



HAL
open science

Representações sobre raça, gênero e “deficiência” no Festival da Canção Italiana de Sanremo

Teresa Di Somma

► **To cite this version:**

Teresa Di Somma. Representações sobre raça, gênero e “deficiência” no Festival da Canção Italiana de Sanremo. Musicology and performing arts. Universidade Federal do Acre, 2019. Portuguese. NNT : . tel-03060409

HAL Id: tel-03060409

<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/tel-03060409>

Submitted on 14 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LETRAS – LINGUAGEM E IDENTIDADE
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS – LINGUAGEM E IDENTIDADE**

TERESA DI SOMMA

**REPRESENTAÇÕES SOBRE RAÇA, GÊNERO E “DEFICIÊNCIA” NO
FESTIVAL DA CANÇÃO ITALIANA DE SANREMO**

**RIO BRANCO - ACRE
2019**

TERESA DI SOMMA

**REPRESENTAÇÕES SOBRE RAÇA, GÊNERO E “DEFICIÊNCIA” NO
FESTIVAL DA CANÇÃO ITALIANA DE SANREMO**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Linguagem e Identidade. Área de concentração: Linguagem e Cultura. Linha de Pesquisa: Culturas, Narrativas e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Nenevé

**RIO BRANCO - ACRE
2019**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFAC

D536r Di Somma, Teresa, 1983 -

Representações sobre raça, gênero e “deficiência” no festival da canção italiana de Sanremo / Teresa Di Somma; orientador: Prof. Dr. Miguel Nenevé. – 2019.

105p. f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Acre, Programa de Pós- Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, Rio Branco, 2019.

Inclui referências bibliográficas.

1. Sanremo – Festival da canção. 2. Festival da canção italiana. 3. “Deficiência”. I. Nenevé, Miguel (orientador). II. Título.

CDD: 418

Bibliotecária: Irene de Lima Jorge CRB-11º/465

TERESA DI SOMMA

**REPRESENTAÇÕES SOBRE RAÇA, GÊNERO E “DEFICIÊNCIA” NO
FESTIVAL DA CANÇÃO ITALIANA DE SANREMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Universidade Federal do Acre – UFAC, como pré-requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras: Linguagem e Identidade. Aprovada em 29 de agosto de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Miguel Nenevé (Universidade Federal do Acre)
Presidente

Prof. Dr. Francisco Bento Da Silva (Universidade Federal do Acre)
Membro Interno

Prof. Dr. Marcelo Alves Brum (Universidade de São Paulo)
Membro Externo

Prof. Dr. Gerson Rodrigues de Albuquerque (Universidade Federal do Acre)
Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES por ter possibilitado economicamente esta pesquisa. Quero agradecer ao meu orientador Miguel Nenevé pelo importante apoio recebido de sua parte.

Grata ao PPGLI por ter feito de mim uma pesquisadora, graças a seu maravilhoso e riquíssimo campo de estudos. Graças à Professora Paula Tatiana da Silva Antunes por ter-nos hospedado nos dias da defesa e por seus valiosos ensinamentos. Estou em dívida com muitos dos meus colegas da turma, com destaque para Letícia Porto Ribeiro, aliada preciosa e parceira de pesquisa.

Enfim, mas não menos importante, agradeço ao meu esposo Marcello, também líder do meu grupo de pesquisa, por ter me suportado e encorajado sempre ao longo deste trabalho, que coincidiu com o início do nosso maravilhoso caminho conjunto da parentalidade e com o nascimento do nosso amado filho Gaetano Jamil.

RESUMO

O tema da minha pesquisa é o Festival de Sanremo, Festival da canção italiana, um dos principais eventos midiáticos na Itália que acontece todo ano, geralmente no mês de fevereiro. Trata-se de um evento que age como cola social em uma maneira similar com os jogos de futebol e que, como eles, cria uma narrativa interna da sociedade italiana que “vigia e pune” quem acaba ficando fora dela. Por meio de um regime escópico (PERERA, 2014), que entra dentro das casas das/os italianas/os, reproduzem-se, todo ano, as novas implicações de uma fictícia identidade italiana. Neste trabalho, tento discutir exatamente as relações entre o Festival de Sanremo e essa italianidade, e as maneiras como sujeitos periféricos passam a emergir esporadicamente no contexto da normatividade nacional do Festival. Para fazer isso, examinarei um número limitado de estudos de caso, a dizer, as participações de artistas, como Cecile, Rocco Hunt, Aleandro Baldi, Andrea Bocelli e Annalisa Minetti, entre 1992 e 2016. Examinarei um corpus heterogêneo de fontes impressas, online, textuais, sonoras e audiovisuais. Entre as várias fontes críticas usadas, consultadas e/ou enfrentadas, durante o trabalho, destaco o trabalho de Facci e Soddu (2014), Facci (2014), Fabbri e Plastino (2014), Agostini (2014), Perna (2014), Giuliani (2016), Petrovich Njegosh (2014) e Proglino (2016). A minha abordagem crítica avança o trabalho desses autores, pondo em relevo a comunicação e interpenetração entre questões de gênero, raça e “deficiência” e as maneiras como elas acabam sendo tratadas quase da mesma maneira no Festival. De que forma essas questões são silenciadas e esporadicamente ressaltadas no contexto do Festival? Quais são as trajetórias dos sujeitos envolvidos e quais aferições críticas é possível avançar em virtude dessas trajetórias? Em termos de referencial teórico, utilizarei autores como Stuart Hall (2003), Homi Bhabha (1998), Gloria Anzaldúa (1987), John Dickie (1994), Gabriella Gribaudi (1997; 2005) Joseph Pugliese (2002; 2007; 2008), entre outros. No primeiro capítulo, mantendo uma abordagem subjetiva, tentarei discutir as relações entre o Festival de Sanremo e a italianidade, através de significantes como “italiano” e “popular”. No segundo capítulo, focarei nas representações de raça e gênero, trazendo os estudos de caso de Cecile e Rocco Hunt. Enfim, no terceiro capítulo, após uma breve contextualização crítica do conceito de “deficiência”, analisarei as trajetórias de três cantores cegos, no caso Aleandro Baldi, Andrea Bocelli e Annalisa Minetti, durante quatro edições do Festival nos anos 1990.

Palavras-chave: Festival de Sanremo, Itália, nacionalismo, raça, gênero, “deficiência”.

ABSTRACT

My research topic is Sanremo Music Festival, the main Italian Song Festival and one of the main media annual events in Italy, usually occurring in February. Sanremo acts as a social bond, similarly to football games, in that it creates a narrative within the Italian society that "watches over and punishes" those who end up staying out of it. Through a scopoc regime (PERERA, 2014), which enters Italian houses, novel implications of a fictitious Italian identity are reproduced every year. In this work, I try to discuss the relations between the Festival of Sanremo and this Italianness, and the ways in which peripheral subjects begin to emerge sporadically in the context of the national normativity of the Festival. In order to do this, I will examine a limited number of case studies, such as the contributions of Cecile, Rocco Hunt, Aleandro Baldi, Andrea Bocelli and Annalisa Minetti between 1992 and 2016. I will examine a heterogeneous corpus of print online, textual, aural and audiovisual sources. Among the various critical works used, consulted and/or confronted during the work, I draw upon the work of Facci and Soddu (2014), Facci (2014), Fabbri and Plastino (2014), Agostini (2014), Perna (2014), Giuliani (2016), Petrovich Njegosh (2014) and Proglione (2016). My critical approach advances the work of these authors, highlighting the communication and interpenetration between issues of gender, race and disability, and the ways in which they end up being treated pretty much in the same way during the Festival. How are these issues silenced and sporadically highlighted in the context of the Festival? What are the trajectories of the subjects involved and what critical inferences can we advance by virtue of these trajectories? In terms of theoretical reference, I will use authors like Stuart Hall (2003), Homi Bhabha (1998), Gloria Anzaldúa (1987), John Dickie (1994), Gabriella Gribaudo (1997, 2005) Joseph Pugliese (2002) among others. In the first chapter, with a subjective approach, I will try to discuss the relations between the Festival of Sanremo and Italianity, through signifiers such as "Italian" and "Popular." In the second chapter, I will focus on the representations of race and gender, bringing the case studies of Cecile and Rocco Hunt. Finally, in the third chapter, after a brief critical contextualisation of the concept of "disability", I will analyze the trajectories of three blind singers, in the case of Aleandro Baldi, Andrea Bocelli and Annalisa Minetti, during four editions of the Festival in the 1990s.

Keywords: Festival of Sanremo, Italy, nationalism, race, gender, disability

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO 1. O FESTIVAL DE SANREMO E A NAÇÃO ITALIANA	16
1.1 O Festival de Sanremo como dispositivo da criação de uma “italianidade” fictícia.....	16
1.2 O Festival de Sanremo como dispositivo de criação de uma “música popular” fictícia.....	22
1.3 A dupla articulação do colonialismo italiano	28
CAPÍTULO 2. REPRESENTAÇÕES DE RAÇA E GÊNERO NO FESTIVAL DE SANREMO.....	37
2.1 N.E.G.R.A. – A eliminação de Cecile na categoria <i>Nuove Proposte</i> de Sanremo 2016.....	38
2.3 <i>Tactical blackening</i> em “ <i>Nu juorno buono</i> ” de Rocco Hunt	47
CAPÍTULO 3. REPRESENTAÇÕES DE “DEFICIÊNCIA” NO FESTIVAL DE SANREMO.....	66
3.1 “De todo jeito o mundo não muda”	71
3.2 “Dois assim juntos é demais”	74
3.3 “No ano que vem será a vez de um surdo”	77
3.4 Luciano Tajoli, José Feliciano e Pierangelo Bertoli.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS.....	89

INTRODUÇÃO

Este texto deve começar com uma admissão importante e extremamente pessoal: eu odeio o Festival de Sanremo. Antes de pretender descrever o Festival de uma maneira “objetiva” e “científica”, acho necessário escrever um pouco sobre os meus sentimentos pessoais sobre o Festival, e sobre como ele se liga com minhas vivências. Faço isso porque, deixando ao lado a pretensão de qualquer forma de objetividade científica, busco chegar a conclusões e observações que sejam originais e únicas, por serem ligadas, justamente, à subjetividade das minhas vivências.

Destaco desde já a imensa ajuda que a teoria decolonial, que estudei a fundo durante o PPGLI, me proporcionou nesse respeito. Percebi, já a partir do edital de seleção do mestrado, um importante engajamento político no programa, e pude averiguar durante o meu mestrado um particular interesse sobre questões identitárias de culturas, povos e línguas da(s) Amazônia(s), que são representados como os “outros” internos do Brasil. E é justamente dos “outros” internos da Itália que eu pretendo falar.

A partir das minhas primeiras leituras de Ramón Grosfoguel, aprendi que, no discurso “científico” que legitima o saber acadêmico, a dita “objetividade” não passa de uma subjetividade euro-centrada, forçosamente alçada ao nível de parâmetro epistêmico universal. Isso é o que Grosfoguel chama de “ego-política do conhecimento”:

Na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A “geopolítica do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um “Ego” não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (GROSFUGUEL, 2008, p. 119).

Neste meu trabalho, procuro quebrar os “mitos” que narram sobre a

“verdadeira” “essência” do Festival de Sanremo, e que, ao mesmo tempo, me significam e me confinam dentro de uma identidade de sujeito construída a partir de determinados interesses políticos, uma identidade que sempre orbitou em torno de significantes supostamente autoevidentes, entre os quais “Itália”, “italiana”, “italianidade” etc.

Para fazer isso, pretendo justamente seguir as indicações de Grosfoguel quanto à subjetividade, para narrar um pouco da minha história pessoal. Estou consciente de que na academia não é comum escrever de uma forma pessoal, mas creio que neste caso é importante fazê-lo, para revelar a unicidade do meu trabalho. Além de Grosfoguel, posso contar também no apoio de Ashcroft, Griffiths e Timmin, que me explicam que a busca de objetividade a todos os custos é uma herança do *cogito ergo sum* cartesiano, que acaba servindo de ferramenta em apoio à dominação colonial (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIMMINS, 2007, p. 73).

Eu nasci e fui criada nos anos 1980, em Turim, no norte da Itália, capital da região do Piemonte. Primeira capital da Itália unificada em 1861, Turim foi o centro metropolitano a partir do qual se articulava a primeira empresa colonial do Reino, ou seja, a violenta anexação do Reino das Duas Sicílias entre 1860 e 1870 (PUGLIESE, 2008). No século XX, a minha cidade foi, entre outras coisas, o centro de um desenvolvimento econômico que durou do segundo pós-guerra até os anos noventa, graças ao legado e à expansão da FIAT e de todas suas indústrias intermediárias. Nestes anos, Turim recebeu um fluxo imenso de mão de obra a baixo custo, ou seja, de migrantes originários especialmente do Sul da Itália. Entre 1950 e 1979, chegou em Turim um total de 804.944 migrantes de várias regiões italianas, entre os quais quase dois terços eram sulistas (FONDAZIONE HUME *apud* MEDIALAB LA STAMPA, s.d.).

Por muito tempo, esses sujeitos tiveram que enfrentar um racismo escancarado e institucionalizado, que lentamente se tornou um racismo velado, mas que ficou onipresente até a atualidade. Aqui não se trata simplesmente de categorias geográficas, já que as representações de raça articulam desde o início as relações entre o Norte e o Sul da Itália (PUGLIESE, 2008). Na segunda metade do século XIX, por exemplo, a suposta “inferioridade racial” dos sulistas

era legitimada através dos estudos (pseudo)científicos de Cesare Lombroso e dos seus afiliados, que envolviam a medição de caveiras e a análise de traços somáticos e fenotípicos a fim de identificar elementos atávicos de desvio criminal nas populações da Itália do Sul (PUGLIESE, 1995; TETI, 2011; MESSINA, 2017).

Nos anos de maior fluxo de imigrantes, aos muros dos prédios com apartamentos para alugar estavam pendurados cartazes com a frase escrita “Não se aluga a sulistas” (CAMILLERI *apud* VESUVIO LIVE, 2017). Ainda recentemente foram testemunhados casos análogos tanto na minha cidade (LANGONE, 2013) quanto em outra cidade nortenha, Pádua (MORRA, 2017). Isto reflete uma situação geopolítica considerada por muitos teóricos como um tipo de colonialismo interno (GRAMSCI, 1966; SALVEMINI, 1963; ZITARA, 1972), que se originou exatamente com a violenta conquista do Sul e sua subsequente exploração. De acordo com o “bem pensar” comum e institucional da Itália, ainda hoje, é considerado tabu falar de racismo contra os sulistas, enquanto se tratariam, supostamente, de “casos isolados” (DE LUNA *apud* GRISERI, 2013) que não prejudicariam a vivência dos sulistas no Norte.

Esta narrativa acompanha imagens de uma suposta indolência atávica dos migrantes, que viria junto com a propensão ao crime (NICEFORO, 1898), o atraso endêmico, a incompatibilidade com a democracia (PUTNAM, 1993), o dito “familismo amoral” (BANFIELD, 1958) etc. Todas essas representações, abundantemente penetradas dentro da produção acadêmica e científica tanto quanto na cultura popular, caracterizam discursivamente o Sul como “negação” de tudo o que é associado à nação italiana (GRIBAUDI, 1997) e também como “Outro” interno dentro do espaço nacional (DICKIE, 1994).

Durante o exame de qualificação, surgiu a possibilidade, expressada pela banca, de que o racismo contra os sulistas pudesse constituir uma forma de preconceito geográfico, ao invés de racismo. Foi questionada a categoria étnica dos sulistas, com o levantamento das seguintes perguntas: em que base acontece tal discriminação? Sobre a cor da pele, a forma de se comportar, comer, ou andar? Por parte da banca, foi feita uma distinção entre preconceito geográfico e racismo, supondo que os italianos do Sul não possam fazer parte

de uma categoria racializada não representando características fenotípicas marcadamente diferentes da parte restante dos italianos.

Este foi um questionamento interessante, que faz parte de um debate o qual, de vez em quando, surge no meu país também. Às vezes, é justamente baseando-se sobre o conceito de “preconceito geográfico” que o racismo enfrentado pelas pessoas originárias do Sul da Itália é minimizado. Claramente, como bem sabemos, a “raça” como conceito biológico não tem fundamento nenhum, e não necessariamente existem características fenotipicamente marcadas pertencentes exclusivamente aos sulistas ou aos nortistas. Apesar disso, existe um estereótipo que etiqueta os Sulistas como baixos e morenos, tanto de pele, quanto de cabelo, um “tipo melânico sulista” (PUGLIESE, 2002) que é sempre a priori suspeito dentro das narrativas nacionais italianas. É importante frisar que a identificação desse “tipo melânico sulista” não seria um problema por si mesmo, o problema é que boa parte das representações de indolência, atraso, familismo amoral, propensão ao crime, mencionadas acima, tomam essa imaginada diferença racial como referente implícito ou explícito (PUGLIESE; MESSINA, 2017). Como declarado polemicamente em uma famosa canção de Renzo Arbore, cantada por Pietra Montecorvino, em 1983: “Sul, Sul, nós somos do Sul / Nós somos baixos e pretos”¹ (ARBORE, 1983).

Foi neste contexto que meu pai, napolitano “baixo e preto” (e, portanto, suspeito), da cidade vesuviana de Trecase, chegou em Turim justamente em 1979, no final da onda migratória, porém não para trabalhar na FIAT, mas nas ferrovias nacionais italianas. Entidades precárias e, muitas vezes, ausentes no Sul, as ferrovias nacionais oferecem e oferecem no Norte uma das infraestruturas mais capilares da Europa (COMISSÃO EUROPEIA, 2018, p. 67), além de várias oportunidades de emprego. Meu pai vinha da zona suburbana da metrópole de Nápoles, uma das áreas mais pobres e a mais sobrepovoada do país². Em Turim, ele começou como operário nas oficinas, depois foi condutor

¹ “sud sud, nui simmo ro sud / nui simm curt e nir”

² De acordo com os dados coletados, em 2011, pelo ISTAT, Instituto Nacional de Estatística Italiano, a densidade habitacional na área de Nápoles, a mais alta da Itália, é de 2.591 habitantes por quilômetro quadrado, contra a média nacional de 197 habitantes (ISTAT, 2013, pp. 1-2).

de trens, para tornar-se enfim técnico executivo.

Em 1982, meu pai casou com minha mãe, outro sujeito diaspórico. Oriunda da Polônia, ela tinha conhecido meu pai três anos antes, na cidade de Siena, onde estava estudando a língua italiana com uma bolsa do governo polonês, como parte do seu mestrado de filologia francesa. Após o casamento, ela se deparou com um país estrangeiro e hostil, sem amigos nem família (fora meu pai). Suas expectativas de achar um emprego eram limitadas tanto por conta da burocracia italiana, que demorou em revalidar seus títulos acadêmicos, quanto por conta do meu nascimento, que ocorreu um ano depois do casamento. Ao casar com meu pai, ela ganhou passaporte e cidadania italiana, mas passou a fazer parte a pleno título da sociedade italiana só uma dezena de anos após sua chegada, quando finalmente recebeu um cargo de professora efetiva de francês em uma escola do ensino médio.

Pode-se dizer que meu pai, mesmo não sendo estrangeiro, nunca compartilhou a plena cidadania italiana, pois deve ter sido, desde o começo, alvo de preconceitos racistas – ou “regionalistas”, como às vezes acaba se ouvindo, e de injúrias por ser originário do Sul, situação que eufemisticamente se considera já resolvida graças a uma “assimilação quase plenamente acontecida”³ (MUSEOTORINO, s.d.). Eu formulei a frase precedente de forma hipotética só porque tenho poucos relatos por parte dele sobre o racismo que ele enfrentou, pois falar de traumas é algo que provoca dor, é algo que se quer esquecer, e nunca relembrar. Por isso, como aponta Pugliese (2007), este tipo de reconstrução pode só passar por fragmentos isolados e às vezes contraditórios, resíduos do que Pugliese chama de “históricídio branco” (2007, s. p.).

Tentar fazer com que o meu pai exprima sua opinião sobre o assunto leva só a um silêncio passivo misturado com vergonha, mas, de vez em quando, aparecem esses fragmentos. Um dos poucos episódios que os meus pais acabam contando é sobre a conduta do velho dono do primeiro apartamento onde nós moramos, um episódio que continua sendo lembrado mais pelo

³ “integrazione pressoché pienamente avvenuta”

sentimento de rancor e impotência que eles provaram numa temporada de poucos recursos econômicos, do que como experiência consciente de um ato de racismo.

