

A sexualização da mulher negra na sociedade italiana a partir do romance *Adua*, da escritora italo-somali Igiaba Scego: estereótipos de gênero e raça

La sessualizzazione della donna nera nella società italiana a partire dal romanzo Adua, della scrittrice italo-somala Igiaba Scego: stereotipi di genere e razza

Submetido em: 31/07/2024
Aceito em: 18/11/2024

Adriana Aparecida de Jesus Reis¹
Suzi Frankl Sperber²

Resumo: Pretende-se analisar os discursos que atuaram histórica e socialmente como vetores da naturalização dos estereótipos de gênero e raça lançados sobre as mulheres negras, afro-italianas e africanas, na sociedade italiana. Tais discursos começam a ser fomentados no período do colonialismo italiano exercido na região do Chifre da África (Somália, Eritreia, Etiópia e Líbia) e permanecem na Itália contemporânea. Para isso, será examinada a construção da imagem da personagem Adua do romance homônimo da escritora italiana de origem somali, Igiaba Scego, no qual a caracterização da protagonista mobiliza a popularização de recursos midiáticos, tais como a canção de cunho fascista *Faccetta Nera* (Rostinho negro) e *Venere Nera* (Vênus Negra) do cinema italiano na década de 1970. Esses elementos são inseridos, pela autora afro-italiana, criticamente, em seu romance, para denunciar a sexualização e estigmatização das mulheres negras pela mídia e instituições italianas, visto seu ideal de raça ou de italianidade, chamado *bianchezza mediterranea* ou *italianità* (cf. Giuliani; Lombardi-Diop, 2013; Giuliani, 2017). A fundamentação das análises deste trabalho se sustenta nos estudos teórico-críticos de Giulietta Stefani (2007), Gaia Giuliani (2013, 2017), Rosetta Giuliani Caponetto (2014), Igiaba Scego (2015), Grada Kilomba (2019), Patricia Hill Collins (2019) e Marilena Delli Umuhoza (2020), que articulam a abordagem interseccional do feminismo.

Palavras-chave: afro-italianas, Igiaba Scego, *Adua*, *faccetta nera*; *venere nera*.

Riassunto: Questo testo si propone di analizzare i discorsi che hanno servito storicamente e socialmente come strumenti di naturalizzazione degli stereotipi di genere e razza rivolti alle donne nere, afro-italiane e africane, nella società italiana. Tali discorsi hanno cominciato a essere promossi nel periodo del colonialismo italiano nel Corno d'Africa (Somalia, Eritrea, Etiopia e Libia) e sono presenti anche nell'Italia contemporanea. A tale scopo, si esamina la costruzione dell'immagine del personaggio Adua nel romanzo omonimo pubblicato dalla scrittrice italo-somala, Igiaba Scego. La caratterizzazione di Adua avviene attraverso la diffusione dei mezzi mediatici, ad esempio nella canzone fascista *Faccetta Nera* e nel cinema italiano degli anni Settanta con *Venere Nera*. Questi elementi sono inseriti criticamente dalla scrittrice italo-somala nel suo romanzo per denunciare la sessualizzazione e la stigmatizzazione delle donne nere eseguite dai media e dalle istituzioni italiane, a causa dell'ideale di razza, chiamato *bianchezza mediterranea* o *italianità* (cf. Giuliani; Lombardi-Diop, 2013; Giuliani, 2017). Il fondamento teorico di questo articolo si basa sugli studi teorici e critici di Giulietta Stefani (2007), Gaia Giuliani (2013, 2017), Rosetta Giuliani Caponetto (2014), Igiaba Scego (2015), Grada Kilomba (2019), Patricia Hill Collins (2019) e Marilena Delli Umuhoza (2020), che articolano l'approccio intersezionale del femminismo.

Parole-chiave: afro-italiane, Igiaba Scego, *Adua*, *faccetta nera*, *venere nera*.

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Campinas. Investigadora bolsista de Doutorado Sanduíche pelo PDSE/Capes, edital nº 6/2024 no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC), sob a supervisão da Profa. Dra. Gaia Giuliani. E-mail: a246630@dac.unicamp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4646834324519740>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9717-4642>

² Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora titular e professora colaboradora do IEL/UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas. E-mail: sperbersuzi@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3549874708098615>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2862-394X>.

Igiaba Scego, expoente da Literatura Italiana Pós-Colonial contemporânea

Na Itália contemporânea, sobretudo a partir de 1990, tem crescido o debate em torno da literatura italiana pós-colonial em níveis literário, cultural, social e político. Caterina Romeo, no capítulo “Racial Evaporations: Representing Blackness in African Italian Postcolonial Literature” (2012), afirma que 1990 convencionalmente marca o início da chamada *letteratura italiana della migrazione* (literatura italiana da migração) e da literatura italiana pós-colonial, período em que foram publicadas três autobiografias de imigrantes em colaboração com editores italianos: *Io venditore di elefanti* de Pap Khouma (Senegal), *Immigrato* de Salah Methnani (Tunísia) e *Chiamatemi Alì* de Mohamed Bouchane (Marrocos).

São notáveis, no quadro da literatura italiana pós-colonial, nomes de escritoras como Igiaba Scego, Gabriella Kuruvilla, Gabriella Ghermandi, Cristina Ubah Ali Farah, Laila Wadia e Ingy Mubiayi, cuja produção literária tem promovido discussões sobre o passado colonial italiano exercido em territórios africanos, como Somália, Eritreia, Etiópia e Líbia, e a persistência dessas colonialidades no presente, com as ondas de imigração. Scego, junto com as autoras mencionadas, são autoras de contos da coleção *Pecore Nere* (Capitani and Coen, 2005).

Destaca-se a projeção de Igiaba Scego no âmbito literário, por uma das primeiras articuladoras a pensar num movimento de autoras italianas afrodescendentes, ao editar o livro *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi* (2019), primeira publicação, na Itália, que recolhe testemunhos de mulheres afro-italianas.

A escritora afro-italiana Igiaba Scego nasceu em Roma, em 1974, de família de origem somali. Formada em literatura estrangeira na Universidade La Sapienza, em Roma, passou a trabalhar como jornalista e escritora para os veículos de imprensa na Itália, como *Il Manifesto* e *Internazionale*, além de revistas que tratam de temas como imigração e diáspora africana. Como autora, Scego já foi multipremiada e participou de vários festivais literários, inclusive no Brasil, em 2018, fazendo parte da programação da Feira Literária Internacional de Parati (FLIP) e, em 2024, do 2.º Festival Literário Internacional de Paracatu (Fliparacatu), participando de mesas com escritores brasileiros, como Conceição Evaristo e Itamar Vieira Junior.

