará o status de melhor cozinheira de Ilhéus, prendendo o amor de Nacib pelos seus quitutes. Os apetites do árabe podem ser lidos como a marca da atmosfera de liberdade festiva que encontra solo espressivo nas figurações do banquete popular. Jorge Amado também não passa ao largo do contágio entre as partes extremadas do corpo prazeroso, quando leva a sua protagonista a deslizar simbolicamente entre o sexo e a comida, fundindo esses elementos. [...] Com Gabriela, o cheiro de cravo e canela a emanar da sua pele se imprime de uma forte conotação sexual, pois, na narrativa, é a partir desse perfume que o desejo de seus amantes é despertado.³¹

Cibo, seduzione e natura sono aspetti che formano la persona di Gabriella; aspetti che persino la stessa Ilhéus ha perduto, sostituendoli con regole, divieti e convenzioni. Il personaggio di Gabriella, dunque, diventa simbolo di una vitalità che sfugge a ogni

²⁹ Ivi, p. 325.

³⁰ Ivi, pp. 213-214.

³¹ SAYONARA AMARAL DE OLIVEIRA, «*Das impertinências do corpo de Gabriela no romance de Jorge Amado*», *Letras De Hoje*, 46(4), 23–30, Universidade do Estado da Bahia, p. 27.

tentativo di controllo e imposizione per rivendicare il diritto di vivere in maniera spontanea.

2.4 Lo scontro con la società: il matrimonio con Nacib e il fallimento della “normalizzazione”

Nel corso della storia, il rapporto tra Gabriella e Nacib diventa simbolo del netto contrasto tra società e natura. Se inizialmente il loro amore si fondava sulla spontaneità e sull'istinto, con l'evolversi della loro relazione, esso inizia a essere sottoposto alle rigide regole imposte dalla comunità, facendola entrare progressivamente in crisi. Attraverso la figura di Nacib si comprende la necessità di “normalizzare” la donna, trasformando il suo atteggiamento e la sua personalità da istintivi e liberi in un comportamento conforme alle regole:

Biê, ouça: você precisa se educar, você é uma dama. Você tem que viver, se comportar, como a esposa de um comerciante, não apenas uma mulher qualquer. Você tem que participar dessas coisas que as damas de Ilhéus frequentam. Para aprender, para se educar, você é uma dama.³²

All'inizio del loro rapporto è proprio questo modo così spensierato e spontaneo e il suo modo di vivere la seduzione a far innamorare Nacib. Tuttavia, tale attrazione entra in conflitto con la costante necessità dell'uomo di ottenere un riconoscimento sociale, mostrando come l'immagine della donna che gli sta accanto influenzi in modo determinante la posizione di Nacib all'interno della società della cittadina.

Quero fazer de você uma dama distinta, de alto nível. Quero que todos a respeitem, que a tratem com elegância. Quero que eles esqueçam que você era um cozinheiro, que caminhava descalço, que chegou em Ilhéus como um relutante.³³

In Nacib nasce una gelosia che gli oscura la vista, che non gli permette di lavorare serenamente con il timore che da un momento all'altro qualcuno possa fare dei

³² JORGE AMADO, *Gabriela, cravo e canela*, op. cit., p. 359.

³³ Ivi, p. 360.

complimenti o inviare regali alla donna, con il rischio di portarsela via. Sviluppando, dunque, questo pensiero paranoico e ossessivo, l'uomo inizia a vietarle di frequentare il bar Vesuvio e identifica il matrimonio come l'unica soluzione per averla sempre accanto.

Il matrimonio, in questo contesto, assume le sembianze di una risposta alle pressioni sociali: è uno strumento attraverso il quale Gabriella dovrebbe essere inserita nel sistema di regole e di valori che guidano la vita di Ilhéus. Le viene chiesto di modificare il proprio comportamento, cercando di renderlo più affine a quello delle altre mogli locali e le si impone di adottare le convezioni di rispettabilità femminili, come fedeltà, discrezione, controllo degli impulsi emotivi.