Quando chegava o dia do pagamento do aluguel, era minha mãe que ia sozinha no apartamento do dono, que morava no mesmo prédio paupérrimo, e que ligava só uma lâmpada de 20 Watts para “não gastar”. Toda vez que minha mãe ia, ele dizia para ela: “Você é polonesa, e é uma pessoa respeitável. Também seu marido o é, embora seja napolitano”. Aqui é preciso desfazer cuidadosamente a fala desse homem para identificar os estereótipos e os constrangimentos sociais que confinavam e confinam as vidas dos meus pais. Na visão do dono, minha mãe, polonesa, era mais intitulada a participar da cidadania italiana do que o meu pai, italiano de nascimento e de criação. Dificilmente isso brotava de um sentimento de aliança internacionalista, de amizade com a Polônia etc., por parte do dono. Ao contrário, para esse homem, um locador ávido, xenófobo e racista, a identidade napolitana do meu pai era tão suspeita e repugnante, que ele ficava mais à vontade com uma estrangeira – e não qualquer estrangeira, uma estrangeira do tanto demonizado Leste europeu, uma “comunista”. Os meus pais nunca refletiram sobre o elaborado racismo deste diálogo, e só notavam que o velho tacanho tinha feito uma declaração ilógica e mal-educada.

A aceitação passiva deste papel de napolitano, sempre suspeito por parte de meu pai, é evidente no dia a dia das conversas entre ele e minha mãe. Minha mãe infelizmente muitas vezes o chama de “*terrone*”⁴, ou então fala mal em geral contra os “*napoli*”⁵. Por exemplo, reclamando da maneira de dirigir ou de estacionar de alguém, uma vez ela afirmou: “com certeza deve ser um *napoli*”⁶. Meu pai, ao sentir estes insultos, continua calado, com os lábios selados, como sem saber o que dizer e nem como reagir. Por sua vez, ele fala também de

⁴ Insulto racista ligado ao passado camponês da maioria dos migrantes sulistas. Refaz-se a uma suposta rudez e mau costume dos Sulistas.

⁵ Insulto que tinha como alvo todos os migrantes sulistas no Norte, independentemente se eram originários da cidade de Nápoles ou não.

⁶ *Napoli* (“Nápoles”), *napule* (“Nápoles” em napolitano), *terrone*, *pomodoro* (“tomate”), *cafone* (o mesmo que “*terrone*”), *mau mau* são todos insultos racistas para apelar os sulistas. O último termo veio a ser utilizado para se referir aos imigrantes magrebinos.

maneira racista contra os “estrangeiros” e “extracomunitários” (em particular, romenos e marroquinos) que chegam toda hora na Itália para “roubar” o trabalho dos italianos. Quero ressaltar que a Polônia entrou na União Europeia só em 2004. Quando minha mãe casou com meu pai, ela fazia parte também dos “estrangeiros extracomunitários” que meu pai tanto critica hoje em dia. Toda vez que este tipo de conversa acontece, ao contrário dele, minha mãe não fica calada.

Minha recente trajetória crítica me permite situar estes diálogos domésticos dentro da operatividade discursiva de conceitos como a raça e a branquitude. Vito Teti, no seu livro *La razza maledetta* (“A raça maldita”, TETI, 2011), traça uma genealogia do preconceito contra os sulistas italianos, que se origina justamente a partir de uma suposta inferioridade racial dos mesmos, formulada, sobretudo, a partir de discursos pseudocientíficos subordinados a determinadas agendas políticas. Joseph Pugliese explica que o Sul foi sempre lido pela nação italiana a partir de “um conjunto de pressuposições racistas nas quais a branquitude do Norte operava como um a priori, em oposição ao status racializado e problemático do Sul, com as suas dúbias histórias africanas e orientais” (PUGLIESE, 2008, p. 3). É importante esclarecer que a categoria de branquitude não é aqui utilizada como uma essência, mas sim como um paradigma de opressão, definido por Sara Ahmed como uma forma de “orientação social e corporal”⁷ (AHMED, 2007, p. 160), a partir da qual alguns corpos determinam as percepções e aspirações de outros corpos. Então, na cidade de Turim, onde corpos “Outros” são orientados rumo a um desejo de assimilação com a “italianidade”, meus pais brigam sobre quem é mais italiano. Observando este mesmo tipo de briga entre sujeitos marginalizados que desejam a assimilação com a camada dominante da sociedade, Stefania Capogreco chama-a de “branquitude competitiva” (CAPOGRECO, 2014, p. 20)⁸.

Minha mãe, como sugeri antes, ganha sempre nessa “branquitude competitiva” contra o meu pai. Desde quando ela chegou à Itália, aos 27 anos de idade, era considerada como “mulher exótica” pela claridade da sua pele e

⁷ “Social and bodily orientation”

⁸ “Competing whiteness”

pelos traços do rosto, diferentes do padrão local, com tudo o que o ser “exótica” pode significar no sentido de uma disponibilidade sexual supostamente maior à norma local. O que agravava esta percepção que o pessoal tinha dela era o imaginário comum sobre as mulheres do Leste da Europa, mulheres imaginadas como sempre disponíveis, preparadas a fazer sexo em troca de dinheiro ou de pequenos presentes. Justamente nos anos em que a minha mãe chegava na Itália, o aclamadíssimo filme *Un sacco bello* (“Lindo pra caramba”, VERDONE, 1980), ao mesmo tempo, expunha e alimentava este clichê da mulher eslava fácil, mostrando, se bem com ironia e sarcasmo, o episódio de uma dupla de homens romanos que pegava a estrada para a Polônia, com a mala cheia de meias de nylon e canetas esferográficas. Os dois personagens pretendiam dar estes objetos tão baratos e comuns de presente para mulheres polonesas em troca de sexo, porque acreditavam que a cortina de ferro não permitia a importação deles. O conjunto de racismo, machismo predatório, delírio de superioridade e cinismo misturados com a arrogância do macho alfa capitalista neste episódio articula muito eloquentemente o olhar do qual minha mãe deve ter sido alvo durante a sua vida na Itália. Pelo sotaque e seus traços somáticos, minha mãe acabava imediatamente sendo associada a estas mulheres imaginadas, entre outros, por parte dos membros da família do meu pai, que nunca viraram “entes queridos” no sentido literal do termo, mas sim “entes odiados”. Em particular, nos anos em que ela não conseguia trabalho estável, ela era depreciada porque os meus avós achavam que ela tinha casado só para aproveitar-se financeiramente do meu pai.

É assim que fui criada. Na maioria do tempo, eu ficava com minha mãe, que esperava a chamada para trabalhar como professora e arrumava uns “bicos” de traduções, trabalhos de intérprete e de aulas particulares de francês, polonês e russo. Cresci, então, quase sem ter contato com o resto da minha família, pois os parentes mais próximos, do lado do meu pai, ficavam a 900 km de distância ao sul, enquanto os parentes da minha mãe estavam a 2000 km pelo nordeste. Eu chegava a ver os parentes maternos (os poloneses) um mês por ano, enquanto conseguia ficar só uma semana por ano com os outros (os napolitanos), pois lá nós não éramos bem recebidos. Raramente, recebíamos visitas dos nossos familiares, em Turim.

Fui criada, portanto, longe de tias, tios, avós, avôs, primas, primos, negociando, praticamente sozinha, o que significava *ser-Teresa-aí*, tentando colocar raízes, lá onde nenhum membro da minha família as tinha. Se claramente na época eu sentia muita saudade de ter parentes próximos, hoje enxergo a situação que vivenciei como a oportunidade do desenvolvimento, por minha conta, de uma consciência autônoma, desvinculada das influências e constrições de tios e avós, que, muitas vezes, limitam o crescimento das crianças e, em particular, das meninas, no contexto de uma sociedade grandemente patriarcal.

Isto é, claro, uma história diaspórica semelhante a muitas outras, que provavelmente não é particularmente interessante ou importante, mas que talvez possa ajudar o leitor e a mim mesma a contextualizar minha pesquisa. Quero contextualizar as dinâmicas que agiam e que agem ainda hoje internamente na sociedade italiana, que operam para excluir deliberadamente os sujeitos que saem da norma-padrão. Isto ajudará a entender as representações sobre raça, gênero e etnia que emergem ao interno do Festival de Sanremo, o qual reflete, transforma e recria a sociedade por meio de um espelho hegemônico.

Estou tentando, com esta escrita, fazer um esforço para explicar minha história de vida, mesmo que seja uma experiência dolorida e da qual tenho vergonha, por ter constituído um trauma, se bem que leve (pois nunca passei fome, nem frio, nem doença grave). Uma história sem fome, nem frio, nem perigo de vida merece ser contada? Uma história de vida acontecida em um país dito “desenvolvido” do “primeiro mundo”, que a maioria dos brasileiros e dos restantes sul-americanos imagina como um paraíso de justiça social, bem-estar econômico e psicofísico? Estas são perguntas que me angustiaram no momento da escrita deste trabalho, pois, com certeza, eu tive uma vida privilegiada, em comparação com muitos dos meus conhecidos acreanos.

O que pretendo fazer neste trabalho, como afirma Sabelli sobre Makaping, é criar autonomamente a minha narrativa, em um espaço que coincida com o da escrita (SABELLI, 2010, p. 135), assim que, como afirma Bell Hooks (*apud* SABELLI, 2010, p. 135), nenhum autor/autoridade/colonizador poderá reescrever minha história. Além da dor, é necessário ser contada a própria

versão da narrativa pessoal de opressão, pois, só com o conhecimento da própria situação, é possível saber como poder agir.

É necessário ouvir minha voz. Eu não conto só a minha dor. Quero que vocês conheçam minha história, a qual não deve ser narrada por quem eu considero outro, ou ainda pior, meu colonizador [...]. Não devo ser celebrada por quem pensa dizer minha história melhor do que eu mesma possa fazer. Dizia Malcom X: “[...] Meus irmãos e irmãs pretos, ninguém nunca saberá quem somos até que nós mesmos descobrimos; Não poderemos nunca nos movimentar rumo a uma direção até que não saibamos onde ficarmos...”. Traduzido, para mim significa: “Eu mesma quero dizer como me chamo” (SABELLI, 2010, p. 135)⁹.

Acredito que minha vida na Itália foi sujeita a um condicionamento psicológico de tipo colonial e autoritário sobre minha identidade. Ao mesmo tempo acredito que seja igualmente necessário desmistificar a Europa, lugar que emana uma fascinação perversa nos demais lugares do mundo por associar de maneira sistemática a branquitude com a riqueza e o “desenvolvimento” (MIGNOLO, 2009a).

Mesmo tendo nascido “gringa”, na minha vida passei por dificuldades econômicas, morei até os 12 anos em um apartamento cheio de mofo sem aquecimento centralizado, em um lugar onde no inverno chegava a nevar e chovia muito, com só um aquecedor a gás no corredor, que não era suficiente para deixar o resto da casa confortável. O banheiro foi meu pai que o construiu a partir de uma varanda, onde, inicialmente, em lugar da privada, havia só um buraco no chão. Ainda lembro o frio e a umidade. Estas não eram condições comuns na época, mas acabavam sendo ligadas à escassez de aluguéis disponíveis (era a época do “équo cânone”)¹⁰ e às finanças restritas dos meus

⁹ “C’è bisogno che si senta la mia voce. Non racconto solo del mio dolore. Voglio farvi sapere la mia storia, la quale non deve essere narrata da chi ritengo possa essere altro o, peggio ancora, il mio colonizzatore [...]. Non devo essere celebrata da chi pensa di dire la mia storia meglio di quanto possa fare io stessa. Diceva Malcom X: «[...] Miei fratelli e sorelle negri, nessuno saprà mai chi siamo finché non lo sappiamo noi stessi. Non potremo mai muoverci in una direzione finché non sappiamo dove siamo...». Tradotto, per me, significa: «Voglio essere io a dire come mi chiamo» (tradução minha).

¹⁰ O “equo canone” consistia num controle nos preços dos aluguéis por conta do estado de bem estar italiano, a fim de facilitar os menos abastados. Paradoxalmente, esta lei contribuiu para surtir o efeito contrário: muitos donos acabaram por preferir deixar de alugar suas casas, que acabavam vazias, e consequentemente aumentou o número de contratos sem papéis com preço acima do estabelecido pela lei, sem garantia nenhuma para os locadores.

pais. Ou ainda, pode ser que, sendo a época dos cartazes “não alugamos a sulistas”, meu pai tinha encontrado dificuldades em alugar um apartamento melhor devido à sua origem.

Claro que isto não significou falta de alimentos na nossa mesa, pelo contrário, sempre fui bem fortinha, mas sofria de asma e várias alergias. Sofri *bullying* (assim como outros colegas), numa época na qual nem existia este conceito, tanto por meu jeito de vestir simples, como “pobre”, sem marcas nem grifes, quanto por minhas origens, por minha estrutura física e minhas merendas caseiras, ao contrário daquelas industrializadas, mais caras e chiques, dos meus colegas.

No meio dos meus coetâneos, tive que negociar tanto a minha identidade napolitana, quanto aquela polonesa; resolvi, então, me livrar da cultura paterna. Esta escolha foi devida à minha proximidade afetiva com minha família polonesa e pela recusa dos meus parentes napolitanos de me incluir; foi ligada inclusive ao desdém que minha mãe tinha por estes últimos, um desdém ligado aos maus tratos recebidos, o que acaba sendo agravado por uma ulterior postura racista da parte dela. Esta atitude, como já sugeri, se encaixa no jogo de poder que age dentro das dinâmicas Norte-Sul na Itália, que minha mãe aprendeu logo a utilizar em seu favor. À luz disso, aprendi rapidamente, por meio dela, que ressaltar a minha metade polonesa me permitia alcançar um status social melhor, embora sempre perigoso, do que a minha parte napolitana. Se, por um lado, às vezes, sofria o racismo, este podia ser enfrentado com orgulho e estoicismo, pois, qualificando-me como estrangeira, eu estava apta à possibilidade de me considerar diferente e até superior em comparação com os outros, colocando-me numa dimensão quase transcendental.

Isto significava que o *bullying* que sofria ficava mais tolerável. Dentro de mim, eu sabia que era melhor ser chamada de “Teresowski” do que ser uma *terrona*, mesmo que não chegasse a formular o porquê e nem considerar a possibilidade de aproveitar-me da minha identidade sulista como instrumento de empoderamento contra a cultura hegemônica.

O que o ser polonesa chamava (só agora eu consigo formular estas

ideias) era uma “estética do frio”, parecida com aquela de Vitor Ramil (RAMIL, 2015). Como o músico rio-grandense, tentei criar um espaço que me livrasse de uma identidade suspeita, que, no meu caso, estava implicada em minha origem *terrona*. Na minha cabeça de adolescente, os poloneses eram mais racionais, mais tranquilos, mais razoáveis, mais inteligentes; em outras palavras, eram mais “civilizados” do que os italianos e, certamente, muito mais do que os *terroni*. Num sentido similar opera a “estética do frio” de Ramil, teoria que ele criou para se diferenciar, como gaúcho, da estética totalizadora do tropicalismo carnavalesco brasileiro. Ele reclama a unicidade do ser de fronteira das frias planícies gaúchas contra o calor do Brasil tropical, e em particular do Nordeste (RAMIL, 2015, p. 9), assim como eu acusava a superioridade da minha identidade materna contra aquela paterna.

Depois desta autocrítica, quero ressaltar uma nota positiva da minha mentalidade de adolescente. No olhar daquela época, apesar do fato que estivesse excluindo a minha identidade de origem paterna, eu acho que teria querido me identificar com a Nova Mestiza, que representa uma contrapartida à hegemonia dominante por Gloria Anzaldúa:

A contrapartida recusa as visões e as crenças da cultura dominante, e, por isto, é profundamente desafiadora. Toda reação é limitada por, e depende de, o que está agendo contra. Como que a contrapartida se origina a partir de um problema com a autoridade – tanto externa quanto interna – é um passo rumo à liberação da dominação cultural (ANZALDÚA, 1987, p. 78)¹¹.

Provavelmente, esta vontade de identificar-me com a Nova Mestiza poderia ser considerada uma presunção oportunista, pois eu continuava silenciando a parte mais frágil (a napolitana) da minha identidade miscigenada. Porém, eu me considerava estoicamente orgulhosa, pois se tratava mesmo assim de uma identidade subalterna (SPIVAK, 1988), pois a Polônia era um país do bloco soviético, então mais pobre do que a Itália, e com menos relevância internacional. Tinha conhecidos italianos de origem polonesa que não se

¹¹ The counterstance refutes the dominant culture’s views and beliefs, and, for this, it is proudly defiant. All reaction is limited by, and dependent on, what it is reacting against. Because the counterstance stems from a problem with authority – outer as well as inner – it’s a step towards liberation from cultural domination (ANZALDÚA, 1987, p. 78) (tradução minha).

interessavam nem de seu lado *terrone*, nem daquele polonês. Eles, ao contrário de mim, não falavam a língua, não escutavam a música, não visitavam a Polônia nem nas férias. Justamente à luz disso, eu me sentia uma corajosa *mestiza*, por não ter escolhido a mais simples decisão de me afrouxar em cima da minha menos complexa identidade *torinese*, mas de ter englobado, ainda que parcialmente, minha identidade múltipla. O meu posicionamento a este respeito, então, se poderia configurar com o conceito de “sujeito excêntrico”, ilustrado por Teresa de Lauretis, ou seja, um sujeito que fica “fora do centro”, um sujeito periférico e, portanto, bizarro (DE LAURETIS, 1990).

Na escola, por conta do enorme fluxo migratório, para minha cidade, de pessoas do Sul (um fluxo que ainda hoje é muito consistente), podia contar nos dedos da mão os colegas de escola sem raízes sulistas: embora estivéssemos todos na mesma situação, ter esta origem nunca foi motivo de orgulho para ninguém. Ser sulista era uma tácita e subconsciente culpa nunca expressada nem indagada, mas simplesmente esquecida, inominada, escondida. Para expiar esta culpa, todos nós tentávamos recorrer à “italianidade” como refúgio.

Neste trabalho, tento discutir exatamente as relações entre o Festival de Sanremo e essa mesma italianidade, e as maneiras como sujeitos periféricos passam a emergir esporadicamente no contexto da normatividade nacional do Festival. Para fazer isso, examinarei um número limitado de estudos de caso, a dizer, as participações de artistas como Cecile, Rocco Hunt, Aleandro Baldi, Andrea Bocelli e Annalisa Minetti, entre os anos de 1992 e 2016.

Para fazer isso, examinarei um corpus heterogêneo de fontes impressas, online, textuais, sonoras e audiovisuais. O meu trabalho se servirá de elementos históricos e contribuições críticas existentes sobre o Festival de Sanremo. Usarei o trabalho de Giannotti (2005) em virtude da sua riqueza de informações sobre os vários Festivais até 2005. Em qualidade de registros históricos, mas também de repositórios de relatos passíveis de crítica, usarei os arquivos dos jornais *La Repubblica* e *L'Unità*. Entre as várias fontes críticas usadas, consultadas e/ou enfrentadas durante o trabalho, destaco o trabalho de Facci e Soddu (2014), Facci (2014), Fabbri e Plastino (2014), Agostini (2014), Perna (2014), Giuliani (2016), Petrovich Njegosh (2014) e Proglío (2016).

Minha abordagem crítica avança o trabalho desses autores, pondo em relevo a comunicação e a interpenetração entre questões de gênero, raça e “deficiência” e as maneiras como elas acabam sendo tratadas quase da mesma maneira no Festival. De que forma essas questões são silenciadas e esporadicamente ressaltadas no contexto do Festival? Quais são as trajetórias dos sujeitos envolvidos e quais aferições críticas é possível avançar em virtude dessas trajetórias?

Em termos de referencial teórico, utilizarei autores como Stuart Hall (2003), Homi Bhabha (1998), Gloria Anzaldúa (1987), John Dickie (1994), Gabriella Gribaudi (1997; 2005) e Joseph Pugliese (2002; 2007; 2008), entre outros pensadores que me auxiliarão no desenvolvimento de minha análise do corpus proposto. No primeiro capítulo, mantendo uma abordagem subjetiva, tentarei discutir as relações entre o Festival de Sanremo e a italianidade, através de significantes como “italiano” e “popular”. No segundo capítulo, focarei nas representações de raça e gênero, trazendo os estudos de caso de Cecile e Rocco Hunt. Enfim, no terceiro capítulo, após uma breve contextualização crítica do conceito de “deficiência”, analisarei as trajetórias de três cantores cegos, no caso Aleandro Baldi, Andrea Bocelli e Annalisa Minetti, durante quatro edições do Festival nos anos 1990.

