

PÓS-COLONIALIDADE E ESTEREÓTIPOS AFRICANOS EM ADUA DE IGIABA SCEGO*

Leonardo Vianna da SILVA[√]
Fabiano DALLA BONA^{√√}

RESUMO

No presente trabalho será discutida a pós-colonialidade italiana, pensada sob uma ótica plural e multiétnica cuja intenção é a construção de um paradigma que a diferencie dos casos francês e britânico, por exemplo. Em um segundo momento, serão analisados alguns dos estereótipos africanos que podem ser verificados no romance *Adua*, especificamente aqueles que recaem sobre Zoppe e Adua, pai e filha na narrativa. A desconstrução dessas imagens cristalizadas sobre os africanos tem por finalidade descolonizar e repensar criticamente o imaginário italiano relacionado à África. Igiaba Scego, italiana e negra de ascendência somali, acusa a ausência de uma discussão sobre tais estereótipos ainda presentes na Itália contemporânea e é uma das principais vozes da atualidade que denuncia o racismo, o colonialismo, a xenofobia e os preconceitos de classe e de gênero no país.

Palavras-chave: Igiaba Scego. Pós-colonialismo. Itália. Racismo. Descolonização.

1. A pós-colonialidade italiana: pensando um novo paradigma

No debate teórico sobre a pós-colonialidade – conceito, por si só, bastante discutível e complexo – dois nomes se destacam no cenário acadêmico contemporâneo no que concerne a pós-colonialidade italiana: Caterina Romeo e Cristina Lombardi-Diop. Ambas autoras, em 2014, organizaram e publicaram uma

* Artigo recebido em 11/03/2020 e aprovado em 25/05/2020.

[√] Doutorando em Letras Neolatinas/Estudos Literários Neolatinos: Literatura Italiana pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

^{√√} Doutor em Letras Neolatinas (Literatura Italiana) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Associado de Língua e Literatura Italiana, Departamento de Letras Neolatinas e Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo (USP).

coletânea de textos bastante elucidativa sobre a pós-colonialidade italiana que visa pensar, analisar e criticar os paradigmas que constituem esse campo de pesquisa e o diferenciem, por exemplo, das experiências pós-coloniais francesa e inglesa.

Primeiramente é importante entender que no volume publicado pelas autoras supracitadas, *Italia postcoloniale*, o pós-colonial não uma representa ruptura com o colonial, mas a sua continuidade:

Se por um lado este termo torna invisível a continuidade existente entre as relações de poder coloniais e as pós-coloniais e neocoloniais, por outro ele torna indistinguível as especificidades espaciais e temporais, uniformizando-as em um modelo que reflete uma posição colonial eurocêntrica. Em conformidade com o que alguns críticos afirmaram, que percebem o perigo de que o prefixo “pós” seguido do termo “colonialismo” pode evocar o fim de uma fase e, de tal forma, apagar a ligação existente em época pós-colonial entre o colonialismo e os seus efeitos no presente. A nossa concepção de pós-colonial funda-se no fato de que os efeitos econômicos e culturais do colonialismo estão presentes na atualidade de muitos países, incluindo a Itália, sobretudo no modo como os desequilíbrios introduzidos pelos poderes coloniais são restabelecidos no mundo global de hoje, através do tratamento injusto e da exclusão dos migrantes que provêm dos países em desenvolvimento, aos quais, frequentemente, é negado o acesso aos direitos humanos e ao privilégio de uma cidadania global (ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 2, tradução nossa)¹.

Ambas, além disso, se perguntam sobre quando começa para a Itália o período nomeado pelo termo pós-colonial, tendo em vista que o “processo de descolonização não coincidiu com o início da era pós-colonial” (ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p.1, tradução nossa)². Enquanto as ex-colônias africanas de países como França e Reino Unido se insurgiam através de guerras coloniais a partir da década de 1940, intensificando-se após o final da Segunda Guerra Mundial, nas colônias italianas da Líbia, da Eritreia, parte da Somália e da Etiópia o mesmo não se dava – o que não significa que não havia resistência à ocupação italiana.

¹ Se da un lato questo termine rende invisibile la continuità esistente tra le relazioni di potere coloniali e quelle postcoloniali e neocolonial, dall'altro esso rende indistinguibili le specificità spaziali e temporali, uniformandole a un modello che riflette una posizione coloniale eurocentrica. In linea con quanto affermato da alcuni critici, che mettono in guardia sul fatto che il prefisso «post» seguito dal termine «colonialismo» possa evocare la fine di una fase e in tal modo cancellare il legame esistente in epoca postcoloniale tra il colonialismo e i suoi effetti nel presente, la nostra concezione del postcoloniale si fonda sull'assunto che gli effetti economici e culturali del colonialismo sono tuttora presenti in molti Paesi, ivi inclusa l'Italia, soprattutto nel modo in cui gli squilibri introdotti dai poteri coloniali vengono ripristinati nel mondo globale odierno attraverso il trattamento ingiusto e l'esclusione dei migranti che provengono dai Paesi in via di sviluppo, a cui spesso viene negato l'accesso ai diritti umani e al privilegio di una cittadinanza globale (ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 2).

² “processo di decolonizzazione non ha coinciso con l'inizio dell'era postcoloniale” (ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 1).

Porém, com a Segunda Guerra se encaminhando para o fim, a Itália perdia gradativamente suas colônias até que, com o fim do conflito mundial, e o regime fascista totalmente derrotado, com a assinatura do Tratado de Paris, em 1947, o país declarara a renúncia oficial às suas colônias. Um fato interessante: de 1949 a 1960, a administração da Somália, até então um protetorado das Nações Unidas, foi confiada aos ex-colonizadores italianos para que estes ensinassem à jovem nação a se autoadministrar.