Talvez ele tivesse exigido excessivamente, sem levar em conta o modo de ser de sua esposa, querendo transformá-la durante a noite em uma dama da alta sociedade, nascida em Ilhéense, quase impondo novos hábitos sobre ela. [...] Isso não a deixou livre para rir, sobre tudo ou qualquer coisa. Ele a repreendia a cada momento, por bobagem, em seu desejo de torná-la como as esposas de médicos e advogados, de coronéis e mercadores.³⁴

Come accennato precedentemente, Gabriella non rifiuta le regole per spirito di ribellione, bensì perché non le comprende. Ignora totalmente le richieste di Nacib, in quanto quest'ultime si scontrano profondamente con la natura stessa che la contraddistingue da tutte le altre donne borghesi della cittadina.

Ela disse que era uma dama, Sra. Saad. Não era, era apenas a Gabriela; ela não se importava com a boa sociedade. Os meninos bonitos da alta sociedade, esses sim poderiam ter interessado ela. [...] Ela gostava do circo, não havia nada mais belo no mundo.³⁵

L'incompatibilità tra i due emerge e ne consegue il fallimento del matrimonio. La relazione mette in luce un comportamento della donna considerato scandaloso, che non mette solo in crisi il rapporto con Nacib, ma anche la sua immagine pubblica. Anche in questo caso l'uomo si trova diviso tra il desiderio personale e la volontà di aderire alle convenzioni e alle aspettative della comunità di Ilhéus:

[...] ele os havia comprado, e continuou a comprá-los, roupas de seda, sapatos, chapéus, até luvas. Ele tinha dado a ela anéis, colares reais, pulseiras, sem poupar.

³⁴ Ivi, p. 405.

³⁵ Ivi, p. 361-362.

Ele queria que ela estivesse bem vestida como a dama mais rica, como se isso fosse apagar o passado de Gabriela, a queima do fogão e sua falta de estilo.³⁶

In definitiva, Gabriella riesce a dimostrare che esistono differenti forme di vita che non rispecchiano le categorie imposte, categorie che si rivelano incapaci di contenere la forza e la libertà che la donna rappresenta. Gabriella diviene una metafora vivente dell'incapacità di far coesistere il vecchio ordine patriarcale con la nuova vitalità del progresso.

³⁶ *Ibidem.*

Capitolo III

Da romanzo a miniserie e film

Il capitolo III ha come obiettivo principale quello di esaminare la relazione tra letteratura, televisione e cinema, attraverso l'analisi della "traduzione intersemiotica", intesa come proiezione di contenuti e la loro reinterpretazione secondo diverse chiavi di lettura. Si analizza il passaggio da romanzo a miniserie nel caso di *Tereza Batista cansada de guerra*, intitolata *Tereza Batista* e prodotta da Rede Globo nel 1992, e da opera letteraria a film, nel caso di *Gabriela, cravo e canela*, con la pubblicazione di *Gabriela* nel 1983, diretta da Bruno Barreto.

3.1 Tereza Batista: da pagina a schermo

Il passaggio di un'opera dalla pagina allo schermo, e quindi da un medium letterario a quello audiovisivo, non rappresenta solo un semplice trasferimento di contenuti, bensì un vero e proprio processo di "traduzione intersemiotica". Il concetto è stato coniato da Roman Jakobson per descrivere l'interpretazione dei segni verbali attraverso dei sistemi di codici non verbali, come immagini o suoni: «Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems».³⁷

La trasposizione cinematografica di un romanzo rappresenta [...] un atto di traduzione intersemiotica (una trasmutazione, un adattamento), che implica due testi: quello "di partenza", il romanzo, e quello "di arrivo", il film, appartenenti a due sistemi semiotici con possibilità espressive diverse, tra cui si instaura una relazione di interpretanza.³⁸

³⁷ ROMAN JAKOBSON, «On linguistic aspects of translation. The translation studies reader», London: Routledge, 2021, p. 233.

³⁸ ANAMARIA MILONEAN, «Il ridimensionamento della struttura e dei valori della narrazione nella traduzione intersemiotica». In: Id., *Revue Internationale d'Études en Langues Modernes Appliquées*, 2014, p. 80.

La storia di Teresa Batista ottiene un notevole successo anche grazie alla messa in scena dei suoi episodi più significativi. La miniserie (1992) prodotta da Rede Globo, diretta da Paulo Afonso Grisolli e sceneggiata da Vicente Sesso, permette di osservare come il passaggio dalla dimensione letteraria a quella televisiva non sia una semplice trasposizione di eventi, bensì una negoziazione culturale. Se da un lato, è necessario che la versione televisiva rispetti il messaggio che l'autore del romanzo vuole trasmettere, dall'altro, una traduzione di questo genere deve essere resa "digeribile" a un pubblico vasto ed eterogeneo.