CAPÍTULO 1. O FESTIVAL DE SANREMO E A NAÇÃO ITALIANA

1.1 O Festival de Sanremo como dispositivo da criação de uma “italianidade” fictícia

Conforme a minha filosofia pessoal, ser *Teresowski* era melhor do que ser *terrona*. Houve uma época em que eu escutava música disco polonesa (conhecida como “Disco Polo”), que nos anos 1990 estava em moda na Polônia. Comecei então a levar meu walkman para a escola e uma vez, durante o recesso, enquanto estava escutando uma fita cassete polonesa, um colega arrancou meu fone para escutar minha música, e comentou: “Que porcaria!”. Esta história com certeza deve ter acontecido milhares de vezes e ainda deve acontecer: julgar uma pessoa por seus gostos musicais é algo muito comum, especialmente quando estes gostos estão ligados a questões identitárias (DOLBY, 2000). Teoricamente, é impossível definir o que é belo e o que é feio nas artes. Contudo, estas duas categorias sempre aparecem para justificar a exclusão de um sujeito consumidor de música fora do padrão vigente naquele dado espaço-tempo. A música ouvida por quem fica “fora” será então música “feia”, enquanto quem está “dentro” sempre escutará música “bela”.

Este era o meu caso: eu não escutava nem os Oasis, nem os Take That, nem as Spice Girls... nem os italianos Ligabue, Articolo 31, nem Laura Pausini ou Vasco Rossi¹². Eu escutava música que não estava na moda na Itália e, por isso, eu tampouco estava na moda. Tanto a minha música preferida quanto eu éramos uma “porcaria”. Naqueles anos, eu não tinha amigos. Todas as trocas humanas que eu recebia fora do lar eram comentários de desdém que me encaixavam como diferente, como estranha, como doida, inútil. Nos melhores dos casos, acabava sendo ignorada. Criou-se um círculo vicioso: eu não queria mudar meus gostos e minhas opiniões só para me encaixar, e por isso não tinha amigos. E como eu não tinha amigos, era impossível para mim difundir e compartilhar minha cultura materna.

Com certeza, o episódio de “*bullying* musical” que vivenciei é parecido a

¹² Cantores e bandas famosos na Itália da época e ainda hoje.

milhares de episódios vivenciados por outros adolescentes. Porém, é exatamente nesse episódio que se encaixa uma temática importante da minha pesquisa. Na Itália, como em outros países, acaba-se associando a determinados gostos musicais uma suposta essência de nacionalidade, uma “italianidade”. A “italianidade” não brota do nada, não preexiste às nossas interações e negociações sociais, é uma construção falaciosa que pretende remeter a uma essência do que é ser “italiano”, uma essência constituída por todas as supostas qualidades da nação italiana e de seus cidadãos. A “italianidade” é uma construção identitária que, como todas as construções identitárias, existe necessariamente em oposição a algo que é “outro”, e eu desde o início era duplamente outra, polonesa por um lado e napolitana pelo outro.

Por meio de canções “italianas” se define o pertencimento ou não-pertencimento à nação, ou seja, os consumidores de música acabam se identificando implicitamente com a nação italiana. A peça de Toto Cutugno “L’italiano” (“O italiano”, MINELLONO; CUTUGNO, 1983), que participou do Festival de Sanremo, em 1983 (justamente o ano em que nasci), articulava exatamente esta correspondência entre canção e italianidade: “Deixem-me cantar / Com o violão na mão / Deixem-me cantar / uma canção suavemente / Deixem-me cantar / pois disso sou orgulhoso: / sou um italiano, / um verdadeiro italiano”¹³. Mesmo não ganhando o Festival, a canção teve um sucesso imenso e, ainda hoje, permanece um clássico. Este estereótipo do italiano que canta e toca violão, orgulhoso – sem um motivo evidente – da própria identidade nacional, foi imposto logo na consciência da minha geração, tanto que aprendemos a cantar e até falar com esses versos.

Naqueles anos da minha infância, quase toda edição do Festival propunha pelo menos uma canção que dialogasse muito explicitamente com este orgulho italiano. Logo, em 1986, Sergio Endrigo ensinava que a “Canzone italiana” (“Canção italiana”, ENDRIGO; MATTONE, 1986) é baseada em elementos como “a mãe, o céu azul e a política, / o carinho e a ironia”. Depois, em 1988, Mino

¹³ “Lasciatemi cantare / con la chitarra in mano / lasciatemi cantare / una canzone piano piano. / Lasciatemi cantare / perché ne sono fiero: / sono un italiano, /

Reitano declarava: “Itália, Itália / não há terra linda como ela” (“Italia”, BALSAMO, 1988); enquanto que, no ano seguinte, Al Bano e Romina Power cantavam “cara terra minha / tu és a única esperança que há” (“Cara terra mia”, CARRISI; POWER; PALLAVICINI, 1989). Esta proliferação incontrolada de estereótipos e imagens descaradamente nacionalistas era frequentemente associada a visões vagamente nostálgicas de comunidades diaspóricas não bem identificadas, imaginadas no ato de ouvir em “um rádio tocando de longe [...], uma velha canção italiana”¹⁴ (JURGENS; MARROCCHI, 1994), como na canção *Uma vecchia canzone italiana* (“Uma velha canção italiana”), do conjunto Squadra Italia (“Time Itália”), que participou no Festival de Sanremo de 1994.

Embora não exista uma essência da italianidade, a narrativa da nação italiana produz e reproduz continuamente este discurso como instrumento de dominação. A narrativa de italianidade cria um discurso identitário, considerado falsamente como algo imutável, mas que por definição não é algo concreto, mas sim algo fluido, maleável: é justamente em virtude desta fluidez que se criam narrativas sobre as pessoas que mudam continuamente. Homi Bhabha pega em empréstimo de Green a metáfora do poço de escada para definir o conceito de cultura, que ele chama também de “entre-lugar”, ou seja, um “espaço liminar, situado no meio das designações de identidade”. O poço de escada, sendo um lugar de passagem, é um lugar intermediário onde não se para: essa sua virtude faz com que as culturas, tanto como as identidades baseadas nelas, sejam algo em contínuo devir: “O ir e vir do poço de escada evita que as identidades a cada extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais” (BHABHA, 1998, p. 22).

Por meio do discurso do estado e da sociedade italiana, é possível vigiar sobre todos os que voluntariamente se encaixam dentro desta narrativa. Os que, como eu nos tempos da escola, não se submetem a esta narrativa e recusam este tipo de controle e, como consequência e punição, acabam sendo automaticamente excluídos pelo resto da população. A narrativa normalizadora da italianidade, impondo toda uma definição sobre o “que é ser italiano”, cria

¹⁴ “una radio che suona lontana [...] una vecchia canzone italiana”

automaticamente uma classe de indivíduos excluídos deste discurso.

O Festival de Sanremo é justamente uma manifestação deste discurso “italianizante” e “italianador”, ou seja, um discurso que cria e promulga continuamente as mutáveis essencialidades do *ser-italiano-na-Itália*. Conforme Gaia Giuliani:

Para mim, Sanremo é o nível mais alto de engano e disfarce que a sociedade e a cultura italiana conseguiram produzir dentro da cultura pop. Se fala de “evento nacional-popular”: por trás da pretensão de “diversão pura” (o engano), não engajada, o Festival propõe modelos de leitura da sociedade italiana muito claros, fundados em fronteiras de inclusão e exclusão bem precisas (mas continuamente disfarçadas)¹⁵ (GIULIANI, 2016).

Em outras palavras, em um jogo dissimulado de diversão, o Festival age como um *Big Brother*, um “Grande Irmão” sobre os espectadores, controlando e manipulando suas opiniões sobre o que é ser italiano através do disfarce da música, incluindo discursos sobre a raça:

Sanremo não é só Sanremo¹⁶, mas sim a Itália toda. Ou melhor, não é simplesmente um festival. Através deste ritual coletivo é possível ler o País. E identificar as partes mais perigosas, enquanto abertamente racistas e às vezes xenofóbicas, da narração coletiva (PROGLIO, 2016)¹⁷.

À luz disso, a música polonesa que eu escutava durante a minha primeira adolescência não podia ser considerada boa música pelos meus colegas italianos “puros”, pois não era nada parecida com a música italiana, nem com a música estadunidense, canadense ou britânica do momento. Não era música italiana, tampouco era música que os italianos pudessem gostar. Essa música não podia me dar acesso à “comunidade escolar”, a qual operava e ainda opera sob as mesmas dinâmicas da sociedade dos adultos italianos.

¹⁵ “Sanremo è per me il livello più alto di affabulazione e di dissimulazione che la società e la cultura italiane siano riuscite a produrre dentro la cultura pop. Si dice ‘evento nazionale popolare’: dietro la pretesa di ‘divertimento puro’ (l’affabulazione) non impegnato propone modelli di lettura della società italiana molto netti, fondati su linee di inclusione ed esclusione ben precise (ma continuamente dissimulate)”. (tradução minha)

¹⁶ Aqui Proglío se refere e critica sarcasticamente um lema do Festival que foi popular por várias edições a partir de 1995: “Perché Sanremo è Sanremo”, “Porque Sanremo é Sanremo”.

¹⁷ “Sanremo non è solo Sanremo, ma l’Italia tutta. O meglio, non è soltanto un festival. Attraverso questo rito collettivo si può leggere il Paese. E individuare quelle parti più pericolose, perché apertamente razziste e talvolta xenofobe, nella narrazione collettiva”. (tradução minha)

Esta é uma das razões, como antecipei no começo deste trabalho, pelas quais odeio o Festival de Sanremo. Odeio-o e sempre o odiei porque impõe e legitima um modelo essencialista de italianidade ao qual todos temos que obedecer e conformar. Quem não gosta ou não assiste ao Festival fica de fora, “passa por doido”. Em palavras simples, o Festival dita tendências, não só musicais, mas, na maioria das vezes, de moda, costume e comportamento. Como afirmado por Douglas Kellner, no começo do seu livro *A Cultura da Mídia*,

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que as pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles” (KELLNER, 2001, p. 9).

No Festival de Sanremo, a música é só um pano de fundo. Propõem-se modelos de mulheres e homens normativizados e encurralados que suscitam no espectador um sentimento de admiração, desestabilizando a sua vida: no meu caso, eu não podia me identificar com as cantoras¹⁸, nem sequer com as apresentadoras, dotadas de corpos midiáticos e de vestidos que não teriam cabido nos armários mofados do nosso apartamento com banheiro na varanda e aquecedor a gás no corredor. Como eu não tinha nada a ver com a grande maioria delas, o Festival suscitava em mim uma sensação de mal-estar e inadequação. Mesmo que nem eu nem os meus pais olhássemos o festival, ele chegava dentro das nossas casas por vias transversais: por meio do noticiário, da publicidade, das falas dos colegas e dos professores na escola, do rádio. Sempre se comentava sobre o corpo de tal apresentadora e sobre o que ela mostrou ou não mostrou dele; sempre se falava de quanto a “zoeira” de tal apresentador foi grosseira e de mau gosto. Esta transmissão propunha um papel feminino tanto exteriormente perfeito quanto interiormente vazio no qual eu, como criança e adolescente, nunca pude me reconhecer. Sempre se propunha

¹⁸ A única exceção, durante a minha adolescência, foi provavelmente Laura Pausini, moça simples e humilde pouco maior do que eu era, no momento do seu estouro, em 1993, quando cantava sobre sofrimentos amorosos entre a escola e a família, numa cidade cinza e fria que nem a minha no inverno.

a dupla com uma mulher bonita, simpática, disponível e calada e um homem ora ridículo e grosseiro, ora sério, digno e composto.

Se por um lado fazer uma crítica do Festival me permite vingar as minhas vivências infelizes na escola, por outro lado isto implica também um conhecimento detalhado do sujeito, o que se torna uma tarefa extremamente difícil. Como uma cobra mordendo a própria cauda, achei difícil começar esta pesquisa por conta do receio que eu tenho sobre o assunto, e também pelos vários pequenos traumas que ele traz à luz. Assistir às gravações das várias edições Festival, achar as crônicas dos episódios... tudo isso é difícil de se enfrentar, como um obstáculo insuperável. Contudo, provavelmente era disto que eu estava precisando na minha vida, pois, mesmo que ninguém queira falar de traumas, a escrita pode ter propriedades catárticas e libertadoras (SVEVO, 1976).

Mas de onde veio a ideia de escrever sobre o assunto, considerando o meu receio, tanto de falar de memórias doloridas, quanto de canções vagamente nacionalistas e de papos vazios dos VIPs do meu país? A ideia começou de um artigo meu que foi publicado nos Anais do Simpósio Linguagens e Identidades de 2016 sobre Cecile, uma cantora negra italiana de origem camaronesa, que apresentou uma peça no mesmo ano: a canção, “N.E.G.R.A.” (LOMBARDI DALLAMANO, 2016), a qual denuncia a racialização e a sexualização sofridas durante toda sua vida na Itália.

Como destaquei anteriormente, mesmo quem não assiste ao Festival acaba entrando em contato com algumas informações sobre ele por vias indiretas, e esse foi meu caso também. Mesmo não morando mais na Itália, deparei-me com um assunto que até aquele momento não me podia minimamente interessar, ou seja, o Festival, por meio de uma transmissão online de “Radio 3 Mondo”, um programa da emissora radiofônica RAI Radio 3. Nesse programa, geralmente se fala de política externa, mas também de questões de multiculturalismo tanto na Itália quanto em outros países. Cecile foi entrevistada e louvada pelas apresentadoras do programa, justamente por trazer a sua vivência na Itália. Poucos dias depois desta transmissão, conferi que Cecile tinha sido eliminada no primeiro turno da seleção na categoria *Nuove Proposte*, ou

seja, a categoria dos artistas emergentes. Cecile, mulher negra, alta e forte, fazendo uma crítica devastadora à sociedade italiana, acusando-a de racismo, perde para uma garota pálida, miúda e baixa: esta última, Chiara Dello Iacovo, chegou em segundo lugar na sua categoria com uma canção sobre as dificuldades de quem é introvertido a se relacionar no meio social. Tive a suspeita que um contraste tão forte não podia ser casual, e fui pesquisar mais a fundo esta questão, na ocasião do Simpósio. Foi graças a este trabalho que tive a ideia de uma pesquisa mais ampla sobre o enfrentamento das questões de raça e gênero. Os detalhes sobre este debate serão analisados no segundo capítulo, junto com outros estudos de caso recentes sobre o Festival.

A respeito das questões de “deficiência”, sobre as quais vou também tratar, eu já tinha coautorado um trabalho em ocasião das Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, de 2016, em La Paz, sobre as traduções para o mercado hispano-falante da América Latina de duas canções: uma delas era uma peça de um cantor cego, Aleandro Baldi, que ganhou o festival em 1992, também na categoria *Nuove Proposte*. Tanto Cecile quanto Baldi foram acusados, pela imprensa e/ou pelo público, de ter usado o truque do “vitimismo estratégico”, ela aproveitando-se de ser negra, e ele da sua cegueira para comover o público, os juris e influenciá-los em favor próprio (cf. GIALLO, 1994). No capítulo 2, indagarei mais a fundo estas questões, que estão ligadas com o conceito de fragilidade branca (DIANGELO, 2011), ou seja, o desconforto que os brancos sentem ao perceber o privilégio racial que eles têm. Esta dinâmica pode ser aplicada ao privilégio dos “normodotados” contra os “deficientes” também. No capítulo 3, indagarei também a questão da “deficiência” como construção social e paradigma de opressão.

1.2 O Festival de Sanremo como dispositivo de criação de uma “música popular” fictícia

O Festival de Sanremo, oficialmente definido como o “Festival da canção italiana” (SANREMO, n.d.), é um festival de música popular, no sentido inglês e também português do termo, como explicam Fabbri e Plastino (FABBRI; PLASTINO, 2014, p. 2), ou seja, como “popular music”. Esta expressão funciona

bem em inglês e português, enquanto em italiano a sua tradução literal, “musica popolare”, assume um significado diferente, que abrange principalmente (mas não exclusivamente) o que em inglês se chamaria “folk music” e que em português se chama música tradicional ou folclórica. O termo que em italiano passou a definir a música popular ou “popular music” é “musica leggera” (“música leve”), que evidentemente se refere a um tipo de música de diversão, frívola e comercial, em oposição à música clássica de cunho europeu, tida como música séria e erudita. No termo “musica leggera”, em seguida, entraram também as canções politicamente engajadas, que recalavam o estilo dos compositores-cantores de língua francesa, como Jacques Brel e George Brassens (FABBRI; PLASTINO, 2014, p. 7).

O significativo “popular” reivindicado por Fabbri e Plastino me interessa por conta das definições do termo oferecidas por Stuart Hall, que se aplicam perfeitamente às dinâmicas contrastantes do Festival de Sanremo. Segundo Hall, a primeira contextualização do termo “popular” tem a ver com as tentativas de reeducação das massas vindas para os centros urbanos durante a Revolução Industrial, na Inglaterra, o que levou à tentativa de reconstrução de uma cultura popular (HALL, 2003). Esta situação se recriou durante o maior momento de industrialização da Itália, ou seja, o segundo pós-guerra, quando populações tanto do Sul quanto das zonas rurais das demais regiões italianas vinham para os centros urbanos, como expliquei anteriormente. Segundo Hall, é preciso que o estudo da cultura popular seja focado no contraste entre as tradições autóctones das massas e essa tentativa de reeducação à vida da cidade imposta pelas autoridades, que leva à destruição de certos tipos de vida, em um processo que eufemisticamente vem sendo chamado de “mudança cultural” (HALL, 2003, p. 248). Como afirma o autor jamaicano, “a cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (HALL, 2003, pp. 248-249).

Esta tensão descreve perfeitamente a situação italiana do pós-guerra: enormes massas de camponeses sulistas (mas também de todo o resto do país) vieram para os maiores centros urbanos setentrionais, juntando as feridas da

recém-concluída guerra; eles foram constrangidos a deixar para trás uma grande quantidade de atividades, tanto do dia a dia, quanto das festividades e das ocasiões especiais, que não podiam se encaixar no contexto da vida voltada para a fábrica de tipo fordista com seus ritmos frenéticos. O que veio substituir estes hábitos identitários foi a televisão e, entre as programações de seus primeiros anos, houve o Festival de Sanremo, cuja primeira edição foi organizada pela Radiotelevisione Italiana (RAI), em 1951 (GIANNOTTI, 2005, p. 229), e que começou a ser transmitido na televisão a partir de 1955 (AGOSTINI, 2014, p. 28). O intento dos organizadores do Festival era justamente criar uma força nacionalista unificadora (FABBRI; PLASTINO, 2014, p. 14). Este nacionalismo é uma entidade fictícia, um “artefato cultural” (ANDERSON, 2006, p. 4). A nação, segundo Benedict Anderson, é uma “comunidade política imaginária”, pois seus membros não têm a possibilidade de encontrar todos seus compatriotas (ANDERSON, 2006, p. 6). Utilizando um conceito de Gellner, Anderson critica o conceito romântico de nacionalismo afirmando que “O nacionalismo não é o despertar das nações diante à autoconsciência: ele inventa as nações onde elas não existem” (GELLNER apud ANDERSON, 2006, p. 6)¹⁹.

Esta comunidade imaginária, segundo Anderson, se cria e se reforça por meio das mídias, entre os quais jornais e televisão, e através da linguagem nacional, pensada como propriedade privada de um indivíduo e de sua comunidade. Também as canções, e em particular os hinos nacionais, contribuem para esta criação de comunidade: cantar em uníssono a mesma canção faz com que se construam vínculos identitários entre compatriotas desconhecidos (ANDERSON, 2006, p. 145):

Não importa quanto banais sejam as letras e quanto medíocres sejam as músicas, neste cantar há uma experiência de simultaneidade. Exatamente nestes tipos de momentos, pessoas totalmente desconhecidas uma das outras enunciam os mesmos versos ao longo das mesmas melodias (ANDERSON, 2006, p. 145)²⁰.

¹⁹ “Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness: it invents nations where they do not exist.” (minha tradução)

²⁰ “No matter how banal the words and mediocre the tunes, there is in this singing an experience of simultaneity. At precisely such moments, people wholly unknown to each other utter the same verses to the same melody”. (minha tradução)

Isso é exatamente o que acontece por meio do Festival de Sanremo: pessoas totalmente desconhecidas, desenraizadas, com uma identidade linguística só formalmente comum, acabam criando, graças às canções do Festival, um sentimento de comunidade, uma comunidade imaginária. Por meio da contínua repetição de canções no meio televisivo e radiofônico, e com sua conseqüente memorização, reforçam-se os laços de coparticipação a uma sociedade, graças à consciência de cantar ao uníssono com outras pessoas desconhecidas. E já que “a nação foi concebida por meio da linguagem, e não por meio do sangue” (ANDERSON, 2006, p. 145)²¹, cantando as mesmas canções numa mesma língua, embora adquirida recentemente, todos acabam sendo “convidados para uma comunidade imaginária” (ANDERSON, 2006, p. 145)²². Segundo Facci e Soddu, se é verdade que este discurso fez parte da cultura de todas as nações europeias do pós-guerra, é, porém, importante considerar que só na Itália houve um festival de caráter nacional (FACCI; SODDU, 2011, p. 16).