A escrita literária de Scego abrange contos, romances e ensaios críticos cuja linguagem absorve fábulas, memórias e tradições africanas. Dentre as publicações da autora, destacam-se as obras: *La nomade che amava Alfred Hitchcock* (Sinnos, 2003),

Pecore nere (Laterza, 2005), *Oltre Babilonia* (Donzelli, 2008), *La mia casa è dove sono* (Rizzoli, 2013), *Adua* (Giunti, 2015), *La linea del colore* (Bompiani, 2020) e, a mais recente, o romance *Cassandra a Mogadiscio* (Bompiani, 2023). Além dessas, a autora afro-italiana publicou ensaios, tais como *Roma Negata percorsi postcoloniali nella città* (Ediesse, 2014); *Caetano Veloso - Camminando controvento* (Add Editore, 2016). Ela também organizou e traduziu para o italiano, junto de Chiara Peggio, a antologia *Africana. Raccontare il continente al di là degli stereotipi* (Feltrinelli, 2021).

No Brasil, a primazia das traduções dos títulos publicados de Igiaba Scego é da Editora Noz, a partir do trabalho da tradutora e pesquisadora brasileira Francesca Cricelli, cujos interesses de escrita versam, assim como os de Scego, sobre temas como imigração e refúgio. São traduções para o português brasileiro as obras da escritora afro-italiana: *Minha casa é onde estou* (Noz, 2018); *Adua* (Noz, 2018) *Caminhando contra o vento* (editora Noz e Buss, 2018) e *Cassandra em Mogadíscio* (Noz, 2024).

As escritas de Igiaba Scego são marcadas nitidamente pela sua vivência enquanto mulher negra italiana e muçulmana, filha de imigrantes africanos somalis, e que, apesar de ter nascido, crescido e ter sido alfabetizada na Itália, tem sua cidadania negada, devido a um ideal de raça e/ou italianidade, sofrendo cotidianamente a xenofobia e o racismo. Por exemplo, no livro de cunho autobiográfico *Minha casa é onde estou* (2018), a autora relata sua dificuldade de se entender como uma mulher negra e italiana, já que o imaginário coletivo italiano ainda resiste bastante em considerar a interseção entre a negritude e a italianidade como uma identidade possível.

Sou o quê? Quem sou?
Sou negra e italiana.
Sou também somali e negra.
Então sou afro-italiana? Ítalo-africana Segunda geração? Geração incerta? Meel Kale? Um estorvo? Negra sarracena? Negra suja?
(Scego, 2018, p. 28)

Ainda, em *La mia casa è dove sono*, por meio da experiência e memória individual, que também são coletivas, Scego denuncia, além das violências mencionadas, o colonialismo italiano exercido no continente africano desde 1883 até 1960, sendo este período silenciado pela história oficial italiana e pelos italianos: “[...] a Itália se esquecera do seu passado colonial. Esquecera de haver criado um inferno aos

somalis, aos eritreus, aos líbios, e aos etíopes. Apagara com facilidade aquela história simplesmente passando por cima” (Scego, 2018, p. 15)

Cabe evidenciar que o colonialismo italiano é um dos grandes recalques da historiografia da Itália. Publicações como as do historiador italiano Angelo Del Boca, em títulos como *Italiani, brava gente* (editora, 2015) e *Gli italiani in Africa Orientale* (editora, 2009), dão visibilidade a esse assunto, que, entretanto, ainda é passível de esquecimento no processo de escolarização na Itália. Nas escolas italianas, esse passado colonial é reduzido ao mito dos italianos como brava gente. Nesse sentido, a Itália, alicerçada nesse mito “*italiani brava gente*”, responsável por construir um escudo de bondade, beleza e cordialidade dos homens italianos, insiste em esquecer seu passado colonial exercido nos países do Chifre d’África. Contudo, segundo Del Boca (2005, p. 17), não havia dúvidas, quem governava a Eritreia e a Somália era “brava gente”. De acordo com Scego, na obra de cunho ensaístico, *Roma negata* (2014), ao esquecer a história que lega à África, a Itália também esquece que é racista e colonialista.

Nessa mesma obra, Scego apresenta como obcecada por monumentos. Ela afirma que é por meio de um percurso diverso que se consegue conhecer uma Itália diferente daquela propagandeada. É por esse percurso que a autora conta, nessa obra – escrita com o fotógrafo Rino Bianchi, a partir de uma perspectiva cartográfica contra colonial – a história daqueles colonizados, e hoje imigrantes, vítimas de um sistema que se autogera e auto absolve. A principal marca discursiva do ensaio de Scego, que se desvela em outras obras literárias suas, é a cartografia por meio de monumentos contra coloniais.

De fato, em *Adua*, romance publicado em 2015, Scego coloca como interlocutor de *Adua* o elefante do monumento da praça Santa Maria sobre Minerva, para o qual ela conta sua história, sua diáspora, com origem na Somália e destino em Roma.

[...] Gosto de Roma no verão, sobretudo sua luz ao anoitecer, quando chega ao pôr do sol, é quente, e até as gaivotas ficam boazinhas e dá vontade de abraçá-la. São as donas das praças, mas aqui está você, meu elefantinho, e elas não ousam. Xô, fiquem longe da praça Santa Maria sobre Minerva! Sinto-me protegida perto de você. Aqui estou em Magalo, em casa. Meu pai também tinha orelhas grandes, mas ele nunca soube me ouvir, e eu nunca consegui falar com ele. Com você é diferente. Por isso agradeço Bernini por ter criado você. Um pequeno elefante de mármore que sustenta o menor obelisco do mundo. [...]. Sabe, eu preciso de você. (Scego, 2018, p. 9).

Adua é um romance polifônico, narrado em duas vozes, de um pai e de uma filha, ele chamado Zoppe e ela chamada Adua. Entre essas duas vozes são colocados capítulos chamados de Sermão. O livro tematiza as migrações na Itália contemporânea. O percurso de Adua que interessa para este trabalho descortina as violências sofridas pelos imigrantes africanos que tentam se fixar na Itália, enfrentando o racismo, a xenofobia, o machismo, e sobretudo a sexualização por meio dos estereótipos de gênero e raça lançados sobre África. O motivo de seu deslocamento é guiado pelo sonho de se tornar uma artista de cinema, aspirando uma carreira como a de Marilyn Monroe. Ela é levada para a Itália por um casal de diretores de cinema que a manipulam, prometendo-lhe uma carreira cinematográfica correspondente a seu sonho, mas fazendo-a atuar em um filme do gênero soft pornô (gênero em ascensão na década de 1970), no qual Adua é violentamente objetificada, sendo obrigada a atuar como uma mulher negra selvagem, sexualizada, exótica, erótica e submissa.