Uno dei massimi riferimenti teorici di questo campo è Linda Hutcheon che, nel suo saggio *A theory of adaptation* (2006), analizza la natura di questo fenomeno fornendone una chiara definizione: «According to its dictionary meaning, "to adapt" is to adjust, to alter, to make suitable. This can be done in any number of ways»³⁹

Il modo in cui Jorge Amado costruisce la storia di Teresa è libero, caratterizzato da continui salti nel tempo, ricco di descrizioni vivide e di racconti popolari che mostrano un certo legame con le sue tradizioni. Al contrario, una miniserie, come una soap opera, deve saper racchiudere tutto in pochi segmenti coerenti, cercando di tenere incollato lo spettatore davanti allo schermo, mantenendo costante l'attenzione, e raccontando una storia che sia facile da seguire per un pubblico, appunto, eterogeneo. Riprendendo le parole di Linda Hutcheon:

In the telling mode-in narrative literature, for example, our engagement begins in the realm of imagination, which is simultaneously controlled by the selected, directing words of the text and liberated that is, unconstrained by the limits of the visual or aural. [...] But with the move to the mode of showing, as in film and stage adaptations, we are caught in an unrelenting, forward-driving story. And we have moved from the imagination to the realm of direct perception-with its mix of both detail and broad focus. The performance mode teaches us that language is not the only way to express meaning or to relate stories. Visual and gestural representations are rich in complex associations; music offers aural "equivalents" for characters' emotions [...] sound, in general, can enhance, reinforce, or even contradict the visual and verbal aspects.⁴⁰

³⁹ LINDA HUTCHEON, «A theory of adaptation», London: Routledge, 2006, p. 7.

⁴⁰ Ivi, p. 23.

Questo passaggio non modifica solo il modo in cui vengono impostati i diversi eventi, ma modula radicalmente il modo in cui il pubblico percepisce Teresa: il testo scritto lascia libero spazio all'immaginazione, permettendo al lettore di identificare volti, immagini, oggetti che non necessariamente rispecchiano l'interpretazione di un altro lettore. Con l'adattamento televisivo, invece, il pubblico percepisce un'immagine predefinita dalle scelte del regista e dello sceneggiatore: lo spettatore comprende se la situazione è di disagio o di sofferenza, ad esempio, grazie alle musiche o ai colori se si fanno meno intensi o più brillanti. Si tratta di un modo diverso di raccontare, un linguaggio differente che limita il pubblico alla sola "visuale" fornita dall'opera stessa. Riprendendo le riflessioni di Anamaria Milonean leggiamo:

Non essendo mai totalmente fedele al testo di partenza, la traduzione implica una relazione con il testo tradotto definita con termini che spaziano da simile a differente, a cui ogni trasposizione deve offrire i valori adeguati. L'adattatore [...] diventa la "figura critica" che, tenendo conto dei valori del testo di partenza [...], del contesto della produzione e dei valori a cui tende il testo di arrivo [...], "negozia" il senso testuale.⁴¹

Nel romanzo, infatti, la donna viene rappresentata quasi come una figura mitica, un'eroina collettiva con alle spalle un passato difficile, segnato da violenza e abusi, ma che è riuscita, progressivamente, a superare ogni ostacolo, trasformandosi in un vero e proprio simbolo di riscatto e portavoce di tante donne oppresse. Nella miniserie, al contrario, Teresa subisce un processo di umanizzazione che la rende più vicina all'esperienza quotidiana del pubblico. Anamaria Milonean scrive:

Il regista è la figura che "sceglie", che "raccolge" dal testo di partenza gli elementi trasferibili nel testo di arrivo, partendo dall'equivalenze sovrastrutturali dei due sistemi, equivalenze che stanno alla base della traduttibilità stessa. Scegliere significa, implicitamente, "lasciare fuori" quel contenuto testuale che non corrisponde alla nuova visione del mondo.⁴²

Attraverso la storia della protagonista, la telenovela permette al pubblico di immedesimarsi: si passa da una storia che parla di un intero popolo alle vicende del

⁴¹ ANNAMARIA MILONEAN, *Op. Cit.*, p. 81.

⁴² *Ibidem*.

singolo individuo capace di lottare e sopravvivere. È un passaggio fondamentale: la televisione richiede necessariamente un personaggio che non perda la propria autenticità, ma che diventi un elemento in cui il pubblico possa identificarsi.