Com sua capacidade de criar e recriar a cultura popular, o festival dava e ainda dá um tom de melancolia, de saudade pelos tempos antigos, mas sem exceder, pois mistura estes elementos antigos com características inovadoras pelo panorama italiano. Segundo Facci e Soddu:

Os primeiros anos do Festival refletiam, portanto, a condição da nação: a dor da perda ligada à derrota; a precisão de retomar um caminho que não fosse atrapalhado pelo passado; a necessidade de alimentar com novas temáticas o imaginário popular, que pela primeira vez experimentava a democracia pluralista [...]. Ao contrário, à base do Festival de Sanremo foi entrevista uma simples referência à tradição, um mergulho no passado, emblema da restauração da política, da economia, da sociedade, da cultura tanto erudita quanto popular (FACCI; SODDU, 2011, p. 33)²³.

Então, o Festival representou uma mistura de novidade e tradicionalismo, justamente no intento de unificar as várias Itálias. Isso foi evidente em várias

²¹ “nation was conceived in language, not in blood” (minha tradução)

²² “invited into the imagined community” (minha tradução)

²³ “I primi anni del Festival riflettevano dunque lo stato della nazione: il dolore della perdita legata alla sconfitta; il bisogno di riprendere un cammino rispetto al quale il passato non fosse di inciampo; la necessità di nutrire di nuovi temi l’immaginario popolare che sperimentava per la prima volta la prospettiva democratica pluralista. [...]. Nelle fondamenta di Sanremo si è invece intravisto un mero richiamo alla tradizione, un’immersione nel passato, emblema di una restaurazione che investiva il politico, l’economico, la società, la cultura, quella alta e quella di massa”

canções com músicas parecidas às melodias napolitanas, mas que, na maioria dos casos, eram cantadas em um italiano padrão, às vezes com inflexões toscanas. Era o caso, respectivamente, de “Vola Colomba” (CHERUBINI; CONCINA, 1952) e de “Cantilena del trainante” (DE ANGELIS; FACCENNA, 1955) (FACCI; SODDU, 2011, p. 31). Havia também ritmos ditos “alpinos” que não tiveram muita ressonância, ao contrário daqueles napolitanos. Estes ritmos da tradição camponesa perderam a complexidade estilística da tradição original (FACCI; SODDU, 2011, p. 27) para agradar um público que fosse o mais vasto possível (AGOSTINI, 2014, p. 30), em um processo que, eufemisticamente falando, seria chamado de “transformação cultural”, mas que, na verdade, foi uma destruição.

Como afirma Agostini (AGOSTINI, 2014, p. 29), o diretor artístico das primeiras edições do Festival foi Giulio Razzi, que já tinha trabalhado como diretor de programação na EIAR, ou seja, a emissora rádio nacional durante o Fascismo. Ele mantinha a mesma linha editorial da precedente temporada política, mirando em promover “um tipo de música ligeira que fosse facilmente acessível, moralizadora e decente, e que procurasse um equilíbrio entre a tradição nacional-popular e as tendências modernas pró-americanas” (AGOSTINI, 2014, p. 29)²⁴. Esta linha de programação levou a uma automática autocensura por parte das casas discográficas, que escolheram canções que se encaixassem dentro destas tendências pós-fascistas.

Estas tendências à imposição coercitiva de padrões estéticos e de conteúdo continuam intactas até hoje, ao ponto de, muito recentemente, Claudio Baglioni, diretor artístico e apresentador da edição de 2018, ser proclamado sarcasticamente “ditador artístico” pela imprensa (COCLITE, 2018), uma definição que o mesmo Baglioni aceitou prontamente:

Alguém disse que eu quero ser o “ditador artístico”, e eu tomei isso muito a sério. Tem mais responsabilidade, sim, mas também mais poder, e isso não faz mal. [...] Senti a necessidade de dar um sinal de demarcação, que não significa necessariamente diversidade. Por isso escolhemos de repor ao centro “a canção italiana”. A canção, como vocês sabem melhor

²⁴ “a kind of light music that was easily accessible, moralizing and decent, and that sought a balance between the national-popular tradition and the modern pro-American trend” (minha tradução)

do que eu, é uma poção mágica feita de palavras e música, é uma arte pobre e breve, mas que tem uma força evocativa que supera aquela de outras formas de expressão, pelo menos no que se diz respeito à memória coletiva (BAGLIONI apud COCLITE, 2018)²⁵.

A performance de Baglioni, durante o Festival de 2018, se destacou exatamente pela celebração autoirônica deste papel ditatorial, um papel que, por outro lado, não foi alheio a outras figuras históricas que dirigiram o Festival, tal como Pippo Baudo, Mike Bongiorno etc. De qualquer forma, tendo em mente as palavras de Stuart Hall (2003), citadas anteriormente, o que é mais intrigante na fala de Baglioni é exatamente o desejo de “reeducar” o público, de criar uma “memória coletiva” a partir da “força evocativa” da canção. Baglioni propõe uma operação explícita de “reeducação do povo” exatamente no sentido cunhado por Stuart Hall.

Sempre tendo em mente as palavras de Stuart Hall, porém, se o popular é um terreno de luta no qual formas de coerção são sempre contrapostas dialeticamente a formas de resistência, então, sob a superfície dos Festivais dirigidos pelos vários “ditadores artísticos”, há, sem dúvidas, uma efervescência de desobediências, microrresistências, que, de ano em ano, questionam, renegociam, desestabilizam o monólogo de Sanremo.

Em termos bakhtinianos (BAKHTIN, 1987), por trás da chatice monológica da narrativa nacional-popular imposta por Sanremo, deve haver uma abundância de destronamentos, de inversões carnavalescas e heteroglóticas, que contradizem continuamente as pretensões re-educativas da “canção italiana”. Como mencionado antes, os exemplos de Cecile e Aleandro Baldi constituem, na minha opinião, uma clara manifestação destas desobediências. Os próximos capítulos se focarão exatamente nestes estudos de caso, na tentativa de abranger mais detalhadamente estas manifestações de resistência.

²⁵ “Qualcuno mi ha detto che voglio fare il “dittatore artistico”, e io l’ho preso molto sul serio. C’è più responsabilità, sì, ma anche più potere, che non guasta», dice durante la conferenza stampa di questa mattina. «Ho sentito la necessità di dare un segnale di demarcazione, che non vuol dire per forza diversità. Per questo abbiamo scelto di rimettere al centro “la canzone italiana”. La canzone, lo sapete meglio di me, è un intruglio magico tra parole e musica, è un’arte povera e breve, ma con una forza evocativa che supera altre forme d’arte o espressione, almeno dal punto di vista della memoria collettiva” (minha tradução)

1.3 A dupla articulação do colonialismo italiano

Nesta seção, pretendo tratar de uma tendência bastante recente sobre as questões de raça e colonialidade dentro da academia italiana. Primeiramente, é importante especificar que as fontes sobre os efeitos devastadores do colonialismo italiano, especialmente no Norte e Noroeste da África, tanto em termos de pesquisas literárias quanto históricas, como no campo dos estudos culturais e das ciências sociais, são bastante recentes. Para a maioria da população italiana, esta é uma história desconhecida, por conta de um parcial ocultamento tanto das instituições políticas quanto da escola (DEL BOCA *apud* MURATORE, 2015). Raramente se fala do Império colonial italiano, que começou no fim do século XIX com a compra de algumas cidades portuárias na Eritreia, e que é normalmente tido como acabado desde o final da Segunda Guerra Mundial e com o fim da era Fascista, mas que, na verdade, durou oficialmente até o fim do A.F.I.S., ou seja, o Protetorado Italiano de Somalilândia, em 1960 (AHAD; GERRAND, 2004, p.16). Claramente, porém, ainda hoje, o colonialismo italiano se estende em uma forma de colonialidade alimentada pela persistência de interesses econômicos e formas de imperialismo cultural nas ex-colônias (AHAD; GERRAND, 2004).

A reticência sobre a violência colonial italiana é construída a partir do cliché dos “italianos, gente boa”, que produz imagens romantizadas de ocupadores “bonzinhos” e benevolentes, distantes dos ingleses, franceses etc. (DEL BOCA *apud* MURATORE, 2015). No seu livro *Italiani, brava gente?* (“Italianos, gente boa?”), Angelo Del Boca (2010) critica impiedosamente esta construção nacionalista, revelando histórias de violências atrozes e arbitrárias, com campos de concentração, assassinatos e estupros em massa etc.

O mito dos “italianos, gente boa”, que cobriu muitas infâmias e inclusive aquelas que vamos expor, aparece na realidade, examinando os fatos, um artifício frágil e hipócrita. Ele não tem direito à cidadania nenhum, e nem fundamentação histórica. Foi utilizado arbitrariamente e astutamente para mais de um século e até hoje ele tem os seus admiradores, mas a verdade é que os italianos, em algumas

circunstâncias, se comportaram do jeito mais brutal, exatamente como outros povos em situações análogas. Por isso eles não têm direito nenhum ao perdão, e nem à auto-absolvição (DEL BOCA, 2010, p. 7)²⁶.

Significativamente, o livro de Del Boca se abre relatando os crimes do exército italiano, entre 1860 e 1870, no recém-anexado Reino das Duas Sicílias, que, em 1861, começou a fazer parte do Reino da Itália (DEL BOCA, 2010, pp. 28-36). Esta escolha de Del Boca ilustra bem o que Joseph Pugliese chama de “colonialismo em duas frentes” (PUGLIESE, 2007, s.p.), ou seja, um colonialismo duplamente articulado, ao externo e também ao interno das fronteiras formais do estado-nação. Além das questões que, oficialmente, embora esquecidas ou subestimadas, são relacionadas às colônias italianas extraterritoriais que são superficialmente estudadas na escola, existe a questão do colonialismo interno na Itália, considerada um tabu. Como já mencionei, no capítulo precedente, vigora na Itália um colonialismo interno que se originou com a anexação do Sul (eufemisticamente chamada “unificação”) e que ainda hoje age com seu legado de ocupação territorial e cultural das regiões meridionais da Itália. Autores como Nicola Zitara (1972) e Pino Aprile (2010), que, ao longo das últimas décadas, trataram estas questões, foram tachados de revisionistas históricos e acusados de falta de cientificidade (MESSINA, 2016a, pp. 121-122).

Pugliese identifica a “branquitude” como o discurso a partir do qual se desenrola este duplo colonialismo, e também como o significante que o estado-nação italiano quer segurar a todos os custos, “tanto simbolicamente, quanto em termos geopolíticos” (PUGLIESE, 2007, s.p.), a fim de obter o status privilegiado de nação branca e europeia. Estes estudos sobre a dupla colonialidade vigente na Itália são uma novidade no âmbito dos estudos culturais e são fortemente colocados em ostracismo na Itália. Os italianos do Sul não são considerados oficialmente como uma minoria étnica oprimida, e o racismo que eles enfrentam acaba sendo minimizado como “casos isolados” ou como “brincadeiras”, dependendo da gravidade do caso. Na verdade, eles estão sujeitos a uma forte

²⁶ “Il mito degli «italiani brava gente», che ha coperto tante infamie, e anche queste che esporremo, appare in realtà, all’esame dei fatti, un artificio fragile, ipocrita. Non ha alcun diritto di cittadinanza, alcun fondamento storico. Esso è stato arbitrariamente e furbescamente usato per oltre un secolo e ancor oggi ha i suoi cultori, ma la verità è che gli italiani, in talune circostanze, si sono comportati nella maniera più brutale, esattamente come altri popoli in analoghe situazioni. Perciò non hanno diritto ad alcuna clemenza, tantomeno all’autoassoluzione” (tradução minha)

racialização e, conseqüentemente, são marginalizados dentro de um espaço de exotização e alteridade. Dentro desta questão agem dinâmicas totalmente coloniais, ocultadas e desconhecidas tanto aos sujeitos dominantes quanto às vítimas deste processo. Nesse respeito, Pugliese e Messina falam de um “reconhecível duplo movimento que envolve o ocultamento de discursos de raça e de branquitude, e simultaneamente, a virulenta mobilização das duas categorias em demarcar corpos, identidades e espaços” (PUGLIESE; MESSINA, 2017, p. 1)²⁷.

Em outras palavras, a “branquitude” e o racismo operam para demarcar violentamente corpos, territórios e subjetividades de um lado ao outro do “eixo geopolítico racializado” que separa o Norte do Sul da Itália (PUGLIESE, 2007, s. p.), enquanto a operatividade deste mesmo racismo é constantemente negada pelas narrativas nacionais. A Itália se imagina como um país unido e harmonioso, enquanto continua incessantemente a discriminar, demonizar, marginalizar e excluir os sulistas.

Para que se entenda o tamanho e a ambivalência deste tipo de exclusão, quero ressaltar o fato de que esse tipo de estudo decolonial aplicado ao caso do Sul italiano é enfrentado quase unicamente por pesquisadores residentes fora da Itália, sejam eles italianos diaspóricos ou não. São temáticas devastadoras do discurso unificador italiano que ferem no íntimo a estrutura da academia nacional.

Entre os pesquisadores não residentes na Itália que tratam sobre estes assuntos, há um grupo de pesquisa com sede na Austrália, entre os quais há Joseph Pugliese, Lara Palombo e Stefania Capogreco. Em Rio Branco, e agora em João Pessoa, eu e Marcello Messina trabalhamos juntos com eles. Parte da originalidade deste grupo de pesquisa é fundada no entrelaçamento das questões da dupla colonialidade com questões de raça e gênero – ou seja, na análise de como o corpo racializado da mulher sulista funciona como alegoria da conquista territorial, de como representações de sujeitos sulistas se misturam com imaginários sobre sexualidades não heteronormativas, e de como tudo isso

²⁷ “identifiable double movement that entails the disavowal of race and whiteness and, simultaneously, [...] its virulent mobilisation of both categories in the marking of bodies, identities and spaces”.

acaba sendo percebido pelo olhar norte-normativo nacional, inclusive como estas percepções mudaram ao longo da história de colonização do Sul, dependendo do regime simbólico hegemônico de referência.

Fora da questão do Sul da Itália, esse entrelaçamento de colonialidade, raça e gênero está bem longe de ser pouco analisado. Ao contrário, há inúmeros trabalhos que enfrentam a questão. No seu livro *Couro Imperial*, Anne McClintock afirma que

Quando os homens europeus atravessavam os perigosos limiares de seus mundos conhecidos, ritualisticamente tornavam femininas as fronteiras e os limites. Figuras femininas eram plantadas como fetiches nos pontos ambíguos de contato, nas fronteiras e orifícios da zona disputada. Os marinheiros prendiam figuras femininas de madeira nas proas de seus barcos e batizavam-nos – como objetos liminares exemplares – com nomes femininos. Os cartógrafos enchiam os mares vazios de seus mapas com ninfas e sereias. Os exploradores chamavam terras desconhecidas de territórios “virgens”. Os filósofos figuravam “a verdade” como fêmea, e então fantasiavam sobre retirar o véu. De muitíssimas maneiras, as mulheres serviam como figuras mediadoras e liminares por meio das quais os homens se orientavam no espaço, como agentes do poder e do conhecimento (MCCLINTOCK, 2010, p. 47-48).

No seu trabalho *À brasileira*, Denise Ferreira da Silva considera o caso do Brasil, e explica que este desejo de conquista está constantemente imbricado com “o sexual” e “o racial”, vistos como mecanismos “de apagamento de ‘índios’ e ‘africanos’” para “a autoprodução do europeu” (SILVA, 2006, p. 62).

Voltando às dificuldades enfrentadas pelos estudiosos do Sul da Itália que adotam esse viés crítico, queria relatar os embaraços que alguns integrantes do nosso grupo encontraram em simpósios de italianística, tanto na Itália quanto na Austrália e na Grã-Bretanha; os meus colegas tiveram que se deparar com silêncios e olhadas embaraçosas nos melhores dos casos, em outros casos com aspérrimas críticas²⁸. Acaba sendo muito difícil, então, encontrar espaços de discussão sobre este colonialismo interno italiano, tanto nos eventos acadêmicos quanto em publicação de artigos. Queria também ressaltar a quase total impossibilidade de publicar trabalhos sobre estes assuntos em revistas italianas ou organizadas por italianos. De repente, os editores e revisores destas revistas se tornam insolitamente nacionalistas diante de tentativas de questionar a

²⁸ Aqui estou me referindo a vários relatos de colegas, que foram parte de conversações pessoais.

integridade da identidade nacional deles. Por sinal, esta dificuldade desaparece magicamente quando submetemos os nossos artigos para revistas internacionais, muito competentes e prestigiadas. Isso só pode confirmar o que Pugliese e Messina afirmam na introdução a um recente dossiê da revista *Muiraquitã*:

O fato que todos os escritores sulistas deste dossiê habitam posições diaspóricas em relação ao estado-nação italiano serve simplesmente para sublinhar o incontestável fato que o Sul, e o estado-nação italiano não podem ser significados fora de um contexto de deportações forçadas, migração de massa e diáspora²⁹ (PUGLIESE; MESSINA, 2017, p. 2-3).

Sobre questões de gênero e colonialidade no Sul da Itália, são de relevante importância os estudos de Gabriella Gribaudo (GRIBAUDO, 2005, p. 510-571) sobre os estupros perpetrados pelas tropas Aliadas do Exército Francês aos tempos da liberação do Sul durante os últimos anos da Segunda Guerra Mundial. Rossano (ROSSANO, 2011, p. 194), por sua vez, relata as violências sexuais e as matanças cumpridas pelas tropas piemontesas, entre 1860 e 1870, durante a violenta anexação colonial do Sul. Em um recente trabalho publicado na revista *Tropos* da faculdade de jornalismo da UFAC, Marcello Messina e eu (MESSINA; DI SOMMA, 2017) relacionamos estes estudos a um abuso sexual disfarçado como “brincadeira”, acontecido em 2017 durante um show de talentos na televisão italiana, e que envolveu uma mulher originária do Sul³⁰.

A vítima, nesse caso, foi a cantora Emma Marrone³¹, já vencedora do Festival de Sanremo, em 2012, na categoria *Nuove Proposte*. Durante uma exibição musical no programa “Amici di Maria De Filippi”, foi continuamente tocada e beijada em partes íntimas e não por parte de um dançarino francês³².

²⁹ “That all the southern writers of this special issue inhabit diasporic positions in relation to the Italian nation-state merely serves to underscore the inarguable fact that the South, and the Italian nation-state, cannot begin to be rendered intelligible outside of a frame of enforced deportations, mass migration and diaspora.”

³⁰ A imprensa mundial, inclusive de língua portuguesa, condenou asperamente o show italiano pelo que aconteceu (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 2017).

³¹ Emma Marrone é originária da região da Apúlia, em específico do Salento, que corresponde ao “salto da bota” da península italiana.

³² Aqui é importante trazer informações sobre a nacionalidade do dançarino, por duas razões: (1) ele não falava a língua italiana, e a falta de comunicação verbal entre ele e Emma Marrone era parte da

Em nosso trabalho, Messina e eu ligamos este deplorável acontecimento aos abusos sexuais perpetrados pelas tropas piemontesas e Aliadas no contexto de fases históricas sucessivas da ocupação do Sul. Chegamos então à observação de que Emma Marrone foi molestada não simplesmente por ser mulher, mas também em luz da sua orgulhosa identificação sulista. Utilizamos o conceito de “violência cívica”, perpetrada no interior do “regime escópico” italiano para comparar o programa televisivo e as fotos da “brincadeira”/abuso sexual com a difusão da foto do cadáver estuprado de Michelina De Cesare, militante calabresa que lutou contra a anexação do Sul na década de 1860. Por “regimes escópicos” entendemos, em acordo com Suvendrini Perera (2014), aqueles regimes que impõem certos tipos de visualizações impedindo outros, e são relacionados à violência política e, cabe ressaltar, “cívica” (PERERA, 2014, pp. 4-5). As fotos dos militantes calabreses (eram fotos de cadáveres de homens, também) que circulavam no recém-unificado estado italiano tinham a dúplice função de criar tanto um laço cívico entre a população italiana, quanto também de apavorar os sulistas mostrando o que poderia acontecer com eles caso tentassem se rebelar. Toda a difusão midiática conectada à “brincadeira” feita a Emma Marrone age exatamente da mesma forma: cria-se um sentimento cívico de irmandade à luz do caráter supostamente lúdico da ação e desencoraja-se qualquer vontade de empoderamento das mulheres sulistas.

O “regime escópico” do Festival de Sanremo reproduz perfeitamente estes mecanismos. O Festival cria um laço cívico entre espectadores expondo violentamente sujeitos sulistas que estão subjugados exatamente ao “duplo movimento” de assimilação e racialização identificado anteriormente através das palavras de Pugliese e Messina (2018).