Isto posto, pretende-se analisar, neste trabalho, os discursos que atuaram histórica e socialmente como vetores da naturalização dos estereótipos de gênero e raça lançados sobre as mulheres negras, afro-italianas e africanas, na sociedade italiana. Para isso, será examinada a construção da imagem da personagem Adua do romance homônimo da escritora italiana de origem somali Igiaba Scego, no qual a caracterização da protagonista mobiliza a popularização de recursos midiáticos, tais como a canção de cunho fascista *Faccetta Nera* (Rostinho negro) e *Venere Nera* (Vênus Negra) do cinema italiano na década de 1970.

***Faccetta Nera*, canção vetor de propaganda fascista e sexista “cantaram umas cem vezes ‘Facceta nera’”**

No romance *Adua*, a primeira vez que é citada a expressão/canção “*Faccetta Nera*”, aparece a seguinte passagem:

“Vamos ficar ricos com a negrinha”, e, para festejar no avião, cantaram umas cem vezes ***Faccetta nera***, levantando meus longos braços, doloridos pelo peso da minha trouxa de fugitiva (Scego, 2018, p. 113, grifos nossos).

Faccetta nera é uma canção de cunho fascista escrita originalmente em dialeto romanesco por Renato Michelli, conhecido por poder levá-la ao festival de canção romana em 1935. Foi mais tarde musicada por Mario Ruccione e cantada por Carlo Buti, este último responsável por sua popularização. O texto da canção absorveu toda a propaganda fascista da época. A sua repercussão se deve aos recursos midiáticos de então, pois se falava de África tanto nos jornais, quanto nos meios cinematográficos. Os italianos eram constantemente bombardeados de imagens africanas. Essas remetiam ao poder colonialista dos italianos e, por extensão, à subalternização de corpos negros (sobretudo de mulheres africanas), fossem caídos em guerras, fossem como mercadoria. A canção foi inserida em várias revistas da época, tornando-se, assim, popular e uma espécie de hino cantado pelas tropas que partiam para a África.

Figura 1: Al mercato, cerca de 1930



Fonte: <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2015/08/06/faccetta-nera-razzismo>. Acesso em: 20 out. 2024.

Nos quadrinhos coloridos de De Seta, a beleza projetada na mulher etíope e abissínia é a do corpo negro nu, sexualizado, objetificado e visto como exótico. Umberto Eco destaca, a partir dessas ilustrações, que somente a mulher negra abissínia era representada sem deformações: “[...] os abissínios eram afligidos por doenças múltiplas, mas se fazia uma exceção para a bela abissínia” (2004, p. 102, tradução nossa)³. Nesse contexto, os quadrinhos coloridos fascistas da série *Ciurcillone*, assinados por De Seta, que circularam em revistas italianas na década de 1930, cumprem bem a função de fetichização do corpo feminino negro. A mídia italiana, em época de campanha colonialista, soube aproveitar outros elementos de circulação,

³ “[...] gli abissini erano minati da malattie molteplici, ma si faceva un'eccezione per la bella abissina” (Eco, 2004, p. 102).

além da fotografia e dos quadrinhos, como a rádio, o teatro e o cinema. Nas rádios, circulava a canção fascista *Faccetta nera*, retroalimentada por esse imaginário sexista vinculado pelos recursos visuais.

Scego (2015), em sua matéria intitulada “La vera storia di *Faccetta nera*” (2015), publicada no jornal italiano *Internazionale*, afirma que as fotografias com imagens fetichizadas da mulher abissínia se prestaram à função de difundir o argumento da escravidão, usado para justificar a aceleração do projeto de conquista de Mussolini. Nas palavras da ensaísta,

Mussolini deseja a África, o seu lugar ao sol, e para obtê-lo deve conquistar os italianos para a causa do império. Os jornais satíricos, como *Il travaso delle idee* até o *Corriere della sera*, se mobilizaram. Um dos argumentos preferidos da propaganda era a escravidão. Os jornais estavam cheios de imagens de mulheres e de homens etíopes escravizados: “É o governo deles que os reduz assim”, explicavam, “É o pérfido Negus [imperador]. Vamos libertá-los”⁴ (Scego, 2015, n.p., tradução nossa).

O argumento da escravidão é bem perceptível na letra da canção, a qual é reproduzida a seguir a fim de problematizar seu discurso e aproximá-lo da construção do percurso de Adua na Itália.

Faccetta Nera (testo di Carlo Buti)	Tradução nossa
<p>Se tu dall'altipiano guardi il mare Moretta che sei schiava fra gli schiavi Vedrai come in un sogno tante navi E un tricolore sventolar per te.</p> <p>Faccetta Nera, bell'abissina aspetta e spera che già l'ora avvicina quando saremo insieme a te noi ti Daremo un'altra legge e un altro Re.</p> <p>La legge nostra è schiavitù d'amore Il nostro lema e libertà e dovere</p>	<p>Se, do alto do planalto, você olhar para o mar Negrinha, você que é a escrava entre os escravos Você verá, como em um sonho, muitos navios E um (jovem) tricolor acenar para você.</p> <p>Carinha negra, bela abissínia Espere e tenha esperança, pois a hora está próxima Quando estivermos com você Nós lhe daremos outra lei e outro rei.</p>

⁴ “Mussolini vuole l’Africa, il suo posto al sole, e per ottenerlo deve conquistare gli italiani alla causa dell’impero. Dai giornali satirici come *Il travaso delle idee* al *Corriere della sera* sono tutti mobilitati. Uno degli argomenti preferiti dalla propaganda era la schiavitù. I giornali erano pieni d’immagini di donne e uomini etiopi schiavi: “È il loro governo a ridurli così”, spiegavano, “è il perfido negus, andiamo a liberarli” (Scego, 2015, n.p.).

<p>Vendicheremo noi camicie nere Gli eroi caduti liberando te</p> <p>Faccetta nera, bell'abissina Aspetta e spera che già l'ora avvicina Quando saremo insieme a te Noi ti daremo un'altra legge e un altro Re</p> <p>.</p> <p>Faccetta nera, piccola abissina Ti porteremo a Roma, liberata Dal sole nostro tu sarai baciata Sarai in camicia nera pure tu.</p> <p>Faccetta nera, sarai romana La tua bandiera sarà sol quella italiana Noi marceremo insieme a te E sfileremo avanti al Duce, avanti al Re.</p>	<p>Nossa lei é a escravidão do amor Nosso lema é liberdade e dever Vamos vingar, nós camisas pretas, Os heróis caídos libertando você.</p> <p>Carinha negra, bela abissínia Espere e tenha esperança, pois a hora está próxima Quando estivermos com você Nós lhe daremos outra lei e outro rei.</p> <p>Carinha negra, pequena abissínia Te Levaremos, libertada, a Roma Pelo nosso sol você será beijada Você também estará de camisa preta.</p> <p>Carinha negra, você será romana Sua única bandeira será só a da Itália Marcharemos junto a você E desfilarremos diante do Duce, diante do rei.</p>
--	---