3.2 Il momento di ribellione: Teresa e il capitano Justiniano

Uno degli episodi più significativi del romanzo di Jorge Amado riguarda Teresa nel suo atto di ribellione alla violenza del capitano Justiniano Duarte da Rosa: è il momento in cui lei cessa di essere una vittima e decide di riappropriarsi della sua libertà.

Nel romanzo, la vicenda viene descritta nei minimi dettagli con una ferocia cruda e violenta. Si legge:

O couro é como uma faca afiada; os chicotes assobiam no ar. Engasgado, fora de si com raiva, o capitão bate como se nunca tivesse batido [...]. Tereza defende o rosto com as mãos dobradas [...]. Tereza grita de dor, ai! Pelo amor de Deus! [...]. Ainda com o chicote na mão, Justiniano Duarte da Rosa se inclina, toca aquele corpo abatido, toca a carne da menina. Uma centelha de desejo começa a surgir novamente em seus testículos doloridos, levanta-se seu corpo, revive sua vara, restaura a vergonha e o orgulho. [...] A menina geme, um resmungar choroso, o possuído por demônios.⁴³

L'autore non omette nessun particolare, descrivendo minuziosamente ogni singolo spostamento, gesto e abuso per rendere l'idea di una scena forte e violenta; l'obiettivo, quindi, è far percepire al lettore tutta la sofferenza e la potente voglia di riscatto che nasce in Teresa. In quest'ottica, la donna non subisce da sola, ma è solo la portavoce di tante altre storie simili alla sua che devono essere riscattate.

Nella miniserie, invece, la crudeltà non può essere rappresentata con la stessa crudezza, come avviene attraverso le parole, per impedire che un pubblico vasto ed eterogeneo possa essere turbato. La scena, in questo caso, si focalizza sulle emozioni provate dalla donna, sul suo viso, sul dolore che deve trasbordare, dimenticando quasi del tutto di mostrare la violenza descritta all'interno del romanzo. Il tutto è accompagnato

⁴³ JORGE AMADO, *Gabriela, cravo e canela*, op. cit., p. 151.

dalla disperazione che si scorge dagli occhi dell'attrice Patrícia França e dalla sua forza interiore che si percepisce guardandola in viso. La televisione, dunque, trasforma la brutalità e la crudeltà che Jorge Amado lasciava intendere attraverso le sue descrizioni, per lasciare spazio a uno spettacolo ricco di emozioni che serve perlopiù a favorire l'empatia nei confronti della donna.

La stessa Patrícia França, in un'intervista, sottolinea come la traduzione televisiva non si limiti a promuovere una versione passiva, ma induca a costruire uno spazio di dialogo con il suo pubblico:

Para ela, o espaço da ficção instaura diálogos com o outro, ou seja, favorece reconhecimentos coletivos. Nessa perspectiva, gêneros de ficção são unidades discursivas relacionais que oferecem unidades históricas de continuidade por atravessarem e antecederem as vivências dos sujeitos narrando suas histórias. Fazem isso não no sentido de neutralizar diferenças ou alcançar um gosto público homogêneo, mas no sentido de prestar-se a múltiplos usos.⁴⁴

La televisione si configura come un luogo d'incontro che permette alle persone di riconoscersi nella storia, nelle esperienze e nei vissuti altrui; il pubblico percepisce e interpreta una stessa narrazione che viene, dunque, filtrata attraverso la propria vita personale e le proprie sensazioni.

Concludendo, la miniserie permette di trasformare lo spettatore in un soggetto riflessivo, capace di confrontare, appunto, la propria esistenza con quella altrui, riconoscendo la televisione come uno spazio, metaforicamente parlando, capace di comprendere e rispettare l'intelligenza e la diversità del suo pubblico.

3.3 Gabriela

Il romanzo *Gabriela, cravo e canela* si fonda sulla dicotomia tra modernità e tradizione, esplorando, quindi, la tensione tra la volontà di avvicinarsi al progresso e il desiderio di restare ancorati alle vecchie e tradizionali norme che governano il Paese.

⁴⁴ ROBÉRIA NÁDIA ARAÚJO NASCIMENTO, «Modos de Ser Mulher: Possíveis Sentidos do Feminino na Minissérie Tereza Batista». In: Id., *40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2017, p. 4 (<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1722-1.pdf>).