No entanto, após a perda das colônias africanas, a Itália, diversamente da França e do Reino Unido, não recebeu grandes fluxos migratórios vindos de suas ex-colônias, muito pelo contrário, foram os italianos que emigraram para outros países europeus – França, Alemanha e Reino Unido – ou para o outro lado do Atlântico, para os Estados Unidos. À exceção disso, poucos foram os etíopes ou somalis que emigraram para a Itália; em geral, eram intelectuais filhos das elites enviados para estudar nas universidades europeias e depois retornar a seus países de origem para constituir as novas classes dirigentes (ROMEIO; LOMBARDI-DIOP, 2014, 2016). Por esse motivo, Romeo e Lombardi-Diop afirmam que o processo de descolonização nas colônias italianas “não foi resultado de guerras coloniais pela independência” mas sim “o resultado do enfraquecimento, e posteriormente da derrota do regime fascista” (2014, p.1, tradução nossa)³.

Por esse motivo, também, as autoras defendem a tese de que é necessário repensar e construir um paradigma completamente singular à pós-colonialidade italiana, pensá-la, portanto, através de uma perspectiva “mediterrânea o ‘meridional’, perspectiva consciente da complexidade das relações de poder em jogo na formação histórica da *italianidade*” ao invés de pensá-la “por uma perspectiva não mais exclusivamente anglocêntrica” (ROMEIO; LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 56, tradução nossa)⁴. Ambas, no entanto, sustentam que a imigração dos ex-colonos para a Itália não começou logo após o processo de descolonização, e que esse fato “permitiu valorizar a percepção que a Itália possui de si mesma como uma nação homogênea de um ponto de vista demográfico e cultural” (ROMEIO; LOMBARDI-

³ “non fu risultato di guerre coloniali per l’indipendenza” [...] “il risultato dell’indebolimento, e poi della sconfitta, del regime fascista” (ROMEIO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p.1).

⁴ “mediterranea o ‘meridionale’, prospettiva consapevole della complessità delle relazioni di potere in gioco nella formazione storica dell’italianità” [...] “da una prospettiva non più esclusivamente anglocentrica” (ROMEIO; LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 56).

DIOP, 2016, p. 55, tradução nossa)⁵. Além disso, afirmam o seguinte sobre a contribuição dos ex-colonos para o cenário cultural italiano:

A diversidade social que migrantes e segundas gerações contribuíram para criar traduz-se em uma produção cultural que empurra a cultura italiana em direção a uma profunda transformação, promovendo uma noção de identidade cultural e nacional radicada no transnacionalismo e na ausência de homogeneidade (ROMEIO; LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 55, tradução nossa).⁶

Italia postcoloniale é o resultado, portanto, da organização de textos cujas metodologias críticas combinam “os estudos pós-coloniais, os *cultural studies*, a teoria sobre a raça e os estudos de gênero” (ROMEIO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p.19, tradução nossa)⁷. A obra, nesse sentido, analisa e apresenta a condição pós-colonial da Itália como sendo um dos fatores fundamentais que determinam a vida cotidiana e dão forma à cultura contemporânea italiana.

No entanto, a história do colonialismo italiano não pode desconsiderar práticas que o próprio Estado italiano impunha dentro de suas próprias fronteiras. O próprio processo de Unificação Italiana, levado a termo a partir da segunda metade do século XIX (1861-1870), não deixa dúvidas sobre isso: até então a península itálica era dividida em vários Estados menores, alguns poucos dotados de relativa autonomia e outros pertenciam a potências estrangeiras: ao sul, o Reino das Duas Sicílias, era governado pelos Bourbons; o papa (apoiado pelos franceses) em seu estado teocrático controlava parte do centro; e a nordeste, o império austríaco dominava grande parte da região das regiões do Vêneto e da Lombardia.

O Reino Sardo-Piemontês, relativamente industrializado onde a burguesia era forte, se comparada com a de outras regiões da península, foi o principal agente do projeto de unificação, cujo arquiteto fora o conde Cavour. Algumas figuras, como o crítico literário e romancista Leonardo Sciascia, defendem a tese de que “o Sul devia permanecer agrícola, fornecedor de mão-de-obra, enquanto o Norte tinha o direito

⁵ “ha permesso di avvalorare la percezione che l'Italia ha di sé come nazione omogenea da um punto di vista demografico e culturale” (ROMEIO; LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 55).

⁶ La diversità sociale che migranti e seconde generazioni contribuiscono a creare si traduce in una produzione culturale che spinge la cultura italiana verso una profonda trasformazione, promuovendo una nozione di identità culturale e nazionale radicata nel transnacionalismo e nella disomogeneità (ROMEIO; LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 55).

⁷ “gli studi postcoloniali, i *cultural studies*, la teoria sulla razza e gli studi di genere” (ROMEIO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p.19).

de produzir riqueza através da indústria. Qualquer um que alterasse tal equilíbrio devia ser eliminado” (SCIASCIA, 1997, p. 47, tradução nossa)⁸. O jornalista e escritor Matteo Collura foi ao encontro de Sciascia em sua crítica: para o Norte italiano, a “revolução” de 1860 não significava outra coisa que não “o início do capitalismo moderno, com o reforço da indústria e a consolidação da burguesia”; já para o Sul, ao contrário, “foi a definitiva condenação à marginalidade, ao imobilismo econômico e político” (COLLURA, 2009, p. 160, tradução nossa)⁹.