Dentro do espaço italiano, este papel de “Outro” a ser racializado, marginalizado, e até agredido, violentado e ridicularizado, passou, nas últimas

“brincadeira” que sustentava todo o esquete; (2) na nossa identificação de uma genealogia de violências sexuais sobre os corpos das mulheres sulistas, Messina e eu comparamos o evento aos estupros em massa perpetrados pelas tropas francesas contra as mulheres do baixo Lazio, geralmente narrados como ação exclusiva das tropas marroquinas e magrebins, de maneira que os soldados franceses brancos fossem totalmente inocentados – a partir dessas considerações, especulamos sobre o status de francês branco do dançarino e nos perguntamos, provocativamente, se os atos deles teriam sido interpretados diferentemente se ele fosse árabe ou magrebino (MESSINA; DI SOMMA, 2017).

décadas, a ser ocupado já não somente pelos sulistas, mas também pelos estrangeiros extra-europeus, alcunhados, como mencionado anteriormente, de “extracomunitários” pela sociedade branca italiana. Conforme Pugliese:

No rastro das ondas de migrantes da África e do Oriente Médio que vieram para a Itália nas últimas três décadas em busca de meios de subsistência, os nortistas cunharam o neologismo *sottoterrone* ("em baixo da sujeira abaixo dos pés") para rotular essa nova população não-branca. O que está em operação aqui é uma recalibração de hierarquias raciais que efetivamente funciona para reposicionar específicos sujeitos racializados na escala vertical governada pela branquitude como padrão normativo. Em paralelo com a entrada na nação italiana de pessoas não-brancas da África, Oriente Médio e Ásia, a estranheidade racializada dos sulistas foi também um pouco recalibrada. Eles não constituem mais o outro absoluto do Norte da Itália; em vez disso, essa posição foi atribuída àqueles sujeitos não europeus geopoliticamente alheios ao corpo da nação. Eu digo "estranhas", como foram designadas pelos italianos como extracomunitários, isto é, como pessoas de fora da "comunidade" nacional racialmente circunscrita (PUGLIESE, 2008, pp. 20-21)³³.

Se, por um lado, a alteridade dos sulistas foi um pouco aliviada a partir destas novas imigrações na Itália, é também verdade que os sulistas ficam sempre como “os próximos: os próximos abjetos a serem estigmatizados, criminalizados, abominados, e portanto encaixados como inimigos públicos” (MESSINA, 2017, p. 97)³⁴.

Neste contexto, é intrigante ver como, no Festival de Sanremo, esta dupla alteridade emergiu, nos últimos anos, através de figuras periféricas, às quais é dada ocasionalmente a possibilidade de aparecer como novidades dentro do espaço da competição musical. Neste sentido, ao lado dos cantores sulistas, napolitanos, sicilianos, sardos, sempre presentes nos Festivais desde o início, e

³³ “In the wake of the waves of migrants from Africa and the Middle East who have come to Italy over the last three decades searching for a livelihood, northerners have coined the neologism *sottoterrone* (‘sub-dirt beneath one’s feet’) to label this new non-white population. At work here is a recalibration of racial hierarchies that effectively functions to reposition targeted racialised subjects on the vertical scale governed by whiteness as the normative standard. In tandem with the entry into the Italian nation of people of colour from Africa, the Middle East and Asia, the racialised extraneity of Southerners has also been somewhat recalibrated. They no longer constitute northern Italy’s absolute other; rather, this position has been assigned to those non-European subjects geopolitically extraneous to the body of the nation. I say ‘extraneous’ as they have been designated by Italians as *extracomunitari*, that is, as people from outside the racially circumscribed national ‘community.’”

³⁴ “‘the next ones’: the next monsters to be stigmatised, criminalised, abjectified, and thus framed as public enemies.”

quase sempre confinados dentro de papéis marginais e “regionais”, criaram-se novos espaços para cantores imigrados ou para cantores da dita “segunda geração”, ou seja, filhos de imigrantes estrangeiros na Itália. Na edição de 2018, por exemplo, o cantor albanês naturalizado italiano Ermal Meta ganhou a categoria *Campioni* (“artistas estabelecidos”) em dupla com o cantor romano Fabrizio Moro, enquanto na categoria *Nuove Proposte* participaram dois cantores italianos “de segunda geração”, isto é, Mudimbi, descendente ítalo-congolês, e Leonardo Monteiro, descendente de brasileiros (DEL FRATE, 2018). Em 2019, foi a vez de Mahmood, cantor milanês de pai egípcio e mãe sarda (ou seja, oriunda da ilha da Sardenha), ganhar o Festival com a canção “Soldi” (“dinheiro”), suscitando inúmeras polêmicas da imprensa e até de políticos importantes (VITALI, 2019).

A participação destes sujeitos no Festival tem evidenciado, muitas vezes, as contradições que caracterizam o espaço nacional italiano, exatamente na forma de um duplo movimento que contempla tanto a demarcação violenta de identidades alheias e estranhas, quanto a súbita negação desta mesma operação, em nome de um desejo compulsivo de assimilação à nação branca. Esse duplo movimento não é uma prerrogativa das instituições, mas chega também a influenciar o comportamento desses sujeitos “Outros”. Como sugerido por Albert Memmi em relação à trajetória do colonizado,

Constantemente confrontado com essa imagem de si mesmo que é proposta, imposta, não apenas nas instituições, mas em todo contato humano, como ele poderia não reagir? Ela não lhe pode ser indiferente, colada a ele, como um insulto que voa com o vento. Ele acaba reconhecendo-a, tal como um apelido detestado, mas transformado em sinal familiar. A acusação o perturba e o inquieta na mesma proporção em que admira e teme seu poderoso acusador. Será que este não tem uma certa razão? Murmura. Será que não somos mesmo culpados? Preguiçosos, já que temos tantos ociosos entre nós? Medrosos, já que nos deixamos oprimir? Desejado, difundido pelo colonizador, esse retrato místico e degradante termina, em certa medida, por ser aceito e vivido pelo colonizado. Ele ganha assim certa realidade, *contribuindo para o retrato real do colonizado* (MEMMI, 2007, p. 125).

Nos próximo capítulo, através de dois estudos de caso, examinarei as trajetórias de dois artistas que representam, em maneiras diversas, a dupla alteridade mencionada acima. Mais especificamente, apresentarei os episódios

da cantora Cecile, em 2016, e aquele do rapper Rocco Hunt, em 2014.

CAPÍTULO 2. REPRESENTAÇÕES DE RAÇA E GÊNERO NO FESTIVAL DE SANREMO

Este trabalho não pretende ser uma obra exaustiva sobre as questões de raça, gênero e “deficiência” no Festival de Sanremo. Considerando que houve a primeira edição em 1951 e que, em 2018, o Festival chegou à sua sexagésima-sétima edição, um trabalho completo poderia só ser de cunho enciclopédico. Tendo em vista então as limitações de um trabalho de mestrado, surgiu a necessidade de fazer um recorte que fosse apropriado. Escolhi, portanto, tratar sobre alguns estudos de casos que achei mais interessantes, relacionados às questões de raça, gênero e “deficiência”. Focarei especialmente em casos mais recentes, por se relacionarem melhor com minha experiência de vida, tanto como moradora da Itália, nas primeiras duas décadas e meia da minha existência, quanto como sujeito diaspórico, nestes últimos dez anos. Portanto, não pretendo fazer um recorte temporal preciso e pontual no meu trabalho, pois as questões analisadas serão encontradas descontinuamente e esporadicamente. Isso não significa que não há critérios para as minhas escolhas de corpus. Primeiramente, é importante ressaltar que todos os artistas examinados, tanto neste capítulo quanto no terceiro, chegaram a Sanremo pela “porta do fundo” da categoria *Nuove Proposte* (“artistas emergentes”), que abriga cantores supostamente “não consagrados” dentro da cena musical nacional. Segundamente, é importante destacar que todos os estudos de caso do presente texto geraram algum tipo de polêmica por parte da imprensa e do público, exatamente a partir de questões que são relacionadas à esfera da representatividade nacional e de uma suposta essência do “ser italiano”.

Falar de representatividade e representação implica em certo tratamento crítico do termo. Nesse respeito, Judith Butler, especulando sobre o conceito de “representação” no tocante à relação entre a mulher e o feminismo, me convida a tomar cuidado, já que

Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que

revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres (BUTLER, 2003, p. 18).

A representação, então, é tanto concessão de “visibilidade e legitimidade” quanto produção de estereótipos, de “verdades” sobre um dado sujeito, grupo ou instituição. Essa ambiguidade fundamental permeia o meu presente trabalho: por um lado, dentro do Festival, figuras periféricas emergem esporadicamente e a existência delas se torna mais “visível” e “aceitável” para o grande público nacional; por outro lado, a exposição desses sujeitos acontece em formas determinadas e desencadeia uma série de reações, de maneira a reproduzir alguns tipos de estereótipos.

2.1 N.E.G.R.A. – A eliminação de Cecile na categoria *Nuove Proposte* de Sanremo 2016³⁵

Cécile Vanessa Ngo Noug (conhecida ao público como Cécile), nascida em Roma de mãe camaronesa, com a canção hip-hop/dubstep “N.E.G.R.A.” (LOMBARDI DALLAMANO, 2016), participou no Festival de Sanremo 2016. A canção, executada em dueto com o rapper Rafé, foi eliminada no primeiro turno de seleção na categoria “*Nuove Proposte*”, tanto na votação telefônica (júri demoscópico), quanto no voto da imprensa³⁶; Cecile competia contra a cantora Chiara Dello Iacovo, que, com a canção “Introverso” (DELLO IACOVO, 2016), ficou em segundo lugar.

A canção denuncia as discriminações sofridas pela cantora por causa do racismo durante a sua vida, na escola, na rua e na vida sentimental. A letra foi escrita pelo *manager* de Cecile, Lorenzo Lombardi Dallamano, a partir de alguns episódios narrados pela cantora (GHIRINGHELLI, 2016). A canção começa com um rap falado, que se dirige a todos os que discriminam e discriminaram Cecile durante a sua vida. As vozes dessas pessoas assustadas ecoam na introdução de Rafé como gritos apavorantes, também graças ao efeito sonoro da distorção: “talvez é porque algo nela me dá medo” (LOMBARDI DALLAMANO, 2016)³⁷.

³⁵ Este capítulo é baseado em uma versão anterior publicada em italiano (DI SOMMA, 2016).

³⁶ As maneiras em que as votações funcionam no Festival variam de ano em ano. Em 2016, teve uma votação telefônica e uma por membros selecionados da imprensa (DI SOMMA, 2016).

³⁷ “sarà perché qualcosa in lei mi fa paura”

Cecile é vista como um monstro, uma alienígena, uma entidade perigosa, ao ponto que a canção fala de alguém na creche que “já fazia perguntas estranhas / como por exemplo qual fosse a cor do meu sangue” (LOMBARDI DALLAMANO, 2016)³⁸. Efetivamente, em uma entrevista, Cecile conta que uma menina na creche cortou o pulso dela para constatar a efetiva cor do seu sangue (CECILE *apud* MARONGIU, 2016). A canção menciona também uma “mãe que me vê / e segura os filhos”(LOMBARDI DALLAMANO, 2016)³⁹, e também outrem que comenta “não tenho nada contra, mas tem diferença demais” (LOMBARDI DALLAMANO, 2016)⁴⁰.

Em seguida, Cecile começa a cantar sobre uma relação amorosa: “Fecho a boca e os olhos na noite obscura / E você tem medo porque sou escura demais – escura demais” (LOMBARDI DALLAMANO, 2016)⁴¹. A cor da sua pele faz dela uma entidade assustadora e monstruosa, figura parecida com o conceito da “Shadow-Beast” (ou seja, “Besta da sombra”) explicado por Gloria Anzaldúa: “a mulher é o estranho, o outro. Ela é os pedaços aterrorizadores do pesadelo do homem, a Besta da sombra dele” (ANZALDÚA, 1987, p.17)⁴².

O corpo escuro e poderoso de Cecile obstaculiza a relação física entre os dois amantes, mas depois o “problema” da cor da pele dela desaparece durante o ato sexual:

Você quer só um namorico
sem considerar a minha natureza porque sou
N.E.G.R.A., N.E.G.R.A., N.E.G.R.A.
Mas quando você me vê nua, nua, nua
Sirvo mesmo, apesar de ser
N.E.G.R.A., N.E.G.R.A., N.E.G.R.A.⁴³ (LOMBARDI DALLAMANO, 2016).

³⁸ “a chi all’asilo mi faceva già strane domande / come ad esempio che colore avessi il sangue”

³⁹ “alla mamma che mi nota / e stringe i figli a sé”

⁴⁰ “non ho niente contro ma c’è troppo differenza”

⁴¹ “Chiudo bocca e occhi nella notte oscura / e hai paura perché sono troppo scura - troppo scura”

⁴² “Woman is the stranger, the other. She is man’s recognized nightmarish pieces, his Shadow-Beast”

⁴³ “mi consideri soltanto per un’avventura / ma non consideri la mia natura perché sono / N.E.G.R.A., N.E.G.R.A., N.E.G.R.A. / ma quando mi vedi nuda, nuda, nuda / vado bene anche se sono / N.E.G.R.A., N.E.G.R.A., N.E.G.R.A.”

A violência do adjetivo “negra”, uma palavra que em italiano tem só valor depreciativo e geralmente não tem significado afirmativo, é evidenciada no título em caixa alta, pontuado como se fosse um acrônimo. A palavra é pronunciada pela cantora reproduzindo arrogância e ódio, como se fosse o eco de uma injúria que ressoa na cabeça dela. A cantora não é considerada como uma pessoa pelo seu namorado branco, mas sim como um corpo negro, um corpo que fica “intencionalmente despido diante o olhar do macho-branco-italiano: é uma provocação, mas também a reivindicação de um posicionamento que não foi escolhido por Cecile, mas que lhe foi imposto” (PROGLIO, 2016, p. 4). Na canção, a exploração histórica do corpo negro (GILMAN, 1985, p. 209) é expressada na “conquista” sexual do amante.

Primeiro, o parceiro sexual leva-a para o restaurante, paga o jantar dela, e, no dia após a exploração sexual, simplesmente a ignora: “choro sozinha no meu quarto / não se preocupe com a N.E.G.R.A., pois quando é triste ela começa a dançar”⁴⁴. Aqui tem uma identificação irônica da cantora com o “happy negro”, ou seja, o negro do *Minstrel Show*, espetáculos muito populares nos Estados Unidos do século XIX em que atores brancos se pintavam o corpo de preto e ridicularizavam os negros, representando-os como sujeitos ingênuos, dóceis e despreocupados, com uma paixão exagerada para a dança e a música (ELKINS, 1968). Estes dois versos não apareceram na versão de “N.E.G.R.A.” cantada no Festival, e só aparecem na versão lançada comercialmente. A seguinte estrofe também desapareceu da versão do Festival:

Tem gente que ostenta ideias em que negros e homossexuais
Indiferentemente são todos iguais,
Ou seja, diferentes e enquanto tais
Têm que ser tratados diferentemente dos normais, e isso dá medo
(LOMBARDI DALLAMANO, 2016).

Estes versos foram cortados porque a canção, conforme o regulamento do Festival, era mais longa do que os três minutos máximos (SANREMO, 2016; p. 8). Para muitos, porém, estes versos foram escolhidos exatamente por medo de que pudessem ser considerados “incômodos”, em um período de tensão

⁴⁴ “e piango sola dentro alla mia stanza / non preoccuparti della n.e.g.r.a. quando è triste prende e danza”

política na Itália em relação à questão das uniões estáveis (TORTAROLO, 2016; NOTO, 2016; GIULIANI, 2016, p.1).

Marcello Messina utiliza o pensamento de Slavoj Žižek para interpretar um acontecimento parecido, ou seja, o corte de alguns versos sobre a autonomia siciliana, ocorrido durante um concerto em comemoração ao aniversário da Unificação Italiana:

Não é difícil especular e imaginar que esta intervenção na canção foi causada por pressões feitas pelos organizadores do evento, ou que foi uma modificação voluntária do conjunto mesmo, uma autocensura feita para evitar a exclusão do evento. [...] O fato de não ter como saber quem mudou a letra da canção pode também lembrar a definição de violência objetiva proposta por Slavoj Žižek, em que a violência subjetiva é aquela causada por um autor bem visível, e a violência objetiva é intrínseca nos mecanismos de dominação que governam a sociedade e o sistema político-econômico (MESSINA, 2016a, p.122).

Outro aspecto que acho importante na performance de Cecile é o uso do corpo. A cantora, durante uma das performances no Festival, abre a jaqueta, sob a qual veste uma camiseta curta que mostra a sua barriga. Ao cantar o refrão com as repetições da palavra “negra”, a cantora abre os braços mostrando inteiramente o seu corpo negro. Este uso do corpo negro é muito parecido com aquele adoperado por Vitoria de Santa Cruz, fundadora do movimento afroperuano. Na performance do poema “Me gritaran negra” (SANTA CRUZ, 2003), durante a repetição do insulto “negra” e “negro”, Santa Cruz e os outros performers começam a fazer uns movimentos rítmicos que depois ficam dança, numa apropriação lúdica do insulto em característica fundamental do próprio ser-negro.

Agora, é importante fazer inferências sobre as razões da vitória de Chiara Dello Iacovo sobre Cecile. Não quero fazer um discurso estético, mas sim político. Eu acredito que a disputa entre essas duas cantoras foi decidida de propósito: Dello Iacovo, com a sua constituição magra e a sua pele clara, fica mais encaixada com o estereótipo machista de mulher italiana do que Cecile, que é uma mulher forte, alta e negra. Também as músicas não podiam ser mais diferentes: a canção de Dello Iacovo, “Introverso” (“Introvertido”) traz uma bem vaga denúncia social sobre a necessidade de se encaixar num mundo superficial

não bem identificado. É só numa entrevista que descobri que a cantora se refere à sua experiência no show de talentos “The voice of Italy” (DELLO IACOVO *apud* FERRARI, 2016).

Contudo, nem da canção, nem do videoclipe se entende que esta sensação se refere a esta experiência. Embora a canção nasça do senso de embaraço da cantora, devido ao estranhamento da situação social frívola e artificial do *show business*, a canção não denuncia abertamente esse contexto. A melodia parece alegre e despreocupada, agradável e cativante. Comentários no YouTube falam de “canção muito bonitinha”, “voz agradável”, “estética fofinha” (ARLANDINI, 2016). A canção funciona como um tranquilizante, exatamente o oposto da peça de Cecile, que, ao contrário, “não quer tranquilizar ninguém” (PROGLIO, 2016, p. 4)⁴⁵. Há um ponto em que os atores figurantes no vídeo, caracterizados como “introvertidos” por meio de objetos que cobrem inteiramente as suas caras, caem improvisadamente no chão, gerando um efeito cômico. Esse riso vago e inconcludente é jogado lá para tranquilizar e “incluir”, para neutralizar a vaga denúncia social de um sujeito introvertido numa piada. A mesma cantora fala que os fãs dela:

Começam me reconhecer e isso lhe dá conforto. Acho que isso seja sintomático do fato que, de verdade, está começando a nascer um mundo meu, no qual parece que alguém quer ficar um pouquinho para sentir-se protegido (DELLO IACOVO *apud* FASSIO, 2016).

O vídeo clipe foi filmado em Asti, cidade próxima a Turim (porém, nas imagens eu reconheço também a nova estação ferroviária Porta Susa, da mesma Turim), em um “mundo” que, comparado ao vídeo de Cecile, se destaca pela branquitude unânime dos figurantes, que são amigos e parentes da cantora (FASSIO, 2016). Como Cecile, Dello Iacovo também abrange brevemente a questão da homossexualidade, já que no vídeo aparece um casal gay que começa a brigar dentro de um carro: um dos dois sai do carro e deixa um “discurso inútil sobre o amor”⁴⁶. Se na canção de Cecile “negros e homossexuais” (LOMBARDI DALLAMANO, 2016) apareciam unidos na luta, no vídeo de Dello

⁴⁵ “non vuole rassicurare nessuno”

⁴⁶ “Discorso inutile sull’amore”

Iacovo é difícil separar as identidades gays do subtexto de branquitude que domina no vídeo.

Na performance de Sanremo, Dello Iacovo utiliza o seu corpo, exatamente como Cecile. Ela se movimenta mecanicamente como uma boneca, simbolizando o seu desconforto em participar em interações sociais. Como Cecile, Dello Iacovo também se desveste na performance de Sanremo, abre os botões da camiseta e dobra as mangas, não mostrando um corpo negro sexualizado, mas um corpo literalmente “pres[o] dentro do celofane” (DELLO IACOVO, 2016)⁴⁷. A artificialidade do material sintético que a cinge parcialmente se põe como uma barreira protetiva entre ela e o mundo, revelando uma corporeidade sóbria e moderada, em contraste com a corporeidade desbordante e intencionalmente autoexotizada de Cecile (GIULIANI, 2016).