Il passaggio dal libro al film è un processo differente rispetto a quello affrontato nel capitolo precedente con il romanzo *Tereza Batista cansada de guerra*: se da un lato la serie televisiva concentra il racconto di una storia in più episodi, con una durata di circa ottanta minuti, il cinema, dall'altro, deve necessariamente condensare tutta la narrazione in un paio d'ore.

L'adattamento cinematografico del 1983, diretto da Bruno Barreto, dimostra la grandiosa capacità del regista di agire come un "filtro": è una lente capace di selezionare e rappresentare i momenti fondamentali della storia, trasformando le copiose descrizioni dell'autore Jorge Amado in immagini immediate. Come per Teresa, anche in *Gabriela* la rappresentazione della protagonista subisce un cambiamento profondo nella traduzione televisiva del romanzo: le lunghe descrizioni dell'autore permettono al lettore di immaginare, giocare con la propria mente e con le immagini che essa crea leggendo; nel film, invece, questa libertà scompare: non è più la nostra mente a captare le parole e le diverse descrizioni per poi rappresentarle creando un'immagine, bensì è lo stesso regista a limitare la fantasia proponendo un viso che rispecchia le caratteristiche della protagonista. Attraverso il volto di Sônia Braga non ci è permesso immaginare, ma ci viene fornita una rappresentazione già fatta. Conseguentemente, il regista taglia via i pensieri, le riflessioni, e i salti temporali del libro vengono totalmente limitati per concentrarsi su poche scene cariche di significato, destinate a rimanere ben impresse nella mente.

No processo de adaptação de obras literárias para o cinema, é muito comum que trechos inteiros dos romances fiquem de fora do roteiro fílmico. Com isso em mente, consideramos a possibilidade de não encontrar traços do discurso pessoísta na película com a mesma frequência e facilidade com que são encontrados no romance. No entanto, aqueles traços que correspondem ao mito de origem se fazem presentes de fato, e podem ser encontrados em diversos momentos da obra.⁴⁵

Nel momento in cui si decide di adattare un libro in una versione televisiva si sta creando qualcosa di nuovo e inedito: con *Gabriella*, infatti, il cinema ha voluto trasformarla in un simbolo rappresentante l'iconicità della donna brasiliana:

⁴⁵ VICTOR LIMA PEREIRA SANTOS, ANDRÉ LUIZ ROSA RIBEIRO, «O Mito Pessoísta no Filme Gabriela, Cravo e Canela: Discursos e Representações como Instrumentos Políticos no Sul da Bahia». In: Id., *Revista Rascunhos Culturais*• Coxim/MS• v 6.11 (2015), p. 154.

A imagem morena e alegre da personagem Gabriela passa então para as telas das televisões portuguesas, reafirmando o tropicalismo e o exotismo da sensualidade da mulher brasileira, uma mulher simples, bonita por natureza e de pele morena-canela,⁴⁶

È proprio grazie all'intervento e alla performance dell'attrice protagonista Sônia Braga che Gabriella assume i tratti di quella donna sensuale e libera, creando un'immagine forte e molto diffusa in tutto il mondo:

De acordo com Linda Hutcheon (2011), toda adaptação é uma recriação, uma reinterpretação que se inscreve em outro contexto de produção e recepção. No caso de Gabriela, o cinema intensifica a dimensão sensual da personagem, projetando-a como símbolo visual de uma brasilidade mestiça e tropical. Essa imagem, reforçada pela atuação de Sônia Braga e pela direção de Bruno Barreto, consolidou-se como ícone nacional e internacional, associando a mulher mestiça à espontaneidade, à liberdade e, sobretudo, à sensualidade, um imaginário que ecoa as raízes coloniais da representação racial no Brasil.⁴⁷

Anche in questo caso, come in *Tereza Batista*, non si parla solo di adattare una storia, un racconto o un episodio, ma di costruire un'idea che non necessariamente soddisfi le aspettative del pubblico, a prescindere dalla realtà in cui è ambientata. Attraverso il volto dell'attrice, infatti, la donna assume i connotati dello stereotipo brasiliano. Questa caratterizzazione, tuttavia, rende difficile scindere l'immagine di una Gabriella sensuale e spontanea dall'impegno politico e sociale che l'autore del romanzo intende proporre non come semplice sfondo, ma come storia parallela che si accompagna alle vicende della donna.