Ao final do século XIX, após a Unificação Italiana, e os sucessivos governos de direita, ascendeu ao poder a Esquerda Histórica (*Sinistra Storica*), cujo primeiro-ministro era o sulista Francesco Crispi. Porém, pouco ou quase nada havia mudado, segundo o filósofo marxista Antonio Gramsci:

A Esquerda havia procurado remediar o ódio suscitado no povo pelo fiscalismo unilateral da Direita, mas não havia conseguido outra coisa que não fosse uma válvula de escape: havia continuado a política da Direita com homens e frases de esquerda. Crispi, na verdade, deu um verdadeiro passo à frente na nova sociedade italiana, foi o verdadeiro homem da nova burguesia. [...] A política colonial de Crispi também está ligada à sua obsessão unitária e nisso soube compreender a inocência política do *Mezzogiorno*; o camponês do sul queria terra e Crispi não lhe queria (podia) dar na própria Itália, Crispi não queria fazer uma espécie de “jacobinismo econômico”, ele apresentou a miragem das terras coloniais a serem desfrutadas. O imperialismo de Crispi foi um imperialismo passional, oratório, sem nenhuma base econômico-financeira (GRAMSCI, 1975, p. 2018, tradução nossa).¹⁰

A escritora afroitaliana Igiaba Scego denuncia, no entanto, a contradição italiana: o país, que mal havia expulsado os estrangeiros de boa parte da península e realizado a Unificação em 1861-1870, queria se apoderar da Eritreia, cuja campanha, no entanto, fora um fiasco, tendo os italianos sido derrotados na batalha

⁸ “il Sud doveva rimanere agricolo, fornitore di mano d’opera, mentre il nord aveva il diritto di produrre ricchezza attraverso l’industria. Chiunque alterasse tale equilibrio doveva essere eliminato” (SCIASCIA, 1997, p. 47).

⁹ “fu la definitiva condanna all’emarginazione, all’immobilismo economico e politico” (COLLURA, 2009, p. 160).

¹⁰ La Sinistra aveva cercato di rimediare all’odio suscitato nel popolo dal fiscalismo unilaterale della Destra, ma non era riuscita che ad essere una valvola di sicurezza: aveva continuato la politica della Destra con uomini e frasi di sinistra. Crispi invece dette un reale colpo in avanti alla nuova società italiana, fu il vero uomo della nuova borghesia. [...] Anche la politica coloniale di Crispi è legata alla sua ossessione unitaria e in ciò seppe comprendere l’innocenza politica del *Mezzogiorno*; il contadino meridionale voleva la terra e Crispi che non gliela voleva (e poteva) dare in Italia stessa, che non voleva fare del “giacobinismo economico”, prospettò il miraggio delle terre coloniali da sfruttare. L’imperialismo di Crispi fu un imperialismo passionale, oratorio, senza alcuna base economico-finanziaria (GRAMSCI, 1975, p.2018).

de Dogali em 1887. Scego relembra que o *Risorgimento* foi uma luta de libertação dos italianos contra o domínio estrangeiro e que “os italianos, que haviam experimentado na própria pele o jugo estrangeiro, queriam então submeter o mesmo tratamento brutal a populações que jamais haviam sonhado de se colocar contra a Itália” (SCEGO, 2014, p. 56, tradução nossa).¹¹

Importante lembrar que foi nesse contexto de últimas décadas do século XIX que houve também grandes fluxos migratórios transatlânticos cujas metas eram a América: Estados Unidos, Uruguai, Argentina e Brasil. Destinos dos italianos pobres que procuravam o que não encontravam em seu país: trabalho e terras. Migrações que traduzem em números vultosos, segundo Romeo e Lombardi-Diop:

Entre 1876 e 1976, cerca de 26 milhões de italianos deixaram o seu país estabelecendo, assim, um recorde nas migrações internacionais. O fato de que, logo após a Unificação italiana (1861-1870), a emigração tornou-se um fenômeno de massa e que pouco anos mais tarde a Itália começou a anexar territórios no Mar Vermelho (1882), que logo viriam a constituir a primeira colônia italiana, a Eritreia (1890), sublinha a natureza transnacional do novo Estado-nação recém-unificado, que construiu o próprio sentido de identidade projetando-se para bem longe das próprias fronteiras (ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 3, tradução nossa).¹²

Contemporaneamente, a relação dos italianos com povos não-europeus, sobretudo africanos, é de total esquecimento, omissão ou silêncio sobre as barbáries perpetradas sobre os descendentes dos ex-colonos. Porém, de acordo com o historiador Angelo Del Boca (*apud* ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2014), esse esquecimento hoje faz parte de um processo deliberado que governos italianos colocaram em prática após a derrota na Segunda Guerra com a finalidade de restabelecer a imagem nacional: “Com a cumplicidade das mídias e da classe dirigente, a sociedade civil italiana fora mantida na ignorância em relação ao próprio

¹¹ “gli italiani, che avevano sperimentato sulla propria pelle il giogo straniero, ora volevano sottoporre lo stesso trattamento brutale a popolazioni che mai si erano sognate di mettersi contro l'Italia” (SCEGO, 2014, p. 56).

¹² Tra il 1876 e il 1976, circa 26 milioni di italiani hanno lasciato il Paese, stabilendo in questo modo un record nelle migrazioni internazionali. Il fatto che subito dopo l'unificazione (1861-1870) l'emigrazione divenne un fenomeno di massa e che pochi anni più tardi l'Italia iniziò ad acquisire territori sul Mar Rosso (1882) che presto vennero a costituire la prima colonia italiana, l'Eritrea (1890), sottolinea la natura transnazionale del nuovo stato-nazione appena unificato, che costruì il proprio senso di identità culturale proiettandosi ben al di là dei propri confini (ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 3).

passado colonial até tempos muito recentes [...]” (ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 10, tradução nossa).¹³

Sendo assim, pensar um novo paradigma da pós-colonialidade italiana significa não deixar-se seduzir pelos exemplos francês, inglês e português, por exemplo, tendo em vista que a história e a cultura de cada país são singulares. Além disso, pensar as relações de poder coloniais ainda vigentes na Itália da atualidade é uma forma de desmistificar ainda a ideia de uma identidade nacional homogênea em detrimento de uma outra identidade não homogênea, não-branca e transnacional.