É importante também especificar que os confrontos diretos não são estabelecidos por meio de sorteios ou algoritmos, mas sim pelos organizadores do festival (SANREMO, 2016, p. 2). À luz disso, é, pelo menos, legítimo suspeitar que as duas cantoras tenham sido enfrentadas uma a outra de maneira estratégica, com a intenção de atrapalhar a “N.E.G.R.A.”. Conforme Giuliani:

A hegemonia branca e masculina que Sanremo expressa, e que é também profundamente marcada no sentido do gênero [...] deixa apenas espaços residuais a conteúdos contrapontísticos de crítica social, que tragam à luz, e coloquem em pauta, os mecanismos de reprodução de tal hegemonia através da inclusão inferiorizante ou da exclusão de certos sujeitos (GIULIANI, 2016, p.1)⁴⁸.

A derrota de Cecile é alimentada então por uma “fragilidade branca”, explicada por DiAngelo (2011, p. 61), ou seja, uma arrogância racial do branco que menospreza qualquer ideia que se ponha contra uma visão branco-cêntrica do mundo, ou que o faça sentir culpável diante dos seus privilégios. A força da denúncia de Cecile leva o branco a um “desconforto racial” (DIANGELO, 2001, p. 61) ao qual o público italiano, evidentemente, não gostou de ser exposto. Este sentimento pode ser percebido nos comentários no Youtube ao vídeo clipe da

⁴⁷ “rinchius[o] dentro al cellophane”

⁴⁸ “L’egemonia bianca e maschile che Sanremo esprime, e che è anche profondamente genderizzata [...] lascia spazi solo residuali a messaggi contrappuntistici e di critica sociale che mettano in rilievo, e in discussione, i meccanismi di riproduzione di tale egemonia mediante l’inclusione inferiorizzante o l’esclusione di determinati soggetti.”

música. A cantora é acusada de mau gosto, de ser inapropriada na linguagem, e de utilizar uma tática injustamente definida como “populista”. Alguns blogs culpam Cecile de “vitimismo estratégico” (DEL PAPA, 2016; PAVIGLIANITI, 2016), ou seja, de ter explorado a questão racial para ganhar dinheiro (tudo isso sem considerar que ela nem ficou muito famosa). Como será mostrado posteriormente, estas acusações são totalmente parecidas com aquelas que o cantor cego Aleandro Baldi sofreu na década de 1990.

Estas acusações de vitimismo estratégico explicam bem o motivo da derrota da canção “N.E.G.R.A.”: Cecile fala de como viveu o racismo na sua vida com muito envolvimento emotivo, fazendo com que o público se sinta culpado. A sensação de desconforto racial experimentada pelos espectadores italianos é evidente nos comentários online. Embaixo do vídeo da canção de Chiara Dello Iacovo, um usuário escreve:

Aquela cafona n.e.g.r.a. (como ela mesma se define) achava que passaria na seleção colocando na letra um pouco de palavras e pronto. NÃO DEU CERTO, QUERIDA (SIFILITICO JOE, 2016)⁴⁹.

A negligência em respeito às questões de privilégio racial não é simplesmente uma prerrogativa dos que são considerados brancos, mas é parte de uma mentalidade imposta sobre todos os indivíduos sujeitados a um discurso dominante. A performance de Cecile gerou um debate muito animado entre os usuários da página Facebook G2, que reúne os filhos dos estrangeiros extracomunitários na Itália. A maioria dos participantes na discussão se revelou hostil à performance da cantora romana, exibindo desconforto em enfrentar questões raciais de forma direta; este tipo de reação leva, conforme DiAngelo, ao robustecimento do mesmo racismo, em um círculo vicioso:

O contínuo recuo do desconforto de um enfrentamento racial autêntico em uma cultura permeada da desigualdade racial limita a habilidade em formar conexões autênticas transversalmente às divisões raciais, e resulta em um ciclo perpétuo que opera para manter o racismo no seu lugar (DIANGELO, 2011, p.66)⁵⁰.

⁴⁹ “Quella cafona n.e.g.r.a. (come si definisce lei) pensava di passare la selezione inserendo nel testo un paio di parolacce e via. LE E' ANDATA MALE CARA MIA”

⁵⁰ “The continual retreat from the discomfort of authentic racial engagement in a culture infused with racial disparity limits the ability to form authentic connections across racial lines, and results in a perpetual cycle that works to hold racism in place” (tradução minha)

Entre os comentários, um usuário acusa a falta de “bom gosto” e de “elegância” por parte da cantora, e fala de “oportunidade perdida” (AMPONSAH, 2016). Outros alegam que Cecile aproveitou da questão do racismo para fazer “lucro pessoal” (MORENO, 2016). Outros sentem pena dela, “misturada com raiva”, já que a cantora estaria se “vendendo ao melhor comprador” (SSALI, 2016). Enfim, houve pessoas que falaram de “provocação pré-fabricada”, pensada para fazer sucesso no mercado musical italiano (BAUDET VIVANCO, 2016).

Tudo isso acontece no contexto de uma nação que se define branca, embora “não excessivamente” (PETROVICH NJEGOSH, 2016, p.8), na qual uma cantora negra não pode representar os “valores nacionais”. Afinal, também Carlo Conti, apresentador e diretor artístico da edição de 2016 do Festival, não é muito bem visto: aqui novamente, o “problema” é a cor da pele de Conti, que foi objeto de várias piadas tanto no Festival quanto online. Conforme Proglío “a questão, obviamente, não é Conti, mas o que Conti representa: o emblema da italianidade em Sanremo” (PROGLIO, 2016, p.4), já que o senso comum nacional, como provado pelas vaias nos estádios contra Balotelli, (MAYER, FARIS, 2012), dos quais Cecile também canta na sua canção, diz que “não há italianos negros” (PROGLIO, 2016, p. 4).

Igiaba Scego, escritora italiana descendente de somalis, nos dias daquele Festival, publicou um artigo na revista *Internazionale*, no qual critica a nudez de Cecile, argumentando que foi uma oportunidade perdida de resgate para os afro-italianos: “Talvez teríamos podido ir vestidos no horário nobre de RAI 1. Sim, vestidos com a nossa história. Mas ninguém é perfeito. Vai ficar de lição para a próxima vez” (SCEGO, 2016)⁵¹.

Scego compara o videoclipe de Cecile àquele da canção “Formation” de Beyoncé (2016), lançado alguns dias antes da performance de Sanremo, e considerado melhor pela escritora, que compara, também, a imagem de Cecile nua no vídeo clipe com as fotos das prostitutas das colônias italianas na África. Cecile, como elas, aparece nua entre cândidos lençóis; e Scego sustenta que

⁵¹ “Forse in prima serata su Rai 1 potevamo andarci vestiti. Sì, vestiti con la nostra storia. Ma nessuno è perfetto. Ci serva da promemoria per la prossima volta”.

Cecile promova um atraso da imagem da mulher africana, “um ser submetido ao patriarcado branco e capitalista” (SCEGO, 2016)⁵². Enfim, Scego se pergunta ironicamente como é que as afro-italianas não tenham ainda conseguido se expressar fora dos lençóis da cama (SCEGO, 2016).

É uma pena que o artigo de Scego ignore as representações raciais problemáticas oferecidas por Beyoncé, que prefere não se mostrar com os seus cabelos naturais (ARENOSKY, 2009, p. 118), deixando a tarefa, no videoclipe de “Formation”, às suas dançarinas/ancilas. Entre outras coisas, Beyoncé vendeu à companhia L’Oréal a própria imagem “branqueada” para uma propaganda publicitária (SWENEY, 2008).

Scego ainda compara Cecile às famosas imagens de Marilyn Monroe nua, coberta com lençóis brancos. Novamente, aqui as fotos de Marilyn são tidas como termo de comparação positivo, emblema de uma nudez que não é considerada degradante (SCEGO, 2016). Talvez isso seja porque, como declara Sara Ahmed, o corpo branco de Marilyn ocupa um “ponto zero de orientação, do qual todo o mundo se origina” (AHMED, 2007, 151)⁵³. O corpo branco é tido acriticamente como cânone de beleza arquetípico e universal. As brancas representam a totalidades das mulheres, também quando estão peladas dentro dos lençóis, enquanto todas as outras podem só representar as próprias “experiências racializadas” (DYER, 1997). No texto de Scego, Monroe encarna o universal feminino ao qual todas as mulheres do mundo desejam aproximar-se, enquanto Cecile pode só dar vergonha às afro-italianas. O corpo de Beyoncé, que em “Formation” não é nu e nem deitado, mas que é sim bastante pouco vestido e rebola, seria, conforme Scego, representante universal da feminilidade negra, porque dança com outras mulheres negras sem tentar dialogar com o macho branco dominante (SCEGO, 2016).

Gaia Giuliani, em um artigo escrito pouco depois, defendeu Cecile contra as acusações de Scego, explicando também a questão da similaridade com as mulheres das fotos coloniais italianas:

⁵² “essere sottomesso al patriarcato bianco e capitalista”

⁵³ “zero-point of orientation, from which the world unfolds”

Seria como se, a essas fotos que ilustravam jovens mulheres negras – prostitutas ou não -, fotografadas no ato de olhar para a câmera, Cecile tivesse dado a voz, uma voz desafiadora, que poderia ter dito “tu gostas de mim hein? Mas só quando estou aqui meio pelada com os lençóis brancos que escondem os meus quadris, quando não falo, não tenho subjetividade e sou apenas um objeto para o teu prazer erótico, visual e sexual”. A canção de Cecile produz um deslocamento violento que deriva da escuta de uma voz denunciante que sai de uma imagem que reconhecemos (a gente viu essas fotos milhões de vezes, também depois do fim do colonialismo: em revistas, em tabloides, jornais esportivos e revistas de moda), e que foi sempre silenciosa (pelo menos na Itália) (GIULIANI, 2016)⁵⁴.

Enquanto Scego sustenta que “o corpo negro no vídeo de Beyoncé tem uma história, uma genealogia, uma miríade de possibilidades de realização” (SCEGO, 2016)⁵⁵, eu posso enfim responder que estas são características que constam também no corpo de Cecile, já que, conforme Patricia Hill Collins, “o pessoal é político” (HILL COLLINS, 2006, p. 26)⁵⁶. Cecile parte da sua vivência de mulher negra sexualizada e racializada em uma sociedade branca e desigual, em um contexto comum a outras realidades fora daquela italiana. Um dos resultados possíveis disso é o choque do espectador italiano em ver o corpo dela, “N.E.G.R.O.” e desnudo, o que pode levá-lo a sentir-se culpado pelos sentimentos racistas que ele (e outros) tem para ela, abrindo talvez o caminho para uma possível mudança social.

2.3 Tactical blackening em “Nu juorno buono” de Rocco Hunt

Rocco Hunt, jovem rapper italiano da cidade de Salerno, cidade próxima a Nápoles, em fevereiro de 2014, ganhou o Festival de Sanremo na categoria “*Nuove proposte*” com a canção “Nu juorno buono”, com letras em italiano e em

⁵⁴ È come se alle foto scattate in colonia che ritraevano giovani donne nere – prostitute o meno – nell’atto di guardare in camera fosse stato aggiunta la voce, una voce sprezzante che potrebbe aver detto ‘ti piaccio eh? ma solo quando sono qui mezza nuda con le lenzuola bianche che nascondono i lombi, quando non parlo, non ho soggettività e sono solo un oggetto di piacere erotico, visivo e sessuale’. La canzone di Cecile produce uno spiazzamento violento che deriva dall’ascoltare una voce che denuncia uscire da un’immagine che riconosciamo (l’abbiamo vista milioni di volte anche dopo la fine del colonialismo: nei rotocalchi, nei giornali scandalistici, in quelli sportivi e in quelli di moda) e che è sempre stata silente (almeno in Italia).

⁵⁵ “Il corpo nero nel video di Beyoncé ha una storia, una genealogia, una miriade di possibilità di realizzazione”

⁵⁶ “The Personal Is Political”

napolitano. É importante ressaltar que a canção foi cantada parcialmente nesta língua regional, língua materna do cantor. Cantar em napolitano não é raro na história do Festival, devido à histórica influência da canção napolitana na criação de uma música popular italiana (FACCI, 2013). Mesmo assim, cantar em napolitano constitui, a cada vez, um ato político. Considera-se, aqui, que as línguas regionais são expressão de culturas “Outras” que se distanciam da cultura italiana uniformizadora. Cantar em napolitano foi um azar para Rocco Hunt, um perigo que ele correu ao custo de ser ridiculizado, sendo a cultura napolitana considerada expressão de um subproletariado tido como pouco refinado e representado como emanção de uma cultura e de uma raça inferiores; além disso, Hunt poderia não ser compreendido pela maioria do público nacional.

A violenta hegemonia da língua italiana pode ser percebida no fato de que a versão de Sanremo no refrão contém menos versos em napolitano do que a versão cantada no vídeo clipe pelo mesmo autor. Ou seja, como mostrado a seguir na tabela 1, na versão ao vivo de Sanremo alguns versos foram traduzidos forçosamente em italiano, provavelmente para agradar ao público italiano.

Videoclipe (ROCCO HUNT, 2014a), (ROCCO HUNT, 2014b)	Versão de Sanremo (ROCCO HUNT, 2014c)	Tradução
<i>È nu juorno buono</i>		É um dia bom
<i>Stammattina m'a scetat' o' sol</i>	Stamattina mi ha svegliato il sole	Hoje o sol me acordou
<i>O' stereo ppe' canzone</i>		O som pelas músicas
<i>A quanto tiemp' cca nun stev' accussì</i>	Da quanto tempo che non stavo così	Há quanto tempo que não estive assim
<i>Ogni cosa accumenc' pecchè poi adda frnì</i>		Tudo começa porque tem que acabar
<i>Ma nun me manca nient'</i>	Ma non mi manca niente	Mas não me falta nada
<i>Stamattin nu me manca nient</i>	Stamattina non mi manca niente	Essa manhã não me falta nada
<i>Abbraccia a' Gabriellin</i>		Abraço Gabrielinho
<i>S'addorm n'copp o' piett'</i>		Adormece em cima do meu peito
<i>Nun sap' re problem</i>	Non sa dei problemi	Não sabe dos problemas

<i>Nun sap' e chisti schem</i>	Non sa di questi schemi	Não sabe destes esquemas
<i>Nun sape che a vita ra o doce e poi t'avvelen</i>		Não sabe que a vida te dá a sobremesa e depois te envenena

Tabela 1: Refrão da canção “Nu juorno buono” (PAGLIARULO, MERLI, CLEMENTE, 2014) a confronto: duas versões apresentadas em dois episódios do Festival de Sanremo 2014 (ROCCO HUNT, 2014 b, c) e a versão do clipe oficial (ROCCO HUNT, 2014a). Em negrito, os versos “traduzidos” e cantados em italiano para o público de Sanremo. Em itálico, os versos em napolitano.

Novamente, cabe utilizar o conceito de violência objetiva de Žižek (2009), da maneira como Messina (2016a), como já aprofundado na seção sobre Cecile, utiliza-o para falar da (auto)censura nas versões ao vivo de canções políticas. Situações que refletem este tipo de violência objetiva são continuamente enfrentadas por cantores como Gigi D'Alessio, e por Nino D'Angelo. O primeiro cantor, apesar de possuir uma carreira artística de vinte e seis anos a nível nacional, de acordo com Messina (2016b, p. 5), por ser cantor de um gênero de música popular típico napolitano dito *neomelodica*⁵⁷, acaba, como também Nino D'Angelo, sendo associado com a criminalidade. Como afirma Vincenzo Perna (2014), a *neomelodica* é odiada, demonizada e criminalizada nacionalmente por ser a representação orgulhosa da resistência cultural contra simbólica da população subproletária napolitana. A orgulhosa ostentação da cultura sulista é algo reprovável, já que, como afirma Gribaudo (1997), o estado italiano funda as suas bases na marginalização do Sul, identificando-o como negação.

Nino D'Angelo, por exemplo, na edição do Festival de Sanremo de 2000, tinha participado com a canção “Jammo já” (D'ANGELO, 2010)⁵⁸, cantada com letra inteiramente em napolitano, e foi eliminado no terceiro dia da competição musical, pela votação do júri demoscópico⁵⁹. A eliminação foi considerada, por muitos, injusta (DE LUCIA, 2010), enquanto outros especularam que foi

⁵⁷ A música *neomelodica* é um tipo de música cantada geralmente em napolitano que apresenta vocalismos complexos (com uma evidente marca da tradição árabe) com temáticas referentes ao dia a dia das camadas mais pobres da região de Nápoles: amores, traições, mas também a experiência do cárcere. É considerada fora destes círculos, como o “brega” dos delinquentes.

⁵⁸ Expressão napolitana que poderia ser traduzida com as expressões em português coloquial “simbora”, “vamos já” ou “força”.

⁵⁹ O júri *demoscópico*, segundo o regulamento de Sanremo 2018, é constituído por uma amostra de 300 pessoas, constituída por usuários habituais de música (SANREMO 2018).

provavelmente causada pela sua temática de denúncia social da pobreza na região napolitana (CORRIERE DEL MEZZOGIORNO, 2010). A este respeito, D'Angelo declarou:

se os imigrantes tivessem votado, a minha canção agora ficaria na frente; teria sido bom se eles pudessem votar telefonicamente... De qualquer forma, eu nunca cantaria nem uma estrofe em italiano neste Festival: se eu fizesse isso, não seria coerente comigo (D'ANGELO *apud* CORRIERE DEL MEZZOGIORNO, 2010)⁶⁰.

A declaração de D'Angelo confirma que a escolha de cantar em napolitano no “Festival da Canção Italiana” é uma escolha política, produzida internamente a uma explícita recusa do italiano, tido como imposição hegemônica e colonial. Quando se refere aos “imigrantes”, verossimilmente, D'Angelo fala principalmente dos sulistas italianos imigrados no exterior, já que a canção “Jammo jà” menciona a emigração como única expectativa para os sulistas: “a esperança é partir” (D'ANGELO, 2010)⁶¹. Além disso, porém, a palavra “imigrantes” evoca inevitavelmente as comunidades de estrangeiros imigrados na Itália, vislumbrando uma aliança ideal entre sulistas e estrangeiros contra o etnocentrismo nacionalista italiano (cf. PUGLIESE, 2008).

Isso se torna ainda mais claro quando se considera que a canção foi acusada de ser supostamente ininteligível para o público ítalo-falante, e que, portanto, o próprio D'Angelo distribuiu polemicamente uma cópia da tradução em italiano da canção para todos os membros da imprensa (IOVANE, 2010). Em uma entrevista, D'Angelo declarou que esta suposta incompreensibilidade era absurda, pois esta dificuldade linguística não explicaria o seu sucesso na Romênia (ADEVARUL, 2010):

Não lhe parece um pouco estranho que na Romênia me entendam e na Itália não? Na Romênia, a canção “Senza giacca e cravatta” foi entendida e teve sucesso sem necessidade de

⁶⁰ “Se votassero gli immigrati sarei in vantaggio; magari potessero farlo col televoto... Io comunque non farei mai una strofa in italiano a questo Festival; non sarei coerente con me stesso”

⁶¹ “A speranza è parti”

traduzi-la. A peça que apresentamos no Sanremo [“Jammo já] não foi entendida. (D’ANGELO, *apud* ADEVARUL, 2010)⁶².

Entre outras coisas, a questão da incompreensão linguística não explicaria, por exemplo, o sucesso de canções em inglês tanto na Itália como no resto do mundo. A razão do sucesso ou insucesso das canções em línguas estrangeiras não está ligada à compreensão das letras, e sim ao papel hegemônico que aquela língua tem em determinado contexto. A língua inglesa assume o papel de língua internacional e universal, à qual é natural estarmos constantemente expostos e que, portanto, devemos aceitar como um *a priori* linguístico, embora não consigamos entendê-la. O napolitano, ao contrário, acaba sendo expressão de uma cultura periférica, subproletária, racializada, antitética à norma nacional, e que frequentemente é vista como repugnante, abjeta, abominável etc. (PERNA, 2014).

Outra polêmica que surgiu ao redor da canção de Nino D’Angelo foi em referência à declaração de um expoente da Lega Nord⁶³, Luca Zaia. Antes de explicar os detalhes sobre esta questão, precisarei colocar no contexto esta figura política, famosa, como todos os membros de seu partido, pelos frequentes ataques racistas contra sulistas, estrangeiros extracomunitários, ciganos e prostitutas⁶⁴.