A princípio, *Faccetta nera* é uma canção de marcha, cuja data original é 1935, feita para encorajar os italianos jovens, os *tricolori*, a fazerem uma nova expedição à Etiópia, como um projeto de expansão colonial do então Duce, Benito Mussolini. Em primeiro nível, constrói-se a interlocução com a mulher abissínia/etíope, evocada pelo vocativo “*bell’abissinia*”. Numa gradação regressiva, de *bell’abissinia*, ela se torna *piccola abissinia* (pequena abissínia) e por fim *romana*. Por essa figura de linguagem, ocorre uma incorporação da mulher etíope à sociedade italiana, paralelamente a um completo apagamento da identidade africana do sujeito feminino negro subjugado. Do ponto de vista dos níveis discursivo-semânticos dessa figura de linguagem, a gradação pode ser regressiva, se se pensa no apagamento progressivo da africanidade da personagem feminina negra, e progressiva se se pensa na dominação do homem branco italiano. É que a mulher abissínia, passiva, dócil, disponível e infantilizada, reduzida em sua ação e vontade conforme a canção, estaria escravizada e à espera, em território africano, de libertação.

Na mesma linha, reforçando, aliás, a retórica erótica-sexual do discurso colonial italiano, a pesquisadora italiana Giulietta Stefani publicou o ensaio *Colonia per maschi*.

Italiani in Africa Orientale: una storia di genere (2007). Segundo Stefani, “o discurso colonial era, de fato, fortemente genderizado, impregnado de representações e metáforas de gênero que descreviam a colônia como uma terra 'virgem', ora 'descoberta', ora 'penetrada', ora 'conquistada', de qualquer forma disponível e passiva diante da ação do homem”⁵ (2007, p. 98, tradução nossa). Nesse sentido, a canção “*facetta nera*” atribui à bela abissínia a metáfora do corpo-território africano da Etiópia. O poder da Itália sobre o território africano se daria por um dos emblemas da cultura patriarcal: a posse do corpo negro feminino. É tal mensagem que suscita, em um segundo nível, a canção *Facetta Nera*, e por isso é extremamente necessária a leitura de Scego de definir tal canção com os adjetivos que lhe são cabíveis, isto é, sexista, machista e racista. Nas palavras de Scego, “uma cançãozinha que, por trás do discurso da libertação se esconde a violência sexual”⁶ (2015, n.p., tradução nossa).

Paralelamente, existe, na canção, uma exaltação da masculinidade, coragem e heroísmo do jovem tricolor, que decorre tanto da submissão e fragilidade da mulher, como do poder não de si, mas da nobreza das motivações da nação italiana fascista ao invadir nações africanas, expressas pelas propagandas fascistas do período. O heroísmo dos italianos, ao invadirem a Etiópia, ganha contornos ainda mais épicos ao serem chamados de “heróis caídos” (“*gli eroi caduti liberando te*”). Esse verso é uma alusão à batalha de Adua (1896), na qual o exército etíope derrotou os italianos. O mesmo verso, em uma das primeiras versões da canção, era “os mortos de Adua libertando você” (“*i morti d’Adua liberando te*”). Ora, é mais estratégico exaltar a heroicidade dos italianos para convencê-los à segunda luta armada na Etiópia, incluindo referi-los como “salvadores e libertadores” da mulher abissínia escravizada em solo africano, e prometendo-lhes o amor (“*escavidão do amor*”), “legitimando” a violência à mulher negra em solo italiano.

É válido destacar que a canção afirma que a mulher abissínia se tornará romana. Entretanto, conforme Scego (2015), uma mulher negra não podia ser italiana, nem para Mussolini, nem para os italianos nacionalistas-fascistas. Prova disso foi a implementação de decretos raciais e eugenistas, publicados imediatamente após a conquista da Etiópia, em 1937 e 38, que tinham por objetivo evitar a mestiçagem entre

⁵ “Il discorso coloniale era infatti fortemente gendered, intriso di rappresentazioni e metafore di genere che descrivevano la colonia come terra ‘vergine’, ora ‘scoperta’, ora ‘penetrata’, ora ‘conquistata’, comunque disponibile e passiva di fronte all’azione dell’uomo”. (Stefani, 2007, p. 98).

⁶ “Una canzonetta che nasconde dietro la finzione della liberazione una violenza sessuale” (Scego, 2015, n.p.).

um homem italiano e uma mulher negra africana. A esse respeito, Gaia Giuliani e Cristina Lombardi-Diop (2013), em *Bianco e Nero: storia dell'identità razziale degli italiani*, contextualizam:

Após a conquista do império, o decreto régio nº 880 de 19 de abril de 1937 estabeleceu sanções penais com penas de até cinco anos para os cidadãos italianos que mantivessem uma relação *more uxorio* com uma mulher africana. A intenção era, sem dúvida, evitar o nascimento de filhos mestiços. Mas não foi tanto a questão da sexualidade interracial, considerada de alguma forma uma prerrogativa 'natural' da população branca, mas sim reafirmar de forma clara a separação entre as raças. O decreto contra concubinato colonial funcionava essencialmente 'como um elemento identitário de um povo que se descobre de "raça branca" e que, a partir dessa fictícia superioridade, desenvolve uma brutal pedagogia de domínio', e não visava tanto criminalizar o sexo interracial quanto, de fato, punir a promiscuidade social entre brancos e negros, manter a superioridade racial do homem italiano branco sobre a mulher africana submissa, e penalizar qualquer expressão social voltada para a convivência, o intercâmbio doméstico, a proximidade física e a intimidade afetiva"⁷. (Giuliani; Lombardi-Diop, 2013, p. 89, tradução nossa).

Percebe-se, com isso, que Scego se apoiou em vários elementos históricos, em seu romance: Adua ao mesmo tempo é o nome da protagonista - e da batalha de 1896, perdida pelos italianos que tentaram dominar a Etiópia - tentando dominá-la novamente no governo de Mussolini. Portanto, é um nome emblemático, símbolo da ambição colonial italiana, tal qual a ambição dos roteiristas que planejavam lucrar com a atuação da jovem somali que sonhava em ser atriz. A personagem, sabendo-os roteiristas, os tinha procurado, nos anos 1970, em sua cidade natal, Magalo. No romance, os roteiristas celebram a conquista de Adua cantando *facchetta nera*. No entanto, essa celebração é a conquista do corpo da protagonista, porque sabem que a estão enganando, propondo-lhe uma carreira de grande artista quando, na verdade, seria