3. *Adua*: a estrela selvagem

Adua, romance publicado em 2015 pela escritora italiana de ascendência somali, Igiaba Scego, levanta questões importantes como a questão das migrações na Itália contemporânea, o racismo e o machismo sofridos por migrantes africanos ou mesmo aqueles que decidiram se fixar na Itália, apesar da falta de oportunidades de crescimento profissional e pessoal e, sobretudo, a enorme presença de estereótipos sobre pessoas vindas do continente africano. Nesta narrativa em duas vozes, de um pai e uma filha, esta última, *Adua*, conta sua história para a estátua de um elefante que sustenta um obelisco na praça Santa Maria sopra Minerva, em Roma, partindo da sua infância na Somália e seus sonhos de se tornar artista de cinema até a fuga do país e de um pai autoritário para Roma, onde fora enganada por um casal que lhe prometera fama e a atuação em um filme. O filme, no entanto, era um *soft porn* dos anos 1970, no qual a jovem *Adua* fora obrigada a atuar, um filme indigno, feito para um público consumidor de estereótipos, como os da mulher negra selvagem, exótica, submissa ao ator (branco) com quem viria a atuar.

A segunda voz desse romance é justamente o pai de *Adua*, Zoppe, um funcionário que se ocupava de tradução, intermediando a relação entre o governo italiano fascista e sua colônia, a Somália, durante a década de 1930. Acusado de traição pelos seus conterrâneos, Zoppe sofria humilhações, em Mogadíscio, capital somali, e em Roma, fosse por causa de sua deficiência física, fosse pelo fato de ser negro africano. Além disso, tendo sua esposa, *Asha*, morrido no parto de *Adua*, ele

¹³ “Con la complicità dei media e della classe dirigente, la società civile italiana è stata tenuta nell’ignoranza rispetto al proprio passato coloniale fino a tempi molto recenti [...]” (ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 10).

culpa a falecida pela sua própria morte e por ter abandonado pai e filha, ao mesmo tempo em que cria a menina sob muita rigidez e vigilância. Entre essas vozes que se alternam, estão capítulos intitulados *Paternalé* (Repreensão), que também representam a voz paterna tomando a palavra, dando lições à filha, dizendo-lhe como deveria se comportar ou não e lamentando-se pela morte da esposa.

Uma das características dos romances de Scego é a importância dada à oralidade, seus romances escritos em italiano, são recheados, não só por um registro bastante popular da língua de Dante, mas também por outros dialetos italianos (o romano, sobretudo), o árabe e o somali. Seu romance é híbrido, nesse sentido, pois representa a interseção entre várias culturas, e entre epistemologias. Ao passo que uma epistemologia europeia baseia-se na construção e transmissão do conhecimento por meio da palavra escrita, a equivalente africana, ao contrário, baseia-se na oralidade, e não considerar esse fato durante a leitura de *Adua* representa ignorar o fazer literário e político da escritora, romana de origem somali.

Sobre essa importância dada à oralidade, Joseph Ki-Zerbo (2010) elege a tradição oral na sua introdução à *História Geral da África* como uma das fontes principais a qual se recorre para reconstruir a história do continente devido aos escassos registros escritos. Além da tradição oral e das fontes escritas, Ki-Zerbo também afirma que a arqueologia foi um método empregado para os textos que compõem o livro organizado pela UNESCO. Ainda sobre a tradição oral, Ki-Zerbo afirma:

A tradição oral aparece como repositório e o vetor do capital de criações socioculturais acumuladas pelos povos ditos sem escrita: um verdadeiro museu vivo. A história falada constitui um fio de Ariadne muito frágil para reconstituir os corredores obscuros do labirinto do tempo. Seus guardiões são os velhos de cabelos brancos, voz cansada e memória um pouco obscura, rotulados às vezes de teimosos e meticulosos (*veilliesse oblige!*): ancestrais em potencial... (KI-ZERBO, 2010, p. XXXVIII).

Ainda segundo o historiador burquinense, a tradição oral é “a fonte histórica mais íntima, mais suculenta e melhor nutrida pela seiva da autenticidade” (KI-ZERBO, 2010, p. XXXIX). Como a maioria das culturas africanas são ágrafas, sobretudo as subsaarianas, a palavra falada, por esse motivo, adquire um *status* muito diferente do da escrita, pois “a escrita decanta, disseca, esquematiza e petrifica: a letra mata”, ao passo que “a tradição reveste de carne e de cores, irriga de sangue o esqueleto do passado. Apresenta sob as três dimensões aquilo que

muito frequentemente é esmagado sobre a superfície bidimensional de uma folha de papel” (KI-ZERBO, 2010, p. XXXIX).

Nesse sentido, com frequência gírias, xingamentos, expressões idiomáticas, exortações, juras, termos afetivos relacionados à família são empregados em várias línguas e dialetos, não apenas com a finalidade de libertar o romance das rígidas convenções escritas, mas também para representar uma Itália pouco conhecida no exterior: multicultural e multiétnica, híbrida, mestiça.

Porém, a África não aparece representada apenas através da língua, mas também por símbolos. O primeiro é o elefante esculpido por Bernini que sustenta um obelisco que guardava o templo de Ísis, deusa egípcia, cujo culto fora introduzido na Roma Antiga no século I a.C. Embora não seja o foco deste trabalho, detalhar as referências africanas marcadas em Roma, considero relevante a menção a este fato tendo em vista que o romance de Scego coloca em contato dois mundos, Europa e África.