Zaia, que, entre 2008 e 2010, era ministro da agricultura sob o governo guiado por Silvio Berlusconi, se exprimiu em várias instâncias contra o Sul e em particular contra os napolitanos e campanos. Em 2008, quando era ministro da região do Vêneto, Zaia apoiou a produção de um vídeo de propaganda para encorajar turistas de língua alemã a visitar a região. As qualidades da região nortenha eram em clara negação com as da Campânia: ao contrário desta última, deixavam claro que não havia uma urgência com a colheita de lixo, como estava acontecendo na Campânia, graças a uma apropriada gestão da situação

⁶² “Nu vi se pare un pic ciudat că în România mă înțeleg și în Italia nu? În România, melodia “Senza giacca e cravatta” a fost înțeleasă și a avut succes fără să o traduc. Piesa pe care am prezentat-o la Sanremo nu a fost înțeleasă” – foi interessante notar que esta fonte esteja em romeno, e não em italiano. Encontrei só uma parte desta declaração do cantor em um site italiano (IOVANE, 2010).

⁶³ A Lega Nord (Liga do Norte) é um partido racista que foi criado em 1992 com o intento de separar o Norte da Itália do resto da península, tendo como base uma suposta superioridade econômica e racial das regiões nortenhas.

⁶⁴ Entre os trabalhos que enfrentam a questão da Lega Nord, cf. Dickie (1994) e Huyseune (2006).

ambiental. Esta publicidade foi criticada pela então prefeita de Nápoles, Rosa Russo Iervolino, que afirmou, em resposta à campanha difamatória contra a sua cidade, que houve vários empreendedores vênéticos condenados por descarregar dejetos tóxicos no território campano (TGCOM24, 2008).

Os anos 1994-2012 foram os anos do problema de dejetos em Campânia, quando ruas de cidades e aldeias da região se encontravam cheias de lixo por falta de colheita devido à saturação dos lixões. Esta foi a época do “maior envenenamento de massa em um país ocidental” (CICCONE, 2013), uma situação causada tanto por uma má gestão por conta dos administradores locais quanto por conta do tráfico de dejetos industriais originários do Norte e gerenciados pela Camorra (CICCONE, 2013). Em 2010, Zaia rejeitou publicamente a possibilidade de enviar os dejetos para outras regiões (REPUBBLICA NAPOLI, 2010), embora, durante a alagação do Vêneto de 2010, a região da Campânia tivesse enviado ajudas frente à emergência (ILGAZZETTINO, 2011).

Outra manifestação anti-sulista de Zaia foi a proposta de limitar a contratação de professores de ensino fundamental sulistas, pondo como requisito para participar nos concursos a necessidade de ter morado na região do concurso por um mínimo de dez anos (IL MESSAGGERO, 2017)⁶⁵. Além desses eventos, Zaia foi mencionado nas mídias italianas por cantar coros racistas contra os napolitanos e por demandar a exclusão dos dialetos napolitano e romano na televisão (IL MESSAGGERO, 2010).

Em linha com esta última declaração, durante os dias do Festival de Sanremo, em 2010, Zaia se exprimiu contra o privilégio do qual, segundo ele, a canção napolitana gozaria no Festival e se colocou em prol da criação de cotas para canções em todos os dialetos nacionais (IOVANE, 2010). Esta afirmação de Zaia não foi apropriada, pois, em primeiro lugar, o napolitano nunca gozou de prestígio social alto no interior da sociedade italiana. As palavras de Zaia refletem a percepção, tida a nível nacional, da cultura e da língua napolitanas como

⁶⁵ Esta lei é endereçada diretamente aos sulistas, porque a grande maioria dos professores que deixam a região de origem para trabalhar em escolas de outras regiões são justamente professores sulistas que se mudam para o Norte.

hegemônicas, para promover a sensação paradoxal de um Norte oprimido pelos sulistas e identificar um bode expiatório dos problemas nacionais. Da mesma forma, a Lega Nord manipula a opinião pública sobre os imigrantes, especialmente extracomunitários ou de países europeus não hegemônicos, criando uma narrativa de invasão por parte de um pressuposto inimigo estrangeiro (HUYSSEUNE, 2006).

Em segundo lugar, Zaia encobre deliberadamente as origens do Festival de Sanremo, o qual descende diretamente do *Festival Napoletano*, uma competição de canções napolitanas sediada justamente na cidade de Sanremo na década de 1930 (FACCI, 2013, pp. 298-300). Na década de 1950, o Festival de Sanremo nasceu justamente a partir da tentativa de “italianizar” a canção a partir do patrimônio da música popular napolitana (FABBRI; PLASTINO, 2014, p. 14). À luz de tudo isso, é clara a tentativa de Zaia de forçar uma tradição de relevância fundamental dentro da música popular italiana, tal qual a napolitana, dentro do espaço racializado e menosprezado do “local” e do “periférico”. Desta maneira, sob a égide da italianidade, Zaia tenta explicitamente usurpar o espaço da cultura napolitana no contexto da formação da identidade nacional italiana, exercendo efetivamente o que Pugliese chama, como mencionado anteriormente, de “historicídio branco” contra as múltiplas tradições sulistas (PUGLIESE, 2007).

Este foi o *background* por trás da vitória do jovem rapper Rocco Hunt (que na época tinha 19 anos), que ganhou graças à votação telefônica do público. Isto causou polêmica entre os juristas profissionais do festival, em particular do tecladista Rocco Tanica, pois Rocco Hunt recebeu só 11% dos votos deles, contra o 75% da votação popular telefônica (EUROMUSICA, 2014).

A canção de Rocco Hunt espelha a vontade popular de um reposicionamento face ao monólogo etnocêntrico e caucacêntrico italiano, legitimado pela historiografia oficial (PUGLIESE, 2008; MESSINA, 2015). No meu olhar, a canção de Rocco Hunt seria uma tentativa de legitimar a cultura napolitana face a “formas dominantes de etnocentrismo contra o Sul”, ou seja, face ao discurso branco e etnocêntrico da nação italiana, que representam “as tentativas de imaginar e construir um espaço nacional uniforme” (DICKIE, 1994,

p. 128)⁶⁶. Estas tentativas de unificação nacional cultural contra um tipo de população, a do Sul, desde sempre considerada como o “Outro em respeito a uma nação italiana imaginária”, (DICKIE, 1994, p. 128) fazem parte “da maneira na qual o Sul foi incorporado dentro do estado italiano”⁶⁷ (DICKIE, 1994, p. 128).

A canção de Rocco Hunt, então, se encaixa, eu acredito, com a temática enfrentada por Messina (2015) sobre a tendência revisionista da narrativa da unificação italiana, que o autor encontrou em algumas canções populares italianas analisadas.

Antes de começar a minha análise, queria apontar que esta canção me toca profundamente, pois reflete uma realidade muito próxima a mim. Como contei no primeiro capítulo deste trabalho, sou filha de um napolitano que emigrou para o Norte da Itália para trabalhar, e a canção fala sobre identidades culturais que são próximas à minha. Essas identidades são recusadas, como mencionei antes, tanto por meu pai quanto por minha mãe, e só emergem em rastros (GLISSANT, 2005; PUGLIESE, 2007) nos poucos contatos que eu ainda tenho com o resto da minha família, e nas minhas lembranças de criança das minhas viagens para a região de Nápoles. Já que, como disse uma vez o professor Gerson Albuquerque, em uma de suas aulas de mestrado, ninguém quer falar de traumas, sendo algo que se quer apagar, eu quase nunca consigo saber sobre a vida do meu pai quando morava na sua aldeia, ou do passado campesino dos meus avós que fugiam dos fascistas durante a guerra. Ao ir pelo Norte, meu pai foi inserido num ambiente hostil e racista contra os sulistas, de modo que o que sobrava do seu passado acabou sendo removido ou considerado por ele como algo não importante. E, com ele, uma parte de mim, também. Ele e eu fomos sujeitados a um “historicídio branco” (PUGLIESE, 2007, s. p.).

A canção de Rocco Hunt é de estilo rap (CASTELLANI, 2014). Analisarei a importância deste gênero musical dentro da cultura napolitana, utilizando

⁶⁶ “dominant forms of ethnocentrism towards the South were a product of attempts to imagine and construct a uniform national space”

⁶⁷ “Other to an imagined Italian nation was part of the way the South was incorporated into the Italian state”.

primeiramente o pensamento de Joseph Pugliese e algumas declarações do cantor. Rocco Hunt, numa entrevista, declarou que nenhum presidente o representa, como diz o seu ídolo Nas, rapper negro estadunidense. Nas, diz Rocco, se refere ao povo negro, mas a afirmação dele se aplica à realidade dos jovens do Sul, pois, segundo ele, “somos os negros da Itália” (CASTELLANI, 2014). A frase de Nas foi provavelmente extraída do texto da canção “The World is Yours”⁶⁸ (NAS, 1994) em que ele diz “I’m out for presidents to represent me”, ou seja, “Estou procurando um presidente que me represente”. Com isso, queria articular a colocação da produção musical de Rocco Hunt dentro da cultura rap, a qual, pelas palavras do cantor mesmo, é uma identificação que conscientemente se coloca como política. O rap é um movimento contracultural transnacional que se articula como a “mais diaspórica das formas culturais”, como afirma Pugliese (2008, p. 18) citando Paul Gilroy. Pugliese afirma que o rap é utilizado pelos músicos sulistas para contestar a história racista da Itália. Nesse contexto, “O uso dos dialetos locais e vernáculos regionais no rap sulista sublinha a contestação política e heteroglósica do nacionalismo e da monologia monolíngues” (PUGLIESE, 2008, p. 19)⁶⁹.

O uso da língua napolitana, então, como afirmei no começo deste trabalho sobre o uso por Rocco Hunt e Nino D’Angelo, representa um desafio, por constituir uma oposição à normatividade linguística ítalo-falante. Por meio deste aspecto, o rap napolitano, cria conexões transoceânicas com o rap estadunidense, o qual é também rimado nas formas vernáculas do inglês da comunidade negra. O uso do rap por Rocco Hunt junta as raízes africanas da comunidade negra estadunidense com as dos Sulistas italianos, criando um manifesto contra-hegemônico face a uma Europa violentamente centrada na branquitude. Dizendo que os “Sulistas são os negros da Itália”, Rocco Hunt atua com um *tactical blackening*, ou seja, um “enegrecimento tático” face aos elementos constitutivos “da formação da identidade, da política e da cultura hegemônicas italianas” (PUGLIESE, 2008, p. 32)⁷⁰, formação que se fundamenta

⁶⁸ Em português, “O mundo é teu”.

⁶⁹ Minha tradução do inglês: “The use of local dialects and regional vernaculars in southern rap underscores the political and heteroglossic contestation of nationalist monolingualism and monologia”.

⁷⁰ Minha tradução do inglês: “whiteness has been absolutely constitutive in the formation of hegemonic Italian identity, politics and culture”

na branquitude. A narrativa da branquitude foi, segundo Pugliese, um elemento constitutivo e fundante da nação italiana, pois, quando a anexação/conquista do Sul foi começada, em 1860, o Sul constituía uma *terra incógnita* associada, no imaginário da burguesia nortenha, à África. A branquitude/negritude não tem necessariamente nada a ver com a cor da pele, trata-se de um discurso hegemônico que identificava (e ainda identifica) os Sulistas como uma raça inferior, possuidores de raízes africanas e asiáticas e que precisavam ser civilizados e dominados. Ainda hoje, afirma Pugliese, o significante “África” articula a maneira em que o Norte decifra o Sul (PUGLIESE, 2008).

As influências da música negra norte americana no repertório da música em napolitano é evidente também para Goffredo Plastino, que evidencia o posicionamento de Pino Daniele, que, nos anos 1970, utilizou o napolitano nas suas canções blues para dar voz ao povo dos oprimidos dos bairros, dando voz a uma “negritude napolitana”, como afirma De Simone:

A produção [...] de Pino Daniele o estabelece como a voz da insatisfação da juventude napolitana. Ele se pôs a tarefa de salvar e exaltar os fonemas distintivos do dialeto dos bairros pobres e marginais de Nápoles, adaptando-o a um estilo de blues que proclama um paralelismo entre as culturas neapolitanas e afro-americana (ou seja, a expressão de uma negritude napolitana, como signo de uma equivalente opressão social) (DE SIMONE apud PLASTINO, 2007, p. 437)⁷¹.

Na base destes assuntos demonstrarei o posicionamento que emerge na canção em questão, *Nu juorno buono* (“Um dia bom”), através de uma análise das letras, do vídeo clipe, da performance do jovem e da reação dos apresentadores do Festival, de outras personalidades televisivas e de alguns comentários de usuários que encontrei na rede. As letras da canção criam um choque drástico sobrepondo a utopia da Campânia e do Sul que ressurgem contra a situação dura e difícil da cidade e da região da Campânia (cf. MESSINA, 2016c).

É em Nápoles, nos seus bairros populares do centro histórico, que

⁷¹ Minha tradução do inglês: “Pino Daniele’s [...] production establishes him as the voice of the discontent of Neapolitan youth. He has set himself the task of rescuing and exalting the distinctive phonemes of the dialect of the poor and marginalised quarters of Naples, adapting it to a blues style that proclaims a parallelism between Neapolitan and African American cultures (that is, as an expression of Neapolitan blackness, as the mark of an equivalent social oppression)”

acontece o “dia bom” do título, no qual as pessoas nas ruas são despreocupadas. Na Itália, e em particular no Sul, existe o costume de passar o tempo livre nas praças ou fora da porta de casa, em particular nos bairros populares, onde o comércio de rua é muito comum. Os sujeitos representados no videoclipe são as pessoas humildes do povo: donas de casa com suas crianças, vendedores de peixe, vendedores de verduras, um engraxate, um borracheiro, vendedores de objetos usados e um açougueiro expondo algumas vísceras bovinas (típicas da alimentação da região), crianças indo de motoneta sem capacete ou brincando nas ruas. Entre eles aparecem alguns personagens que fenotipicamente e “tecnosomaticamente” (cf. PUGLIESE; STRYKER, 2009)⁷² não são associadas comumente à ideia de “italianos” padrão, mas que, graças às letras da canção, acabam sendo incluídas no conceito de “minha gente” cantada por Rocco Hunt. Aparecem trabalhadores asiáticos, uma mulher muçulmana com o *hijab*, e até uma mulher cigana: “Esta manhã felizmente tem um ar diferente / O sol com seus raios penetra pela janela / Como é bela minha terra / Sinto falta quando parto / Levo um cartão postal de estoque” (HUNT, 2014)⁷³.

A canção começa com um dos clichês mais típicos da canção napolitana, ou seja, o elogio da Campânia e do seu sol: “O sol com seus raios penetra pela janela” (HUNT, 2014); junto com a saudade que deriva quando ao ficar longe dela: “Sinto falta quando parto / Levo um cartão postal de estoque” (HUNT, 2014), que é uma característica da canção napolitana segundo Plastino (2007). Ainda segundo Plastino (PLASTINO, 2007, p. 431), outra característica é a ligação com o elemento popular da cidade, o que é evidente tanto na filmagem, como mencionado acima, quanto nos seguintes versos que aparecem depois do primeiro refrão: “Um beijo à mãe / já acabou com as faxinas” (HUNT, 2014). Isso é também evidente no final da canção, em que aparece a dedicatória: “Aos peixeiros aos fruteiros / Para todos os moradores do bairro” (HUNT, 2014).

Outro clichê ao qual a canção faz referência é o café, elemento presente

⁷² Tecnosoma ou *somatechnics* se refere à interseção entre o corpo como entidade física e o mesmo corpo como produção discursiva e biocultural.

⁷³ “Questa mattina per fortuna c’è un’aria diversa / Il sole coi suoi raggi penetra dalla finestra / Quanto è bella la mia terra, mi manca quando parto / Porto una cartolina di riserva”

em várias canções da tradição napolitana, como ‘*O caffè* (“O café”), de Modugno (1958), a celeberrima ‘*A tazza ‘e caffè* (1918) (“A xícara de café”), de Capaldo e Fassone, e ‘*Na tazzulella ‘e caffè* (“Uma xícara de café” – 1977), de Pino Daniele, entre outras. No refrão, o cantor descreve o momento em que acorda graças aos raios do sol e ao cheiro da bebida: “Esta manhã me acordou o sol / O cheiro de café” (HUNT, 2014)⁷⁴.

É relevante aqui questionar sobre o hábito italiano e especialmente napolitano de beber café, uma bebida que virou paradoxalmente famosa no mundo por ser “italiana” e não brasileira, sul-americana, ou ainda africana, etiópica, eritreia etc. A planta do café nunca cresceu na Itália, pois precisa de um clima tropical, mas virou especialidade culinária do meu país, em um eixo de exploração colonialista de recursos naturais, que tem a ver não só com a descoberta/invenção da América Latina (MIGNOLO, 2009b, p. xiii), mas também e principalmente com a presença italiana no Chifre da África (TALENTO, 2017).

“Este lugar não deve morrer / A minha gente não deve partir / O meu sotaque tem que se ouvir / A devastação do lixo / O aumento dos tumores / Somos a terra do sol / Não a terra dos fogos” (HUNT, 2014)⁷⁵. Aqui há uma necessidade de fazer com que a cidade volte a ser aquele lugar de sol e amor, tão cantado e contado pelos viajantes europeus, por meio de um elenco não exatamente agradável dos problemas da região. O cantor menciona o aumento da incidência de tumores devido à poluição da região, provocada pelo estado italiano (MASSARI, 2006), e o problema do acúmulo de lixo doméstico por conta da lotação dos depósitos com dejetos industriais. Hunt renega o apelido midiático de “Terra dos fogos”⁷⁶, ligado aos incêndios tóxicos que poluem a região, e reivindica o clássico apelido de “terra do sol”: “Somos a terra do sol / Não a terra dos fogos” (HUNT, 2014). O cantor reivindica a importância de não esconder o seu sotaque. Embora os sulistas acabem sendo ridicularizados tanto na vida real

⁷⁴ Estes versos aparecem em napolitano (“*Stammatina m’a scetat’ o’ sol / L’addore ro’ caffè*”) na versão do clipe e em italiano no Festival, como analisado acima (“*Stamattina mi ha svegliato il sole / l’odore del caffè*”).

⁷⁵ *Questo posto non deve morire / La mia gente non deve partire / Il mio accento si deve sentire / La strage dei rifiuti, l’aumento dei tumori / Siamo la terra del sole, non la terra dei fuochi*

⁷⁶ A “Terra dos fogos” é uma zona entre duas cidades da Campânia, Nápoli e Caserta (cidade natal de Rocco Hunt) utilizada de lixão ilegal e onde foram queimados lixos tóxicos.

quanto na televisão, Hunt repudia a possibilidade de uniformizar o seu modo de falar, pois representa a sua própria identidade: “O meu sotaque deve ser ouvido” (HUNT, 2014)⁷⁷.

Esta manhã felizmente a história mudou / Vejo o povo sorrindo despreocupado / Não existe maldade / A gente tá de boa na rua / O mundo parou / Nessa jornada maravilhosa (HUNT, 2014)⁷⁸.

Nestas estrofes aparece a utopia do título, que consiste em uma mensagem de esperança para um futuro melhor.

Esqueça-se de viajar para fora a trabalho / As novas empresas florescerão no teu território / Esqueça-se dos bancos, nós emprestaremos para eles / Zero patrões, roubaremos o trono deles (HUNT, 2014)⁷⁹.

Nesse dia utópico, segundo as palavras desta estrofe, ninguém mais precisará emigrar para trabalhar, pois as indústrias florescerão na região, e nem precisará mais dos bancos, pois será o povo mesmo que emprestará dinheiro para a classe dominante industrial e financeira nacional. Neste bom dia, as pessoas andarão felizes pelas ruas, e viverão em paz umas com as outras.

Este último assunto é significativo: pode ser uma referência ao processo de liquidação dos bancos do Sul que foram vendidos aos bancos do centro-norte, nos anos 1990, por meio da criação de fundações bancárias em seguida da aprovação ao Parlamento da Lei Amato de 1990. “O resultado é que as fundações bancárias emitem fundos e sustentam serviços dos quais 96% são destinados ao Centro-norte e 4% ao Sul⁸⁰” (ESPOSITO, 2013, p. 40). Isto provocou, como problema colateral, um considerável aumento dos juros no Sul, num processo de penalização do Banco de Nápoles que já tinha começado com a Unificação em 1861 e que teve como consequência o empobrecimento das povoações sulistas (NITTI, 1900, p. 198). A frase “roubaremos o trono deles” poderia corroborar esta referência aos acontecimentos pós-unitários, pois poderia se referir ao destronamento do Reino das Duas Sicílias que levou à

⁷⁷ “Il mio accento si deve sentire”

⁷⁸ Questa mattina, per fortuna, la storia è cambiata / Vedo la gente che sorride spensierata / Non esiste cattiveria e si sta bene in strada / Il mondo si è fermato in questa splendida giornata / È un giorno buono

⁷⁹ Dimentica di andare fuori per lavoro / Le nuove aziende fioriranno nel tuo territorio / Dimentica le banche, li presteremo noi a loro / Zero padroni, gli ruberemo il trono

⁸⁰ Minha tradução do italiano: “Il risultato é che le fondazioni bancarie erogano fondi e sostengono servizi per il 96% al Centro-nord e per il 4% al Sud.”