⁷ "Dopo la conquista dell'impero, il decreto regio legge n. 880 del 19 aprile 1937 aveva stabilito sanzioni penali con condanne fino a cinque anni per i cittadini italiani che avessero una relazione *more uxorio* con una donna africana. L'intento era certamente quello di evitare la nascita di bambini misti. Ma non fu tanto la questione della sessualità interraziale, considerata in qualche modo prerogativa 'naturale' razziale della popolazione bianca e riaffermare in modo netto la separazione tra le razze. Il decreto contro madamismo funzionava sostanzialmente 'come elemento identitario di un popolo che si scopre di 'razza bianca' e che da questa fittizia superiorità sviluppa una brutale pedagogia del dominio', ed era volto non tanto a criminalizzare il sesso interraziale quanto, appunto, a punire la promiscuità sociale tra i bianchi e i neri, a mantenere la superiorità razziale del maschio italiano bianco nei confronti della suddita africana, e a penalizzare ogni espressione sociale volta alla convivialità, allo scambio domestico, alla prossimità fisica e alla intimità affettiva" (Giuliani; Lombardi-Diop, 2013, p. 89).

uma “carreira” em filmes soft pornôs. Prometem-lhe o tal “futuro promissor”, sonho de quase todos imigrantes, que não apenas não seria “promissor”, como dependeria de sua submissão completa. Adua, por ter um corpo racializado em um território que a estigmatiza e, por isso é afetada por uma certa situação de vulnerabilidade física e social, cede às mais variadas violências, físicas e/ou simbólicas, para, enfim, ocupar um subemprego.

Compreende-se, portanto, que a referência à *faccetta nera*, no romance, antecipa a manipulação, o estupro e outras violências, vividas por Adua em solo romano. A letra da canção traz a expressão “escavidão do amor”, prometendo uma forma de vida menos violenta em solo romano. Porém, no percurso da protagonista, já em território estrangeiro, ela será violada fisicamente, duas vezes pelo mesmo diretor: a primeira, com uma tesoura, pois ela havia sofrido, em seu país de origem, o ritual da mutilação genital, prática chamada de infibulação, e, a segunda, pelo estupro propriamente dito, essa segunda prática tão comum no período do colonialismo e contemporâneo ao fascismo italiano de Mussolini.

Venere Nera e o cinema italiano na década de 1970

Para a construção imagética da personagem Adua, além da canção *faccetta nera*, Scego recorre ao cinema italiano da década de 1970, responsável pela explosão de imagens da Vênus Negra. Esse último discurso consiste no vetor cinematográfico datado histórico-socialmente, embora seja necessário mencionar que o mito da Vênus negra é anterior, inclusive, ao fascismo italiano. A autora afro-italiana mobiliza, nessa perspectiva, vários discursos colonialistas que se sobrepõem na Itália.

Uma estratégia primeira é a intertextualidade irônica que ela constrói com a obra *Femina Somala*, do escritor Gino Mitrano Sani, tendo em vista que esse é nome do filme do gênero soft pornô que Adua irá protagonizar na Itália. Publicado em 1933 e retirado do mercado em 1938, o romance colonial *Femina Somala* descreve a relação entre um soldado italiano e uma jovem mulher nativa, que o soldado mantinha ao seu lado para satisfazer suas necessidades sexuais. A imagem que o autor oferece da jovem é descaradamente racista: a nativa é apresentada como completamente incapaz de pensar ou usar a razão, enquanto as expressões mais frequentes usadas para descrevê-la são de natureza animal (besta, cachorro fiel). Essa história é um recorrente

exemplo da sexualização e objetificação das mulheres negras que tem suas raízes no colonialismo.

Outra operação, porém, completamente discursiva, é o retrato visual que a escritora ítalo-somali constrói da primeira cena em que Adua irá atuar como atriz, cujo trecho é reproduzido a seguir:

Estou nua...

Como a areia que me cobre de ouro.

lçada numa árvore à espera de ser devorada...

A boca carnuda ainda mais desejável pelo brilho labial...

Sobrancelhas retas, de gata, bem definidas....

Um lápis no olho preto marca os olhos, e quem sabe, talvez o desejo....

A franja alisada por uma chapinha carnívora...

Faixa multicores para as cenas da praia...

Um pouco de laquê e sinto-me mais **espumosa**....

Perolzinhas por todo o corpo...

Deitada sobre um couro de vaca, exibo-me obscena para um mundo ignorante. No entanto ele grita: “Fecha mais um pouco as pernas, *baby*, não mostre os pelos, ainda não, cuide dela”. E logo depois: “**Agora abra as pernas, como uma janela pela manhã**”. Ele tem uma voz rouca, cavernosa. Me dá medo. É o diretor do meu filme, porém. É o meu patrão, comprou-me por alguns trocados numa liquidação lá na África oriental. Não posso contradizê-lo. Então, faço que sim com a cabeça, obediente, passiva como as desprotegidas, como eu.

Minhas unhas são afiadas como as garras de uma leoa orgulhosa (Scego, 2018, p. 124, grifos nossos)

Figura 2: *Nascita di venere* (1485), (Sandro Botticelli, Firenze 1445 - 1510)



Fonte: <https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere>. Acesso em: 20 out. 2024.

Os elementos em destaque, como a nudez/areia/praias/o cabelo liso/espuma/perolazinhas por todo o corpo, remetem indiretamente aos elementos visuais do famoso quadro do artista italiano Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, pertencente ao período do renascimento artístico-cultural italiano. Entretanto, a Vênus de Botticelli, embora nua, está dentro de uma concha e com as pernas fechadas, com o sexo coberto, motivo pelo qual os historiadores de arte a nomeiam de Vênus pudica/modesta, ao passo que a Vênus de Scego, representante da Vênus Negra, posa de pernas abertas, numa posição erótica de devassidão, dirigida pelo olhar do diretor italiano branco. Essa cena é a primeira de Adua como atriz pornô, hipersexualizada e anômala, que simbolizará seu nascimento para a indústria fetichista italiana, estabelecendo um paralelo crítico feroz com o título do famoso quadro do Renascimento. Nota-se, portanto, que a autora mobiliza tal repertório ligado ao padrão de beleza mediterrânea, fecundado pelos mitos greco-romanos, não para exaltar a beleza helênica, o padrão clássico, mas, sim, para mostrar como tal repertório contribuiu para a construção de um imaginário eurocêntrico que estigmatiza e violenta corpos e feminilidades negras, desqualificando-os pela comparação.

Esse trabalho de bricolagem teórica de Scego, repleto de encruzilhadas, revela o atravessamento de referências eurocêntricas e afro-centradas. A aproximação que se estabelece com o quadro de Botticelli não é surpreendente, dada a participação de Scego, junto a várias escritoras de renome, integrando dezesseis autoras, da escrita da antologia *Musa e getta* (2021), que oferece, ao público leitor, um novo olhar sobre o relacionamento entre os sexos, a identidade feminina e a luta pela emancipação a partir de personagens femininas que protagonizam obras de arte, relativas aos retratos literários produzidos pela cultura eurocêntrica. Scego escolhe contar a história de Laure, musa do quadro *Portrait de Laure Auteur* (1882), do pintor expressionista Édouard Manet, colocando-a como uma personagem feminina negra que exerce a profissão de doméstica, mas com um futuro diverso. Scego, nesse texto, afirma que pouco se sabe sobre Laure Auteur, apenas que é uma mulher negra vestida de branco.