The focus of the film, similar to the critical reception of the novel, was Gabriela, the sensual mulatto woman with her liberal sexual attitudes, conquering the heart of rich and poor of the city as she is presented both in the novel and the film. Barreto, ignores the city of Ilheus, its people and customs as he chooses his title for the film reducing

⁴⁶ EDUARDO VIANA DA SILVA, «Quem dá as ordens? A Imagem Transnacional da Mulher Brasileira em Dona Flor, Gabriela e Tietia». In: Id., *The Proceedings of the UCLA Department of Spanish and Portuguese Graduate Conference*. Vol. 1. No. 1. 2012, p. 36.

⁴⁷ ÍRIS BÁRBARA SANTOS RODRIGUES, JESSYKA CAMILA FAUSTINO DOS SANTOS, «Gabriela, cravo e canela: Raça, Gênero e Estereótipos na Literatura de Jorge Amado». In: Id., *Legado Ancestral e a Continuidade das Lutas*. X CBPN, Congresso Baiano de Pesquisadores (as) negros (as), V COPENE-NE, Congresso de Pesquisadores (as) negros (as) do Nordeste. Universit   de do Estado do Bahia- Salvador (UNEB), p. 7.

it to only "Gabriela" By doing so he breaks the tie with Amado's novel and is free to concentrate mainly on the woman "Gabriela", her sensuality and her sexuality.⁴⁸

È importante, dunque, comprendere come il film di Barreto focalizzi l'attenzione esclusivamente su Gabriella che, con l'evolversi della storia con Nacib, assume sempre di più le sembianze dell'iconica donna mulatta sensuale e spontanea. Ciò che però non viene affrontato nel film è il dialogo tra la narrazione e lo spazio in cui essa si svolge: nel romanzo di Jorge Amado, infatti, Ilhéus non viene rappresentata come la tipica cittadina che funge da scenario, ma come un vero e proprio protagonista corale. Si tratta di due storie estremamente intrecciate ma che sembrano prendere strade totalmente parallele: da un lato, si parla di Gabriella e della storia di amore con Nacib, della sua volontà di vivere libera e distante dalle convenzioni sociali a cui molte donne si sono inginocchiate; dall'altro si parla di Ilhéus, teatro di complotti, riunioni, elezioni e dubbi sul suo futuro. È attraverso la descrizione del contesto urbano e del neonato rapporto con il progresso che si inizia a comprendere come sia proprio la cittadina a influenzare profondamente il desiderio di autodeterminazione di Gabriella.

Al contrario, il rapporto che si instaura tra il personaggio e l'ambiente circostante, tra Gabriella e Ilhéus, viene quasi totalmente escluso nell'adattamento cinematografico del 1983. Il titolo stesso, *Gabriela*, è emblematico: dà l'idea di voler rimarcare, quasi, la necessità di comprimere e restringere ciò che Jorge Amado proponeva nei suoi testi. In questo caso Ilhéus funge da sfondo e da scenografia funzionale alla narrazione della protagonista. La scelta del titolo non risulta solo una semplificazione, ma è la volontà di spostare l'attenzione da una storia collettiva a quella individuale del singolo. La cittadina passa, dunque, da essere centro di dibattito sul futuro a un'icona visiva: è la città del cacao, colorata, luminosa, un ambiente accogliente che risponde alle esigenze del cinema, e chiaramente del pubblico destinatario.

In definitiva, attraverso l'analisi condotta sui romanzi *Tereza Batista cansada de guerra* e *Gabriela, cravo e canela* osserviamo come l'operazione di adattamento e passaggio da testo scritto a risultato audiovisivo sia un vero e proprio processo di

⁴⁸SUDHA SWARNAKAR, «Filmic Adaptation of Amado's Gabriela: Distorting the Theme», In: Id., *Papers of the XXVIII International Congress of the Latina American Studies Association (LASA)*, Rio de Janeiro, 2009, p. 6.

negoziiazione culturale. Come abbiamo notato, questo processo comporta una “traduzione intersemiotica” che non si limita solo a proiettare il contenuto del libro nel film o nella miniserie, ma modifica profondamente la percezione di quest’ultimo e degli aspetti cruciali che lo caratterizzano. Si è analizzato come sia nella miniserie dedicata a Teresa, sia nel film diretto da Bruno Barreto si riscontra un processo di umanizzazione delle protagoniste, con l’intento di avvicinarle, attraverso l’empatia dello spettatore, a una situazione riscontrabile nel quotidiano. Abbiamo indagato come lo spazio assuma ruoli differenti: se nel romanzo il contesto in cui è ambientato risulta un protagonista corale, nel film tende a essere semplificato e trasformato in uno sfondo colorato e luminoso, più piacevole al pubblico ma che si discosta quasi totalmente dall’azione politica e sociale presente, invece, nell’originale di Jorge Amado.