Adua é uma mulher madura que decide contar a sua história para o elefante da praça de Santa Maria sopra Minerva, centro de Roma, e é através de sua fala, da história que conta ao animal africano, que a personagem reinicia sua vida, interrompida na década de 1970 quando filmara um filme adulto. E é justamente durante as gravações desse filme que um estereótipo surge: o da mulher africana selvagem, quase animalesca. A jovem Adua, que sempre sonhara em ser atriz, tal qual Marilyn Monroe, de quem era fã, estava disposta a se sujeitar a tudo para realizar seu sonho. Sua caracterização para o filme *Femina somala* do casal que lhe prometera o estrelato era a seguinte:

Estou nua...
Com a areia que me cobre como ouro...
Içada sobre uma árvore à espera de ser devorada...
A boca carnuda ainda mais desejável devido ao gloss...
Sobrancelhas eriçadas, de gata, bem definidas...
Um lápis preto marca os olhos e, quem sabe, talvez o desejo...
A franja alisada por uma prancha carnívora...
Faixas de várias cores para as cenas na praia...
Um toque de spray e me sinto mais espumosa...
E então pequenas pérolas, em todo lugar, sobre o meu corpo...
Deitada sobre uma pele de vaca me mostro obscenamente para um mundo desconhecido (SCEGO, 2015, p.130, tradução nossa).¹⁴

¹⁴ Sono nuda...

Con la sabbia che mi copre come oro...

Issata su un albero in attesa di essere divorata...

A mulher negra presente nesse trecho é uma invenção: a boca carnuda, olhos bem definidos e marcados com lápis, sobre uma árvore, a pele nua cheia de areia e coberta de pequenas pérolas. Criada para satisfazer um determinado público consumidor desses filmes – homens italianos heterossexuais e brancos – a africana aqui reportada neste trecho é tudo, menos um ser humano.

Produto de uma construção imagética, não apenas sobre a África, mas também sobre sua gente, a mulher africana aqui é representada como selvagem e, como selvagem, segue única e simplesmente guiada pelo instinto – nesse caso, o sexual. Adua, sem saber, participa de um filme cujo gênero obtivera relativo sucesso na década de 1970 na Itália: os pornôis erótico-exóticos. Segundo Rosetta Giuliani Caponetto, “o cinema italiano relutava em colocar em cenas personagens femininos libertos e independentes, preferindo satisfazer o desejo masculino, bombardeando os espectadores com imagens voyeurísticas de personagens femininos sensuais” (CAPONETTO, 2014, p. 181, tradução nossa).¹⁵

Porém, a imagem da mulher negra africana submissa e selvagem retoma aquela da *Vênus negra*, que ficou muito popular na Itália após 1880 graças à imprensa ilustrada que mostrava a África explorada pelos italianos. Foi justamente através da imprensa, das fotografias da África e das histórias sobre o continente contadas pelos europeus, que esse estereótipo chegou e fixou-se no imaginário italiano. Reportando as análises de Anne McClintock, Caponetto afirma que “o sucesso da empresa colonial, segundo a estudiosa, frequentemente é descrito mais através da posse de uma mulher do que mediante atos explícitos de conquista e controle colonial” (CAPONETTO, 2014, p. 180, tradução nossa).¹⁶ Caponetto nota

La bocca carnosa resa ancor più desiderabile dal gloss...

Sopracciglia tese, da gatta, ben definite...

Una matita nera marca gli occhi e, chissà, forse il desiderio...

La frangia allisciata da una piastra carnivora...

Fasce multicolori per le scene in spiaggia...

Un tocco di lacca e mi sento più spumosa...

E poi perline, ovunque, sul corpo...

Sdraiata su una pelle di vacca mi mostro oscenamente a un mondo ignaro (SCEGO, 2015, p. 130).

¹⁵ “il cinema italiano era riluttante a mettere in scena personaggi femminili liberati e indipendenti, preferendo invece soddisfare il desiderio maschile bombardando gli spettatori con immagini voyeuristiche di personaggi femminili sexy” (CAPONETTO, 2014, p. 181).

¹⁶ “il successo dell’impresa coloniale, secondo la studiosa, è spesso descritto più attraverso il possesso di una donna che mediante atti espliciti di conquista e controllo coloniale” (CAPONETTO, 2014, p. 180).

ainda como “assumir o controle de uma nova terra é um ato ambivalente no qual o desejo erótico de posse coexiste com o medo de ser devorado” (CAPONETTO, 2014, p. 180, tradução nossa).¹⁷

Uma terceira e última pesquisadora lembrada por Caponetto no seu artigo sobre a imagem da Vênus negra no cinema italiano é Sandra Ponzanesi. Para ela

Em um esforço para afirmar a diferença entre dominantes e dominados, o poder colonial transformou a imagem da Vênus negra “no emblema típico do Outro”. A erotização das mulheres locais sublinhava o perigo que corria quem caía como “presa da libido sensual primordial”, enquanto que, ao mesmo tempo, a feminilidade negra encarnava “a doçura da submissão, aquilo que as mulheres europeias haviam perdido” (CAPONETTO, 2014, p. 180, tradução nossa).¹⁸

Para a gravação desse filme, único meio de subsistência que lhe restara, Adua não se dá conta de que encarna estereótipos e é frequentemente animalizada: “As minhas unhas são afiadas como as garras de uma leoa orgulhosa” (SCEGO, 2015, p. 131, tradução nossa).¹⁹ Achille Mbembe, criticando o olhar europeu sobre os africanos, afirma que “se o homem se opõe à animalidade, não é o caso do negro, que preserva em si, ainda que de forma ambígua, a possibilidade animal. Corpo estrangeiro em nosso mundo, é habitado veladamente pelo animal” (MBEMBE, 2018, p. 67).

O diretor do filme, a todo instante, ora cobra de Adua um comportamento como mulher submissa e animalizada, ora lhe pede para comportar-se de maneira sensual, como uma odalisca, denunciando, assim, a imagem que o homem europeu criou sobre a mulher africana: “E agora gire os pulsos... isso, assim, como uma odalisca no harém do paxá” (SCEGO, 2015, p. 131, tradução nossa).²⁰

Apesar das humilhações, das violências físicas, psicológicas e simbólicas, Adua persiste no seu sonho de ser uma estrela de cinema, como as atrizes dos filmes americanos e italianos que assistia na Somália quando adolescente. Com

¹⁷ “assumere il controllo di una nuova terra sia un atto ambivalente in cui il desiderio erotico di possesso coesiste con la paura di essere divorati” (CAPONETTO, 2014, p. 180).