Arelada à construção da imagem de Adua - Vênus Negra italiana - merece atenção o modo como a autora constrói habilidosamente a questão de sua outrização pelo sujeito homem branco. É estrategicamente pensada pela autora a maneira como a condução e olhar do diretor italiano reduz a personagem negra a um ser não

pensante, sem subjetividade, independente de Adua falar ou não, de que marcas africanizadas ela carrega em seu novo idioma italiano. Importa somente seu corpo negro numa posição lasciva, o qual deve ser apreciado por um único tipo de espectador para o qual a indústria fetichista italiana da década de 1970 almeja vender seu produto: o homem branco italiano.

Essa erotização de Adua é mais evidente devido aos elementos que a animalizam, o que a encrava em uma atmosfera terrena, de exploração e da violência, ao mesmo tempo que acena ao mito da terra virgem a ser explorada/violentada, e não uma atmosfera sublime, como a *Vênus* de Botticelli. Tais elementos animalizantes são: o couro de vaca sobre o qual fica deitada a atriz somali, na cena referida, e as unhas afiadas como as garras de uma leoa orgulhosa. No que se refere ao processo de outrização, a pesquisadora afro-diaspórica Grada Kilomba, em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), considera cinco categorias que incidem sobre o sujeito negro: infantilização, primitivização, incivilização, animalização e erotização. Na trajetória de Adua, primeiro vê-se claramente esses estágios de violência, pois o resultado da indústria pornô, do filme *Femina Somala*, é a erotização do corpo negro, para obter a venda do produto, que aqui consiste numa ambivalência entre o corpo negro feminino e o filme, ou seja, a mulher negra torna-se uma mercadoria.

A pesquisadora italiana Rosetta Giuliani Caponetto, no artigo intitulado “Blaxploitation Italian Style Exhuming and Consuming the Colonial Black Venus in 1970s Cinema in Italy” (2014), faz um estudo crítico acerca da imagem da repercussão da *Vênus Negra* no cinema italiano da década de 1970. Nesse trabalho, Caponetto explica que a cristalização da *Vênus negra* na indústria cinematográfica italiana, na mencionada década, se deu pela trilogia *blaxploitation* de Luigi Scattini, composta por *La ragazza dalla pelle di luna* (1972), *La ragazza fuoristrada* (1973) e *Il corpo* (1974), que consagraram a modelo eritreia Zeudi Araya como ícone erótico na cultura italiana. Além disso, a pesquisadora contextualiza que, embora o sucesso de Scattini seja frequentemente subestimado, sua trilogia ressuscita a imagem da *Vênus Negra* colonial, figura profundamente enraizada no imaginário italiano desde o século XIX, cuja sexualidade exótica foi historicamente retratada ao lado de um sentido de perigo e medo de canibalismo.

Caponetto, nesse mesmo texto, comenta que, na Itália, o filão erótico exótico da trilogia de Scattini pode ser comparado aos filmes de *blaxploitation* estadunidenses, devido a exploração das representações da *Vênus Negra* colonial dos séculos XIX e

início do século XX para construir histórias modernas em torno de uma personagem feminina negra. Destaca-se, nesse sentido, a jovem Zeudi Araya, uma modelo proeminente da Eritreia, eleita Miss Etiópia em 1969. Ela foi fundamental para traçar uma linha clara de volta à história colonial da Itália e ao período em que tanto a Eritreia quanto a Etiópia pertenciam ao império africano do país. A atriz foi a sucessora da Vênus Negra original, uma figura popularizada já na década de 1880, quando começou a aparecer em muitos panfletos ilustrados retratando a extensão da África explorada pelos italianos.

O desenvolvimento histórico da representação da mulher negra na Itália, de acordo com Caponetto, está ligado às manifestações da Vênus Negra no cinema italiano:

A crítica afirma que as mulheres foram as verdadeiras protagonistas dos filmes lançados entre 1970 e 1976, mas o cinema italiano relutava em retratar personagens femininas liberadas e independentes na tela, preferindo satisfazer o desejo masculino bombardeando os espectadores com nudez e imagens voyeurísticas de personagens femininas sensuais⁸. (Caponetto, 2014, p. 191, tradução nossa).

A representação cinematográfica da moderna Vênus Negra está inserida em uma rede de discursos sociais e culturais que exploram imagens coloniais para limitar uma maior independência às mulheres na Itália. Para Caponetto (2014), a trilogia de Scattini aborda a ansiedade de mudança que varreu a sociedade italiana durante os anos 1970. Agindo fora dos modelos patriarcais da cultura dominante e da Igreja Católica, as mulheres italianas rejeitaram o casamento e a maternidade e lutaram para promover o emprego feminino, a equidade salarial e o avanço profissional. Sua mobilização para implementar uma série de reformas levou à legalização do divórcio (1974) e do aborto (1978). Nesse clima de mudança promovido pelo feminismo, destaca Caponetto (2014), a bela e dócil mulher negra de Scattini foi concebida para oferecer um novo espaço doméstico no qual tranquilizar o espectador italiano masculino sobre seu papel dominante.

Na mesma linha de Caponetto, a pesquisadora italiana Gaia Giuliani, no artigo “*La razza fuoristrada. Veneri nere tra memoria coloniale e orizzonti globali*” (2017), examina a imagem da Vênus Negra no cinema italiano na década de 1970,

⁸ “The critic claims that women were the true protagonists of films released between 1970 and 1976, and yet Italian cinema was reluctant to portray liberated, independent female characters onscreen, preferring to satisfy male desire by bombarding spectators with nudity and voyeuristic images of sexy female characters” (Caponetto, 2014, p. 191).

investigando, porém, mais detidamente o impacto do ideal de italianidade ou da branquitude mediterrânea (*bianchezza mediterranea*) nas relações raciais nesse período de ascensão da luta por emancipação política da sociedade italiana, que atingia somente as mulheres brancas e, por extensão, excluía as mulheres negras africanas.