Le due versioni non devono risultare scorrette e non veritiere; sono semplicemente un processo di riscrittura che risponde a una nuova esigenza sociale, che trasforma il romanzo in un nuovo strumento capace di parlare al presente.

Conclusão

A tese teve como objetivo examinar a representação complexa da figura feminina na obra amadiana, com foco em dois romances famosos: *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Gabriela, cravo e canela* (1958). Através deste caminho interdisciplinar, e por meio de estudos sociológicos e literários, de género e da teoria da tradução intersemiótica, a tese permitiu responder de forma abrangente às perguntas iniciais, oferecendo uma representação das dinâmicas de resistência e da emancipação feminina.

A primeira questão que a tese tentou responder trata das formas através das quais o autor Jorge Amado representa o sofrimento e a redenção da mulher. A análise mostrou que as mulheres não devem ser consideradas vítimas passivas que aceitam o seu destino, mas como personagens fortes com a capacidade de reagir. No caso de *Tereza Batista*, a precariedade existencial leva essas jovens mulheres a enveredarem por caminhos semelhantes, incluindo a prostituição, que esta tese demonstrou ter uma dupla natureza: por um lado, esse fenómeno é uma forma de exploração e reificação do corpo, por outro lado, é considerado uma fuga da miséria na vida do Nordeste. Através da prostituição, abriu-se um importante debate sobre a individualidade da resposta das mulheres, ou seja, é sempre uma resposta coletiva, e os episódios analisados confirmam tal debate. Com a “greve do cesto” e a gestão da epidemia de varíola, de facto, é possível destacar que o verdadeiro instrumento de redenção é precisamente a solidariedade feminina e a capacidade de criar laços sólidos entre pessoas unidas pelo mesmo destino.

No caso de *Gabriela*, a análise mostrou que a subordinação não deve ser entendida apenas fisicamente, mas deriva de um código rígido e sufocante de normas sociais burguesas a serem respeitadas. Neste sentido, o instrumento de que a mulher se serve para contrariar os valores tradicionais, como a honra e a reputação, não depende da violência, mas da espontaneidade, do amor pelo próprio corpo e da indiferença total às regras comunitárias.

Um segundo elemento crucial que emergiu durante a pesquisa foi o papel do contexto, tanto geográfico quanto social. A tese confirmou que o Nordeste brasileiro, onde ocorrem os eventos de *Tereza Batista* e *Gabriela*, não é um simples pano de fundo, mas uma verdadeira personagem da história. Tanto na Bahia rural quanto no Ilhéus do cacau, o ambiente afeta diretamente as duas protagonistas. A passagem à modernização

e as tensões entre o latifúndio e a opinião pública progressista refletem-se nos destinos das duas mulheres. Jorge Amado conseguiu representar a história de um único indivíduo, entrelaçando-o sempre com a grande história do contexto em que os seus romances se desenrolam.

O objetivo principal do terceiro capítulo é explicar a transição de um romance escrito para um produto televisivo e cinematográfico. Graças a pesquisas realizadas sobre tradução intersemiótica, o estudo sociológico e a perspectiva comparativa, demonstrou-se que qualquer tipo de adaptação requer necessariamente uma negociação.

No caso de *Tereza Batista cansada de guerra*, a minissérie produzida pela Rede Globo em 1992 optou por suavizar a violência crua e explícita do romance para fazer sobressair uma dimensão emocional e empática em relação à protagonista. Esta escolha tem como objetivo principal construir uma ponte emocional com o público, transformando a obra escrita de denúncia social em drama íntimo.

No caso de *Gabriela, cravo e canela*, o filme de 1983 dirigido por Bruno Barreto foca principalmente a beleza e sensualidade de Gabriela, tornando-a um verdadeiro símbolo da mulher brasileira. No entanto, o filme minimizou a representação da estrutura social e política da cidade que está amplamente presente no romance.