¹⁸ In uno sforzo per asserire la differenza tra dominanti e dominati, il potere coloniale trasformò l'immagine della Venere nera “nell'emblema tipico dell'Altro”. L'erotizzazione delle donne indigene sottolineava il pericolo che correva chi cadeva “preda della libidine sessuale primordiale”, mentre allo stesso tempo la femminilità nera incarnava “la dolcezza della sottomissione, qualcosa che le donne europee avevano perduto” (CAPONETTO, 2014, p. 180).

¹⁹ “Le mie unghie sono affilate come gli artigli di una fiera leonessa” (SCEGO, 2015, p. 131).

²⁰ “E ora fai roteare i polsi... sì così, come un'odalisca nell'harem del pascià” (SCEGO, 2015, p. 131).

frequência, por exemplo, a narradora se questiona e questiona Marilyn Monroe em sua mente sobre se está no caminho certo ou o que ela, Marilyn, faria no seu lugar: “Vale a pena, Adua, todo esse nojo por uma estrela, por um camarim [...]? Gostaria de perguntar isso a Marilyn, mas ela morreu[...]” (SCEGO, 2015, p. 134, tradução nossa).²¹

Paralela a essa imagem da mulher africana selvagem, existe ainda a imagem da africana submissa, aquela que se submete aos prazeres do homem (europeu) com a promessa de alguma contrapartida. Adua se submete às mais abjetas vontades dos italianos para realizar seu sonho de ser uma atriz de cinema: “‘Viu como sou boa? Nem mesmo um lamento, chefe’ digo ao diretor. Mas ninguém me responde” (SCEGO, 2015, p. 131, tradução nossa).²²

Os diretores do filme que desumanizam Adua com frequência a levam para festas com magnatas e distribuidores da indústria do cinema. Adua é a moeda de troca usada por eles para negociarem a distribuição do filme produzido e dirigido por Sissi e Arturo. Ela, temendo perder a “oportunidade” dada por Arturo e Sissi de ser estrela de cinema, tal qual o fora a sua ídolo Marilyn Monroe, nessas festas entrega-se a velhos ricos da indústria:

Ele aproximou-se de mim e me disse: «Então você é a negrinha de Arturo. Nada mal. Você tem a coxa grande. Eu gosto daquelas com as coxas grandes».
Olhei Sissi. Eu estava alarmada.
Me sentia tão suja. Tão vazia.
Sissi me empurrou para ele e me disse: “Te dará ordens como Arturo no set, você deve cumpri-las, será fácil” (SCEGO, 2015, p. 133, tradução nossa).²³

Adua, nesse sentido, é mero objeto nas mãos da indústria cinematográfica; escapa da rigidez paterna para cair na armadilha arquitetada pelo estrangeiro (europeu) que lhe promete a realização dos seus sonhos, que, de fato, nunca virá.

²¹ “Vale la pena, Adua, tutto questo schifo per una stella per un camerino [...]? Vorrei chiederlo a Marilyn, ma lei è morta [...]” (SCEGO, 2015, p. 134).

²² “‘Hai visto quanto sono brava? Nemmeno un lamento, boss’ dico al regista. Ma non mi risponde più nessuno” (SCEGO, 2015, p. 131).

²³ Lui si è avvicinato a me e mi ha detto: «Allora sei tu la negretta di Arturo. Non male. Hai la coscia lunga. Mi piacciono quelle com le cosce lunghe».

Ho guardato Sissi. Ero allarmata.

Mi sentivo così sporca. Così vuota.

Sissi mi ha spinto verso di lui e mi ha detto: «Ti darà ordini come Arturo sul set, tu esegui, sarà facile» (SCEGO, 2015, p. 133).

Apesar disso, Adua, já madura, sentada na praça de Santa Maria sopra Minerva, após contar sua história ao elefante de Bernini sua vida, toma pela primeira vez o controle sobre sua vida logo após um fato quase que epifânico: depois de levar seu jovem marido à estação *Termini*, em Roma, usando o turbante azul que fora de seu pai, uma gaivota arranca-lhe o acessório e foge. Aquele objeto, segundo a narradora-personagem

Era a marca da minha escravidão e das minhas antigas vergonhas, aquele turbante. Era o jugo que eu havia escolhido para me redimir. O que fazer agora sem a minha escravidão na cabeça? Como fazer para expiar agora todas as minhas culpas? (SCEGO, 2015, p. 172-173, tradução nossa).²⁴

O turbante azul, única lembrança de seu pai, símbolo da dominação italiana personificada no conde Anselmi sobre ele, fora roubado por uma gaivota. O acaso lhe oferece uma segunda chance, livre do peso colonial daquele objeto; Adua, assim, redime a si mesma e a seu pai e, com isso, sente-se livre para um novo início, conduzido por sua vontade. *Adua* não é uma narrativa apenas de violência colonial, masculina e geracional (o marido de Adua, um jovem africano, com frequência a engana e aparentemente a trai com outras mulheres), mas sim uma narrativa de afirmação do livre-arbítrio de negros africanos em solo italiano.