Giuliani (2017) explica que a permanência de um imaginário racializado é resultado da interseção de duas dinâmicas de reprodução da racialização que pertencem à modernidade ocidental. Essas dinâmicas se referem às categorias de *racialização auto-referente e heterorreferente*, propostos pela socióloga francesa Colette Guillaumin. No caso da Itália pós-fascista, vê-se diretamente a operação da racialização auto-referente, que atribui diretamente certo tipo de branquitude ao sujeito hegemônico – entendendo-se por branquitude o conjunto de significados positivos que permitem a um determinado sujeito acesso pleno à cidadania e a formas de privilégio e poder que excluem outros sujeitos racializados. No plano linguístico, isso é transferido na ausência de referências imperiais e imperialistas típicas do fascismo. Assim, graças à "civilização" que incorporam, esses sujeitos preservam da mediterraneidade não branca apenas características comportamentais – como a irritabilidade, a indisciplina, o excesso – reinterpretadas positivamente como paixão, criatividade, exuberância (Giuliani 2014).

Segundo Giuliani (2017), a branquitude mediterrânea, devido a sua instabilidade histórica e discursiva, precisa ser constantemente reforçada, e isso ocorre por meio do confronto direto e visual com aqueles que não são considerados brancos. A construção por contraste (por meio da racialização do Outro e da neutralização da branquitude) é o que Guillaumin refere como racialização heterorreferente: ela reproduz e, ao mesmo tempo, oculta o privilégio branco ao definir aqueles que são excluídos dele, submetendo-os a práticas discursivas objetificantes, inferiorizantes e depreciativas. Essa é a dinâmica que parece predominante na Itália naqueles anos, dentro de um contínuo deslocamento das linhas de cor - ou seja, a inclusão progressiva social de uma série de grupos anteriormente marginalizados.

Giuliani (2017) investiga a influência direta da dinâmica do racismo *heterorreferente* sobre os corpos de mulheres negras na publicidade e no cinema italiano da época. Para isso, ela recorre à crítica feminista afro-americana, que identificou três figuras da feminilidade negra, a mammy, a Jezebel e a Sapphire. No caso da indústria do soft pornô interracial na Itália, Giuliani afirma que a figura feminina negra predominante é da Jezebel (prostituta ou hoochies contemporâneas) cujo

estereótipo é de mulher negra altamente sexualizada e promíscua, supostamente capaz de usar o poder de sedução para enganar e manipular.

Tal estereótipo de promiscuidade associado às mulheres negras foi investigado pela pesquisadora norte-americana Patricia Hill Collins, em *O pensamento feminista negro* (2019), por meio do conceito de imagens de controle. Segundo a pesquisadora norte-americana, as mulheres negras

[...] experimentaram uma forma paralela de violência sexual, especificamente atrelada a raça e gênero. Tratar as afro-americanas como objetos pornográficos e representá-las como animais sexualizados, como prostitutas, deu origem à imagem de controle da Jezebel. O estupro se tornou um ato específico de violência sexual imposto às mulheres negras, e o mito da prostituta negra, sua justificativa ideológica. (Collins, 2019, p. 280-281)

Quanto à origem da imagem de Jezebel, Collins (2019), citando Jewelle Gomez, contextualiza que surgiu na época da escravidão, quando as mulheres negras eram retratadas como “amas de leite sexualmente agressivas”. A função da Jezebel era relegar todas as mulheres negras à categoria de mulheres sexualmente agressivas, fornecendo, assim, uma justificativa eficaz para os frequentes ataques sexuais de homens brancos relatados pelas mulheres negras escravizadas.

Giuliani (2017), a partir da crítica afro-americana, analisa a imagem de Jezebel sobre a Vênus Negra no filão do soft pornô na Itália. A teórica afirma que ela é construída como objeto de desejo erótico, cuja legitimidade deriva do contato com o homem branco e de sua capacidade de finalmente se tornar sua presa. A crítica italiana define como “movimento inclusivo 'antropofágico’”, retomando a crítica latino-americana à mentalidade colonial masculina que 'devora' e branqueia seu objeto de desejo erótico racializado e de conquista-colonial. Essa antropofagia simbólica também pode ser vista como herança da construção escravista da mulher negra, que a transforma em corpo e, portanto, objeto de prazer comercializável. Nessa inclusão antropofágica, de acordo com a pesquisadora italiana, o objeto de desejo permanece objeto, funcional para a satisfação da vontade de posse (unidirecional) por parte do sujeito desejante em relação a um indivíduo – mulher ou homem – cuja degradação a inferior/subalterno é a marca da superioridade racial do sujeito que exerce o desejo (seu senhor). O objeto de desejo, portanto, é traduzido e exibido nos locais onde esse desejo pode se manifestar (a casa, o quarto, às vezes até o espaço público, a família, o trabalho, a sociedade), mas é legitimado a permanecer apenas como tal.

A personagem Adua serve bem a esse modelo antropofágico delineado por Giuliani. Como já se evidenciou, ela é obrigada a cumprir ordens do diretor, que a vê como objeto de compra. Adua atua com docilidade, mantendo-se disponível, sendo usada, abusada, bem como erotizada, e ele a utiliza, inclusive, como moeda de troca nos eventos de gala, obtendo o prazer comercializável. Essa construção da imagética da Vênus Negra na Itália, cujo discurso racista e sexista foi tão alicerçado desde a década de 1970, tem reverberações no contemporâneo, como ilustra a obra de cunho testemunhal *Negretta Baci Razzisti* (2020), de Marilena Delli Uhumoza, autora, ativista, apresentadora de rádio e cineasta italiana de origem ruandesa, que denuncia as violências físicas e simbólicas cotidianas de que imigrantes, sobretudo mulheres africanas e afro-italianas, são vítimas constantemente. Os capítulos, por exemplo, “Italiana al 100%”, “Qui siamo in Italia, non in Africa” e “Mulatta”, da referida escrivência, tematizam o tratamento racista e sexista dos italianos brancos. Ou seja, para o imaginário eurocêntrico, o ideal de italianidade não permite que uma mulher negra seja italiana. Percebe-se, então, as continuidades dos estereótipos de gênero e raça que estão na base das discriminações e das violências xenofóbicas, sexistas e racistas na sociedade italiana atual.