Em conclusão, a análise comparativa destacou que, embora tenham simplificado parcialmente a complexidade social e política dos romances, as duas adaptações desempenharam um papel fundamental na difusão das histórias e valores de Jorge Amado a um público mais amplo. O processo de pesquisa confirmou a relevância das obras de Jorge Amado, *Tereza Batista cansada de guerra* e *Gabriela, cravo e canela*, que continuam a oferecer pistas de reflexão importantes sobre questões como género, direitos da mulher e autonomia do corpo.

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Jorge, *Gabriela, garofano e cannella*, Milano, Garzanti, 2022.

AMADO, Jorge, *Teresa Batista stanca di guerra*, Garzanti, Milano, 2022.

COROSSACZ, Valeria Ribeiro, *Razzismo, meticciato, democrazia razziale. Le politiche della razza in Brasile*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2005.

FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de, «Tereza Batista, de Jorge Amado: uma análise jusliterária do abandono jurídico-estatal das meninas-mulheres no Nordeste brasileiro», in *Anais do V Congresso Internacional de Direitos Humanos de Coimbra (CONIDIH)*, Realize Editora, 2019, pp. 1-12.

JAKOBSON, Roman, «On linguistic aspects of translation. The translation studies reader», New York-London, Routledge, 2021, pp. 232-239.

HUTCHEON, Linda, *A theory of Adaptation*, New York-London, Routledge, 2006.

MILONEAN, Anamaria, «Il ridimensionamento della struttura e dei valori della narrazione nella traduzione intersemiotica», In *Revue Internationale d'Études en Langues Modernes Appliquées (RIELMA)*, Supplémento n. 7, 2014, pp. 80-87.

NASCIMENTO, Robéria Nádia Araújo, «Modos de ser mulher: Possíveis sentidos do feminino na minissérie Tereza Batista», In *Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, Intercom, 2017, pp. 1-15.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral de, «Das impertinências do corpo de Gabriela no romance de Jorge Amado», in *Letras De Hoje*, vol 46, n. 4, 2011, pp. 23-30.

RODRIGUES, Íris Barbara Santos; Santos, Jessyka Camila Faustino dos, «Gabriela, cravo e canela: raça, gênero e estereótipos na literatura de Jorge Amado», In *Anais do Legado Ancestral e a Continuidade das Lutas. X CBPN, Congresso Baiano de Pesquisadores (as) negros (as), V COPENE-NE, Congresso de Pesquisadores (as) negros (as) do Nordeste*, Uberlândia, ABPN, 2018, pp. 1-10.

SILVA, Eduardo V. da, «Quem dá as ordens? A imagem transnacional da mulher brasileira em Dona Flor, Gabriela e Tieta», in *The Proceedings of the UCLA Department of Spanish and Portuguese Graduate Conference*, Los Angeles, UCLA, Vol. 1, n. 1, 2012, pp. 33-48.

SANTOS, Victor Lima Pereira; RIBEIRO, André Luiz Rosa, «O Mito Pessoaísta no Filme *Gabriela, Cravo e Canela*: Discursos e Representações como Instrumentos Políticos no Sul da Bahia», In *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim/MS, vol. 6., n.1, 2015, pp. 147-158.

SETTI, Raffaella; MIANI, Stefano, «Onore criminale. Percorsi tra Codice penale e criminalità organizzata», In *Onore e disonore. Il duello tra storia, codici, letteratura, parole e immagini (XIX-XX secolo)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2025, p. 155-175.

SWARNAKAR, Sudha, «Filmic Adaptation of Amado's Gabriela: Distorting the Theme», In *Papers of the XXVIII International Congress of the Latina American Studies Association (LASA)*, Rio de Janeiro, LASA Press, 2009, pp. 1-13.

ŽELKOVÁ, Barbora; BURIANOVÁ, Hana, «A representação da figura da prostituta nos romances Tereza Batista cansada de guerra e Tieta do agreste, de Jorge Amado», In *Studia Romanistica*, vol. 25, n. 2, 2015, pp. 151-162.

SITIOGRAFIA

RODRIGUES, Sergio, «Quatro mulheres: personagens que enfrentaram o machismo», In *Estado de Minas*, 25 maggio 2025 https://www.em.com.br/pensar/2025/05/7142154-quatro-mulheres-personagens-que-enfrentaram-o-machismo.html#google_vignette