4. Zoppe: o africano extravagante

Zoppe, pai de Adua, narra sua vida desde o início do seu serviço como tradutor do regime fascista, em Roma em 1934, até o momento em que é preso, mandado para o serviço em um navio italiano e, por fim, salvo da morte certa pelo conde Anselmi. Porém, esse último fato não resulta na liberdade de Zoppe, ao contrário, ele é “comprado” pelo conde fascista para servi-lo na África e é obrigado a vestir-se como o conde deseja, mesmo que precise usar algo não tipicamente africano, como um turbante indiano:

Zoppe tocou sua cabeça e sentiu com a mão as dobras do turbante que o conde Anselmi havia obrigado a usar. “Ah, muito bem, Zoppe, olhe para você, você está um figurino. O turbante azul te dá classe. Minha mãe, uma boa alma, era inglesa, meu pai, o conde Ludovico Anselmi, a conheceu durante uma viagem sua na Índia [...]. É ali que os meus pais admiraram a

²⁴ Era il segno della mia schiavitù e dele mie antiche vergogne, quel turbante. Era il giogo che avevo scelto per redimermi. Come fare ora senza la mia schiavitù in testa? Come fare a spiare ora tutte le mie colpe? (SCEGO, 2015, p. 172-173).

classe dos soldados indianos de turbante azul.” (SCEGO, 2015, p. 85, tradução nossa).²⁵

O conde obriga Zoppe a usar uma indumentária que não é de sua cultura, uma peça de acessório que, para ele, não tem nenhum significado. Achille Mbembe em “As formas africanas de auto-inscrição” vai afirmar, por exemplo, que tudo aquilo que sabemos sobre África e as imagens que chegam a nós sobre o continente, na realidade, são imagens de uma África inventada (MBEMBE, 2001). Segundo o intelectual camaronês:

[...] a África só existe na base de uma *biblioteca preexistente* que intervém e se imiscui por toda parte, mesmo no discurso que afirma refutá-la, a tal ponto que, com relação à tradição e à identidade africanas, hoje é impossível distinguir o “original” da cópia, ou mesmo de um simulacro. O mesmo pode ser dito sobre qualquer projeto que vise desenredar a África do Ocidente (MBEMBE, 2001, p. 186).

Ou seja, as imagens que temos da África e dos africanos são produtos da invenção dos colonizadores que, por séculos, projetaram no Outro atributos que, em realidade, não necessariamente correspondem a esse outro. O outro como selvagem, exótico, estranho e violento, mais do que uma imagem “verdadeira”, representa uma projeção no outro de características que falam mais sobre o próprio colonizador do que propriamente sobre o colonizado. Afirmar “o outro é exótico” significa afirmar “eu não sou exótico” e assim por diante.

Em outro momento na narrativa, justamente para reforçar esse estereótipo do africano selvagem, como que governado apenas pelos instintos, temos a seguinte fala do conde Anselmi sobre Zoppe:

“Sabe dançar?” perguntou o conde esboçando um *pas de deux*. “Ah, que tolo, praticará as danças selvagens dos seus lugares.” Havia nas suas palavras um misto de arrogância e de luxúria. “Aquelas danças em que vocês estão nus e agitados. Como serpentes, se é que me entende”
 “Nós não dançamos” disse Zoppe. “Na minha família nunca vi ninguém dançar.” (SCEGO, 2015, p. 87, tradução nossa).²⁶

²⁵ Zoppe si toccò la testa e sentì con la mano le pieghe del turbante che il conte Anselmi lo aveva costretto a indossare. «Ah, bravo Zoppe, guardati, sei un figurino. Il turbante blu ti dà classe. Mia madre, buonanima, era inglese, mio padre, il conte Ludovico Anselmi, l’aveva conosciuta durante un suo viaggio in India. [...] È lì che i miei genitori hanno ammirato la classe dei soldati indiani dal turbante blu.» (SCEGO, 2015, p. 85).

²⁶ «Sai danzare?» chiese il Conte accennando un *pas de deux*. «Ah, che sciocco, praticherai le danze selvagge dei tuoi luoghi.» C’era nelle sue parole un misto di arroganza e lussuria. «Quei balli dove siete nudi e agitati. Come bisce, per intendersi.»

Essa necessidade constante do conde Alsemi de afirmar o que negros africanos são parte do princípio de que negro é um significante vazio, de acordo com Mbembe (2018):

[...] o negro não existe enquanto tal. Ele é constantemente produzido. Produzi-lo é gerar um vínculo social de sujeição e um *corpo de extração*, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento (MBEMBE, 2018, p. 42).

Sendo constantemente produzido pelo olhar do colonizador, o negro não possui autonomia para constituir-se subjetivamente de maneira livre; a quantidade de discursos e imagens estereotipados sobre ele, discursos e imagens produzidos pelo colonizador, é tão grande que o negro, dificilmente, consegue romper essa armadilha. Não podemos esquecer que isso só ocorre porque a colonização não se dá apenas na dominância política e militar sobre o outro, mas, sobretudo, pela produção de discursos e de imagens que os indivíduos possuem de si e sobre o semelhante. A colonização, nesse caso, se dá também no campo das ideias, da cultura e da formação psíquica dos sujeitos.

Em um terceiro momento, já em Adis Abeba acompanhando o conde Anselmi, Zoppe é humilhado pelo seu patrão e pelo seu anfitrião:

“Bonito o seu servo,” disse o francês “é a primeira vez que vejo um negro, um desses somalis, com um turbante azul.”
 “Os negros são extravagantes, não sabia?” respondeu o conde Anselmi, dando uma piscadela de entendimento para o francês.
 Os dois europeus riram. Zoppe fora humilhado (SCEGO, 2015, p. 96, tradução nossa).²⁷

Essa imagem de uma África e de negros africanos como “exóticos” é algo que remonta ao século XX, segundo Mbembe (2018). O filósofo camaronês afirma que foi especificamente no “discurso estético (notadamente no da vanguarda)” que se

«Noi non balliamo» disse Zoppe. «Nella mia famiglia non ho mai visto nessuno ballare.» (SCEGO, 2015, p. 87)

²⁷ «Bello il vostro servo,» disse il francese «è la prima volta che vedo un negro, uno di questi somali, con un turbante blu»

«I negri sono stravaganti, non lo sapeva?» replicò il conte Anselmi facendo un occholino d'intensa al francese.