Considerações finais

Neste trabalho, foram analisados os discursos que atuaram histórica e socialmente como vetores da naturalização dos estereótipos de gênero e raça no período colonial e têm continuidade na contemporaneidade, como aprendemos com a escritora italo-somali Igiaba Scego, a partir da construção da imagem da personagem feminina Adua, protagonista de seu romance homônimo. Para isso, foram selecionados dois elementos midiáticos, que tiveram impacto social de relevo, devido à imprensa e à cinematografia italiana, tais como a canção de cunho fascista e sexista *Faccetta nera* e a repercussão da imagem da *Venere nera* do cinema italiano da década de 1970. Trata-se de dois elementos extremamente complexos bem datados historicamente: o primeiro (*faccetta nera*) contemporâneo ao fascismo de Mussolini, que recuperou o imaginário colonialista italiano, levando a seu exercício na região do Chifre da África a partir de 1936; e o segundo (*venere nera*), já na Itália pós II Guerra Mundial, que também recuperou o imaginário da imprensa e das fotografias que já tinham circulação no período do colonialismo. Apesar dessa complexa rede de discursos que se sobrepõem

ou até mesmo entrecruzam, nota-se a extrema habilidade literária da autora do romance estudado, Igiaba Scego, de forjar elementos ao mesmo tempo tão díspares em termos de veículo de circulação, porém, tão semelhantes em efeitos de sentido, já que, em tese, são discursos de cunho sexista, racista, fascista e colonialista, que se consolidaram com a dinâmica da racialização heterorreferente, conforme investigado por Giuliani (2017), que naturaliza a violência da sexualização contra as mulheres negras na sociedade italiana. A estratégia mais habilidosa, nesse sentido, é a forma como Scego constrói a outrização da protagonista, por meio da condução do personagem branco italiano, cujas ações são iguais às do *italiano brava gente* do período colonial, o que faz com que nos sensibilizemos com a trajetória de Adua em solo romano.

Mobilizou-se, neste trabalho, no que concerne aos vetores discursivos, autoras afro-italianas, afro-americanas, afro-diaspóricas e italianas: Igiaba Scego, Marilena Delli Umuhoza, Patricia Hill Collins, Grada Kilomba, Giulietta Stefani, Rosetta Giuliani Caponetto, Gaia Giuliani e Cristina Lombardi-Diop, respectivamente. Esse movimento é interessante, e ao mesmo tempo inovador, porque denuncia a sexualização de mulheres negras na sociedade italiana a partir de estereótipos de gênero e raça, tema do presente trabalho. Ou seja, entendemos que a crítica italiana, investigadora das políticas da branquitude no caso italiano, se autoriza a utilizar teóricas afro-americanas, tendo em vista que as autoras afro-italianas se veem compreendidas por esse aparato afro-americano, como demonstra o percurso teórico-metodológico de Gaia Giuliani, por exemplo. Dito de outro modo, a crítica italiana mostra, meticulosamente, que a realidade italiana é diversa daquela da década fascista por excelência, com o crescimento exponencial das ondas de imigração provenientes do continente africano. No entanto, a sociedade italiana nega essa realidade a partir de um ideal de racialidade, nomeado de *bianchezza mediterranea* ou *italianità* (cf. Giuliani; Lombardi-Diop, 2013; Giuliani, 2017), o que significa naturalizar a desumanização desses indivíduos e sustentar episódios genocidas da necropolítica, nos termos do filósofo africano Achille Mbembe (2018), como fazem a mídia e as instituições daquele país.

Percebe-se a singularidade e a importância do movimento de autoras afro-italianas, seja na literatura e em outros campos do saber, de se colocarem de maneira decisiva como produtoras de conhecimento, de inscreverem suas identidades como afro-italianas, já que suas lutas e seus corpos têm marcadores sociais distintos daquela sociedade italiana, que se vê homogeneamente como branca, de modo a desconstruir,

por meio de suas próprias subjetividades, os estereótipos de gênero e raça lançados sobre seus corpos – e identidades. Nesse âmbito, Scego e muitos escritores com *background* migratório, evidenciam Leonardo Vianna da Silva e Fabiano Dalla Bonna (2020), têm como projeto político e literário levantar o debate acerca da desconstrução desses e de tantos outros estereótipos ainda vigentes a fim de promover a descolonização do pensamento da sociedade italiana.

A literatura afro-italiana, iniciada por Igiaba Scego e por outras autoras afro-italianas, descortina a importância de lermos seus textos literários pelo viés da abordagem interseccional, gênero e raça, que ampara o feminismo negro. Tal leitura pode ser feita, aliás, paralelamente às dimensões de corpo, identidade, território, religião e deslocamento. Daí ser compreensível que essas autoras afro-italianas se sintam interpretadas pelas afro-americanas, em uma luta contra a dominação machista, racista e colonialista, afinal, sempre de extrema direita.

REFERÊNCIAS

- BOTTICELLI, Sandro. *Nascita di Venere*, Gli Uffizi, [1485]. Disponível em: <https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere>. Acesso em 10 de julho de 2024.
- 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*. Milano: Le Monnier Università/Mondadori Education, 2014. 178-191.
- COLLINS, Patricia. *O pensamento feminista negro: conhecimento, consciência, e a política do empoderamento*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DEL BOCA, Angelo. *Italiani, brava gente?*. Venezia: Neri Pozza, 2005.
- DEL BOCA, Angelo. *Gli italiani in Africa Orientale - II. La conquista dell’Impero*. Milano, Mondadori, 2009.
- DELLI UMUHOZA, Marilena. *Negretta, baci razzisti*. Roma: Red Star Press, 2020.
- ECO, Umberto. *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Milano: Bompiani, 2004.
- FACCETTA NERA. In: *Wikipedia*, [2024]. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Faccetta_nera. Acesso em: 22 de julho de 2024.
- GIULIANI, Gaia; LOMBARDI-DIOP, Cristina. *Bianco e Nero. Storia dell’identità razziale degli italiani*. Milano: Mondadori, 2013.
- GIULIANI, Gaia. “La razza fuoristrada. Veneri nere tra memoria coloniale e orizzonti globali.” *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità*, 2017, p. 235-25. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/84841>. Acesso em 10 de julho de 2024.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROMEO, Caterina. Racial Evaporations. Representing Blackness in African Italian Postcolonial Literature. In LOMBARDI-DIOP, Cristina; ROMEO, Caterina. (Org).

- Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 221-236
- SCEGO, Igiaba; BIANCHI, Rino. *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città*. Roma: Ediesse, 2014.
- SCEGO, Igiaba. *Adua*. Firenze: Giunti, 2015.
- SCEGO, Igiaba. “La vera storia di Faccetta nera”. *Internazionale*, 2015. Disponível em: <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2015/08/06/faccetta-nera-razzismo>. Acesso em 10 de julho de 2024.
- SCEGO, Igiaba. *Adua*. Trad. Francesca Cricelli. Sao Paulo: Nós, 2018.
- SCEGO, Igiaba. *Caetano Veloso: Caminhando contra o vento*. Trad. Francesca Cricelli. São Paulo: Nós, 2018.
- SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. Trad. Francesca Cricelli. São Paulo: Nós, 2018.
- SCEGO, Igiaba *et al.* *Musa e Getta*. Milano: Ponte alle Grazie, 2021.
- SILVA, Leonardo Vianna da; DALLA BONA, Fabiano. Pós-Colonialidade e estereótipos africanos em *Adua*, de Igiaba Scego, *Revista Verbo de Minas*, v. 21, n. 37, 2020, p. 93-109.
- STEFANI, Giulietta. *Colônia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*. Verona: Ombre Corte, 2007.