I due europei risero. Zoppe ne fu umiliato (SCEGO, 2015, p. 96).

cristalizou a referência a um continente “como terra de diferença, reservatório de mistérios e reino por excelência da catarse e do mágico-religioso” (MBEMBE, 2018, p. 83).

Ainda de acordo com Mbembe: “a figura da África enquanto reservatório de mistérios representa, no fundo, o discurso ocidental do desejo da festa feliz e selvagem, sem entraves nem culpa, a busca por um vitalismo sem consciência do mal” (2018, p. 84). Portanto, não é de se estranhar esse sentimento de humilhação que sente Zoppe, afinal, fora obrigado a usar algo que não pertence à sua cultura, com frequência o conde lhe fala de danças seminuas e em transe selvagens, o que também não são práticas do seu povo. A humilhação se dá pela obrigação de obedecer às ordens do conde, ou seja, não poder servir-se de seu próprio corpo como bem entende e, no final, acabar confirmando e reforçando as imagens que os ocidentais possuem da África e dos africanos.

Zoppe e sua filha personificam as vozes dos colonizados, esmagados pela colonização e pela burocracia (ele de um estado fascista, ela por ter sido obrigada a fazer todas as vontades de um casal italiano que lhe prometera a fama no cinema). São vozes derrotadas; sobretudo Zoppe, humilhado em toda a sua vida, sem o amor da mulher amada e da filha que fugira para escapar de sua rigidez paterna. Adua, no entanto, apesar das humilhações e violências, entende o sofrimento do pai – que um dia, por acaso, assistira o filme da filha e, pela primeira vez na vida, chorara por ter falhado enquanto pai – e o redime, ao livrar-se por acaso do turbante que ele lhe deixara e retomando os rumos do seu próprio destino.

CONCLUSÃO

A presença desses estereótipos africanos no romance não é casual, pois faz parte de um projeto político e literário do qual Scego e muitos outros escritores de segunda geração participam para levantar o debate sobre a desconstrução destes e de tantos outros estereótipos ainda vigentes e a descolonização do pensamento da sociedade italiana. Destaco a predominância no debate relacionado à pós-colonialidade vir de escritoras como a própria Scego, mas também Gabriella Ghermandi, Gabriella Kuruvilla, Cristina Ali Farah e tantas outras. Para Scego e os escritores italianos da chamada *letteratura italiana migrante* ou *postcoloniale*,

revisitar o passado esquecido da colonização italiana em solo africano e discutir preconceitos, racismo e xenofobia presentes na sociedade italiana contemporânea são importantes em tempos em que a diversidade e a pluralidade cultural (con)vivem em constante tensão – entre si e a ideologia dominante – e a todo instante são atacados por um projeto neofascista político que caminha a passos largos, não apenas na Itália, mas em todo o mundo.

POSTCOLONIALITÀ E STEREOTIPI AFRICANI IN *ADUA* DI IGIABA SCEGO

Nel presente articolo sarà discussa la postcolonialità italiana, pensata sotto una prospettiva plurale e multi-etnica il cui scopo è la costruzione di un paradigma che possa differenziarla dai casi francese e britannico, per esempio. In un secondo momento saranno analizzati alcuni stereotipi africani che vengono fuori nel romanzo *Adua*, soprattutto quelli che ricadono sui personaggi Zoppe e Adua, padre e figlia nella trama. La decostruzione di queste immagini cristallizzate sugli africani intende decolonizzare e ripensare di forma critica l'immaginario italiano sull'Africa. Igiaba Scego, italiana e nera di ascendenza somala, rivela l'assenza di un dibattito sugli stereotipi africani ancora presenti nell'Italia contemporanea ed è una delle principali voci attuali a denunciare il razzismo, il colonialismo, la xenofobia e i pregiudizi di classe sociale e di genere nel Paese.

Parole chiave: Igiaba Scego. Postcolonialismo. Italia. Razzismo. Decolonizzazione.

REFERÊNCIAS

CAPONETTO, Rosetta Giuliani. *Blaxploitation* all'italiana. La Venere nera nel cinema italiano degli anni Settanta. In: LOMBARDI-DIOP, Cristina; ROMEO, Caterina (a cura di). **L'Italia postcoloniale**. Firenze: Le Monnier Università/Mondadori Education: 2014.

COLLURA, Matteo. **L'isola senza ponte: donne, uomini e storie di Sicilia**. Milano: TEA, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del carcere: volume terzo (quaderni 12 – 29)**. A cura di Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975.

KI-ZERBO, Joseph (editado por). **História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África**. Trad. NEAB/UFSCar. Brasília: UNESCO, 2010.

LOMBARDI-DIOP, Cristina; ROMEO, Caterina. Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma. *In*: _____ (a cura di). **L'Italia postcoloniale**. Firenze: Le Monnier Università/Mondadori Education: 2014.

_____. Oltre l'Italia: Riflessioni sul Presente e il Futuro del Postcoloniale. **From the European South: A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities**, vol. 1, p. 51-60, 2016. Disponível em: https://ecommons.luc.edu/modernlang_facpubs/10/ Acesso em: 14 de jan. 2020.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, ano 23, nº 1, p. 177-209, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eea/v23n1/a07v23n1.pdf> Acesso em: 14 de jan. 2020.

_____. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SCIASCIA, Leonardo. **La Sicilia come metafora: intervista a Marcelle Padovani**. Milano: Mondadori, 1997.

SCEGO, Igiaba. **Adua**. Firenze: Giunti, 2015.

_____; BIANCHI, Rino. **Roma negata: percorsi postcoloniali nella città**. Roma: Ediesse, 2014.