Unificação.

A canção continua com várias imagens simples de lugares comuns, com rimas como o apelo hippie à não-violência, um vago apelo a apagar a fronteira entre Norte e Sul de Itália, como também é vaga a invocação de alguém que morreu, provavelmente entes queridos do cantor.

Mas isso é só “*nu juorno buono*”, ou seja, *um dia bom* que vai acabar logo, pois “Cada coisa que começa precisa acabar”⁸¹(HUNT, 2014). A positiva irrealidade da utopia dessa manhã, caracterizada pelos agradáveis raios solares e pelo cheiro do café feito pela mãe do cantor, “a princesa dentro da miséria”⁸², contrasta fortemente com estes versos: “Este lugar não deve morrer / A minha gente não deve partir / O meu sotaque deve ser ouvido” (HUNT, 2014). Estes versos são reiterados na última estrofe, alternados com verso “È nu juorno buono” (HUNT, 2014), cantado em uma maneira suave que parece um verso de canção de ninar, que doa uma esperança contra a dura realidade que os campanos têm que aguentar. Nos últimos sete versos, este verso alterna outros que relevam os homenageados da obra: o tio de Rocco que acorda cedo de manhã para trabalhar, um tal Gennaro (típico nome da região) que virou pai, os vendedores de peixes e verduras, em suma, todos os moradores humildes dos bairros populares de Salerno. Aqui, a reiteração do elemento utópico do título aparece com mais desespero no tom de voz, pois os versos em que Rocco cita estas personagens são mencionados por meio de um rap quase gritado. A impossibilidade da realização desta utopia é ainda mais clara nas imagens da última parte do clipe, que mostram um protesto contra o governo italiano sobre o escândalo da Terra dos Fogos e os depósitos de resíduos tóxicos. Alguns dos cartazes dos protestantes acusam o governo de assassinato e outro retrata o brasão da república italiana manchado de sangue. Ao verso “Para todo o povo do bairro”(HUNT, 2014)⁸³, a câmera mostra toda a multidão de manifestantes enchendo uma rua inteira. Isso significa que as pessoas humildes da Campânia estão em perene protesto contra o estado italiano. Esta problematização dos

⁸¹ Minha tradução do napolitano: “Ogni cosa accumenc’ pecchè poi adda frnì”

⁸² Minha tradução do napolitano “A’ principess rint’ a miséria”

⁸³ Tradução minha do napolitano “Pe tutt’a gent’ do’ rione”

relacionamentos com o estado articula o precedente verso sobre o assunto aparentemente estereotipado para uma união entre Norte e Sul: “Cortem aquela linha que divide Norte e Sul” (HUNT, 2014)⁸⁴.

Rocco Hunt sofreu fortes preconceitos durante o Festival de Sanremo, enquanto originário do Sul. Ele foi sujeito a uma exotização, que está nos fundamentos da construção da identidade italiana mesmo. Como Dickie e Gribaudo afirmam, o estado italiano criou a sua identidade utilizando o Sul como seu Outro (DICKIE, 1994), pois toda “identidade é produto de comparação” (GRIBAUDO, 1997, p. 83). O Sul vinha e ainda vem sendo visto como lugar do irracional, do primitivo, do emocional, mas também do não cívico, do “selvagem”. Este preconceito se sobrepõe às imagens estereotípicas da África e dos Árabes (PUGLIESE, 2007). A identidade do Sul vinha se constituindo, no olhar dos nortenhos, “baseando-a na negação de um modelo ideal”, representado pela “burguesia, pelo individualismo e a solidariedade social” (GRIBAUDO, 1997, p. 85), imaginariamente situados no Norte do país.

Emblemática a este respeito é uma afirmação reportada por Dickie, extraída de um estudo pós-unitário sobre os brigantes, militantes sulistas que combateram contra o estado unitário italiano: “Aqui estamos à frente de uma povoação que, não obstante na Itália e nascida italiana, parece pertencer mais às tribos primitivas da África”⁸⁵ (JORIOZ *apud* DICKIE, 1994, p. 129). Dickie, que traça a história dos preconceitos sobre o Sul a partir da unificação até os anos da Lega Nord, acredita que o Sul sempre foi utilizado como um depósito de imagens da alteridade e como origem de todo problema político (DICKIE, 2014, p. 131), como se fosse a fonte atávica de um pecado original. Outra observação do autor sobre o Sul estereotipado na época pós-unitária que se aplica aos casos de discriminação sofridos por Rocco Hunt é a seguinte:

Representava um aspecto do imaginário geográfico das elites da Itália Liberal de toda proveniência regional. Informava os modelos de uma ‘psique coletiva’ que sustentava o pensamento político; ou providenciar uma encapsulação política por ideias mais articuladas; ou fornecer

⁸⁴ Tradução minha do italiano “Tagliate quella linea che divide Nord e Sud”

⁸⁵ Minha tradução do italiano: “Qui siamo di fronte a una popolazione che, sebbene in Italia e nata italiana, sembra appartenere alle tribù primitive dell’Africa.”

também uma margem de superioridade polemica a uma confrontação (DICKIE, 1994, p. 131-132)⁸⁶.

Hoje, como naquela época, sempre segundo Dickie, “observações etnocêntricas podem ser feitas com um tipo de prazer transgressivo; provavelmente são uma coisa que se faz mais no privado do que em público”⁸⁷(DICKIE, 1994, p. 132). O sucesso da Lega Nord vem então a partir de uma possibilidade de externar livremente estes tipos de sentimentos mediante a quebra dos tabus. Aliás, o sucesso da Lega Nord na década de 1990 fez com que, desde aquela época, insultar os sulistas virasse uma prática muito mais aceita e tolerada na sociedade italiana.

Luciana Littizzetto, apresentadora no festival de Sanremo, criticou sardonicamente o sotaque de Rocco (SANREMO 2014; PARENTE, 2014): apresentando a sua canção, insiste sobre a pronúncia do título “Nu juorno buono” que é em napolitano, produzindo um tom de voz e uma expressão do rosto como se estivesse tentando falar uma língua ridícula ou inventada, para delírio geral do público.

Littizzetto e o condutor homem, Fabio Fazio, concluíram a apresentação da canção dizendo que iam precisar de aulas particulares para entender a letra da canção, novamente confinando a língua napolitana dentro de um espaço marginal de alteridade e ininteligibilidade, mesmo com todas as traduções e italianizações praticadas na letra. A apresentadora insiste sobre a palavra “buono” do título, em particular na pronúncia do primeiro ‘o’ que na variante napolitana do termo se pronuncia de uma maneira mais fechada do que em italiano. Este tipo de preconceito linguístico prevalece em todas as interações entre os apresentadores e o cantor.

Quando foi revelado o nome do vencedor, Rocco Hunt se emocionou tanto que não pôde parar de chorar de felicidade. Os dois apresentadores Littizzetto e Fazio trataram-no de maneira muito paternalista, e Littizzetto interveio fazendo

⁸⁶ Minha tradução do inglês: “It represented an aspect of the geographical imaginary of Liberal Italy’s élites of all regional provenances. It could inform the models of the ‘collective psyche’ which underlay political thinking; or provide an imaginative encapsulation of more articulated ideas; or merely give a polemical edge to an argument.

⁸⁷ Minha tradução do inglês: “ethnocentric remarks can be made with a kind of transgressive relish; they are perhaps something one does in private rather than in public”

uma justificativa divertida: “È napoletano, è de core” (SANREMO, 2014)⁸⁸, à qual Rocco respondeu prontamente, não obstante as lágrimas, “Salernitano”, ou seja, “sou de Salerno, não sou de Nápoles”. Este tipo de aproximação é sintomático de um discurso orientalista: novamente, como afirma Pugliese (2007), trata-se de um “cancelamento historicida” que achata todas as diferenças entre povos diversos sujeitos à mesma racialização (cfr. DI SOMMA; MESSINA, 2017, p. 201). É importante ressaltar que esta mesma gafe foi feita também por um apresentador de telejornal (PARENTE, 2014), ou seja, não se trata só de uma gafe puramente “satírica”, mas de um preconceito generalizado continuamente reproduzido dentro do estado italiano.

Outro episódio de racismo foi perpetrado por Gialappa’s Band, um grupo de comédicos, famosos por comentar eventos e transmissões variadas, como jogos de futebol e *reality shows*. A Gialappa’s Band ridiculizou os intentos de denúncia social da canção, reduzindo a mesma ao simples desejo de um adolescente para uma relação sexual, e associando-a aos estereótipos da mozzarella e ao bandolim, emblemas da Campânia. Além disso, o grupo cômico associou Rocco Hunt à criminalidade, em um discurso racista e generalizador que o cantor tentou questionar. Quando o rapper, durante a sua exibição, incitava o público a levantar as mãos (como é típico nas performances de música rap), os comediantes comentaram: “E agora vai chegar o teu parceiro para roubar as carteiras”⁸⁹ (NAPOLI TODAY, 2014), associando a origem geográfica do cantor a uma suposta criminalidade atávica, como sustentava Lombroso (cfr. PUGLIESE, 2002).

Não acredito que estas intervenções possam ser subsumidas sob o manto da comicidade e do sarcasmo, pois, como afirma Foucault, “ninguém entra na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1996, p. 37), o que significa que ninguém diz qualquer coisa em qualquer lugar e, portanto, que não existem piadas inocentes, mas que elas são sempre pronunciadas com um determinado intento.

⁸⁸ “È de core” é uma expressão que poderia ser traduzida em português com “é uma pessoa de sentimentos fortes”,

⁸⁹ Minha tradução do italiano / milanês: “Così passa un tuo compare e ciula i portafogli. Vecchio trucco.”

Novamente, isso ressoa com o pensamento de Dickie sobre as piadas racistas da Lega Nord contra os sulistas:

Como várias piadas, estas tentam traçar uma linha, criar um sentimento de comunidade entre os que acham divertida a piada. Assim o fazem precisamente para ofender outras pessoas às quais a piada não foi desenhada para agradar. As piadas, em outras palavras, são uma maneira para definir o território imaginário da Lega, ajudando a distinguir entre 'nós' e 'eles' (DICKIE, 1994, p. 137)⁹⁰.

Isso significa que, com suas piadas, Littizzetto, Fazio e a Gialappa's Band tentam traçar uma linha entre si mesmos e os "napolitanos"/"sulistas", que acabam sendo identificados, marginalizados, confinados e narrados como "outros". Graças a essa definição de alteridade, os apresentadores criam um sentimento de comunidade entre eles (ANDERSON, 2006; PERERA, 2014), baseada na identidade dos Sulistas como negação do "bem", do "correto", do "legal" e do "moral".

No videoclipe de "Nu journu buono", Rocco Hunt mostra o intento de dar uma dignidade a todas as gentes pobres da Campânia, reescrevendo suas histórias na contramão da perpétua criminalização e demonização às quais são constrangidos por parte da imprensa, da política e dos papos cotidianos dos italianos. O cantor mostra como estas pessoas tentam, de vários jeitos, sobreviver no dia a dia, fazendo trabalhos honestos, humildes e cansativos. O diretor do vídeo filma inclusive quatro crianças que olham o espectador de maneira divertida, mas ao mesmo tempo inocente e derrisória, andando numa motoneta, sem capacete, costume pelo qual os Napolitanos são continuamente criminalizados e associados indevidamente à delinquência. Mostrando esta prática "ilegal", o vídeo desafia orgulhosamente as regras e as práticas que fixam noções impostas e norte-normativas de "cidadania", "senso cívico", reconfigurando o espaço sulista dentro de um território de desobediência e resistência (cf. PUGLIESE, 2008; CERTEAU, 1994), absolvendo todo o povo sulista, campano, salernitano e napolitano das suas imaginárias "culpas"

⁹⁰ Minha tradução do inglês: "Like many jokes, these attempt to draw a line around, create a sense of community between, those who find the joke funny. They do so precisely by offending other people to whom the joke is not designed to appeal. The jokes, in other words, are another way in which a Lega imagined territory is defined, they help distinguish 'us' and 'them'."

atávicas⁹¹.

O cantor, brincando e recombinao vários estereótipos sobre os napolitanos, renegocia a sua identidade e reivindica uma dignidade que nunca lhe foi reconhecida. Criando ligações transoceânicas por meio do estilo da música, a canção se coloca tanto na luta dos oprimidos mundiais da tradição rap afro-americana quanto naquela napolitana, de autores que utilizaram o rap como os 99 Posse, como também Pino Daniele e James Senese⁹², que por meio de suas canções de blues colocam o povo campano dentro de um contexto global de luta dos oprimidos.

⁹¹ Uma imagem similar aparece na capa do álbum dos 99 posse, *Curre curre guagliò 2.0*, que saiu poucos meses após a publicação da canção de Rocco Hunt.

⁹² James Senese, cantor napolitano negro de pai afro-americano, cantava em 1994 uma canção de protesta com temáticas similares com aquelas de Rocco, e com o título similar, mas com um tom mais áspero e irado.

CAPÍTULO 3. REPRESENTAÇÕES DE “DEFICIÊNCIA” NO FESTIVAL DE SANREMO

Este terceiro capítulo será diferente dos outros em termos de tamanho e profundidade da análise. Isso se explica, por um lado, com a razoável recomendação da banca de qualificação de excluir o capítulo sobre a “deficiência” do texto da dissertação. Essa recomendação é totalmente sensata, já que o gênero e a raça são assuntos que requerem certo espaço para uma discussão aprofundada. Acatei essa recomendação, mas, por outro lado, percebi que uma exclusão total dos assuntos ligados à “deficiência” implicaria em uma implícita minimização, ou pior, em um total silenciamento dos problemas relacionados à “deficiência”.

Excluir uma sequer mínima discussão sobre esse assunto poderia dar a entender que eu não considero a “deficiência” tão operativa como demarcação social quanto a raça e o gênero. Nada seria mais equivocado, já que a maneira como os nossos corpos funcionam em relação às estruturas físicas e conceituais impostas pela sociedade cria uma série de normatividades e desvios, que produzem discursivamente corpos “hábeis” e corpos “deficientes”, da mesma maneira que confinam esses mesmos corpos dentro de nomenclaturas que têm a ver, mais ou menos assumidamente, com representações de raça e gênero. Ao introduzir o seu importante livro *Bodies that Matter (Corpos que importam)*, Judith Butler afirma que:

conceber o corpo como algo construído exige reconceber a significação da construção mesma. E se certas construções parecem constitutivas, quer dizer, se têm esse caráter de ser aquilo “sem o qual” não poderíamos sequer pensar, podemos sugerir que os corpos somente surgem, somente perduram, somente vivem dentro das limitações produtivas de certos esquemas reguladores generizados em alto grau (*highly gendered regulatory schemas*). Ao se compreender a restrição como restrição constitutiva, ainda é possível formular a seguinte pergunta crítica: como tais restrições produzem não somente o terreno dos corpos inteligíveis, senão também um domínio de corpos impensáveis, abjetos, invivíveis e não dotados de vida (*unthinkable, abject, unlivable bodies?*)? A primeira esfera não é o oposto da segunda, porque as oposições, depois de tudo, são parte da inteligibilidade; a última esfera é o terreno excluído, ilegível, que espanta o primeiro como o espectro de sua própria impossibilidade, o limite mesmo da inteligibilidade, seu exterior constitutivo (BUTLER, 2015, p. 15).

A partir desse trecho de Butler, seria impossível referir-se exclusivamente a corpos tornados “abjetos” só em função de representações de raça ou de gênero. Mesmo entendendo que o gênero é o principal campo de especulação filosófica em que Butler opera, não posso deixar de imaginar, a partir desse trecho, corpos excluídos a partir de construções sociais relacionadas à raça e à “deficiência”. Ora, se não posso deixar de imaginar isso, não posso evitar incluir uma mínima discussão sobre esse assunto na minha dissertação.

Ademais, isso é importante porque, na década de 1990, o Festival foi vencido quatro vezes por cantores cegos, a dizer, Aleandro Baldi (que ganhou em 1992 e 1994), Andrea Bocelli (1994) e Annalisa Minetti (1998). A concentração dessa vitória em poucos anos e a quase total desapareição de participações de cantores cegos nas edições seguintes merece também um mínimo de discussão.

Para fazer isso, neste capítulo pretendo tratar brevemente de temáticas às quais me aproximei durante meu trabalho na Inglaterra, como assistente para estudantes e professores com “deficiências”, na Universidade de Leeds, a partir de 2011. Tinha que acompanhar estudantes portadores de “deficiência” física ou mental para cumprir parte das atividades acadêmicas. Por exemplo, tinha que levar estudantes cegos ou cadeirantes pelo campus e tomar notas nas salas de aulas para eles, entre outras tarefas. Trabalhei, também, junto com um professor cego agilizando seu trabalho de pesquisa com o computador.

Durante o treino para este trabalho, estudei sobre o modelo social de “deficiência” (em inglês “*disability*”), ou seja, como afirmam Colin Barnes e Geof Mercier:

O significado da teoria e da prática da “deficiência” está no desafio ao modelo médico e individual de “deficiência”. Este último é baseado na hipótese que o indivíduo seja “deficiente” por conta do seu impedimento físico ou psíquico, enquanto o modelo social de “deficiência” inverte esta ordem casual explorando como barreiras socialmente construídas (por exemplo, nas arquiteturas dos edifícios, nos meios de transporte e de comunicação, e nas atitudes discriminatórias) renderam

“deficientes” (*“disabled”*) as pessoas portadoras de um impedimento percebido (BARNES; MERCER, 1997, p. 1)⁹³.

Colin Barnes, cadeirante, sociólogo marxista, é professor no departamento de Sociologia e Política Social na mesma Universidade de Leeds, onde eu trabalhava. Ele formulou esta teoria inovadora sobre a “deficiência” baseando-a num modelo social, radicalmente oposto a visões médicas da “deficiência”. Na base do que eu aprendi, não posso me eximir de criticar as palavras portuguesas “deficiência” e “deficiente”, que, por sinal, são utilizados como insultos na minha língua materna, significando algo como “idiotice” e “idiota”. Em italiano, utilizam-se outros termos, como *“disabili”*, para referir-se aos “deficientes”.

Tanto em português, como em italiano, o conceito implica uma negatividade que corresponde a uma pressuposta falta presente do sujeito. Segundo o dicionário online Michaelis, o lema “deficiência” significa:

1 MED Mau funcionamento ou ausência de funcionamento de um órgão.

2 Ausência de qualidade ou de quantidade; carência, falta, lacuna.

3 Falta de algo de que se necessita. (MICHAELIS, s.d.)

Isso pressupõe uma carência atávica do sujeito “deficiente”, da qual ele parece culpado, e pela qual ele deveria sentir uma falta ao longo da sua existência. Aqui escolhi deliberadamente uma referência pouco “científica”, no caso, um dicionário online que previsivelmente aborda a semântica de maneira pouco crítica, mas que, ao mesmo tempo, oferece uma representação bastante confiável sobre o uso comum do termo. Já em termos mais críticos, Debora Diniz destaca a importância de conceber o termo “deficiência” como “um conceito complexo que reconhece o corpo com lesão, mas que também denuncia a estrutura social que oprime a pessoa deficiente” (DINIZ, 2007, p. 9).

O que eu aprendi no curso de preparação para meu emprego em Leeds

⁹³ “The significance of disability theory and practice lies in its radical challenge to the medical or individual model of disability. The latter is based on the assumption that the individual is 'disabled' by their impairment, whereas the social model of disability reverses this causal chain to explore how socially constructed barriers (for example, in the design of buildings, modes of transport and communication, and discriminatory attitudes) have 'disabled' people with a perceived impairment”

é que um “deficiente” não se sente necessariamente em falta por esta suposta carência ou lesão, mas que é a sociedade dos normodotados que cria esta falta nas estruturas mesmas em que ela se fundamenta. Dessa forma, é a sociedade que produz a “deficiência”, oprimindo os deficientes e depois os culpando por suas pressupostas carências. Esse processo de culpar é o que Barnes, entrevistado por Diniz, chama de “teoria dos impedimentos como *tragédia pessoal*” (BARNES *apud* DINIZ, 2013, p. 239). Ainda segundo o autor:

O modelo da tragédia pessoal entende a “deficiência” como uma questão individual. O problema é seu, e é sua responsabilidade ajustar-se a uma sociedade construída em torno das necessidades de uma maioria mítica com o corpo perfeito. Uma abordagem no modelo social diria: “nós devemos mudar a maioria da sociedade, mudar a forma como a sociedade é organizada para aceitar a realidade da diferença humana”. Ambos são políticos em um sentido, porque o modelo da tragédia pessoal culpa o indivíduo; o modelo social diz “os indivíduos podem ter apoio se mudarmos a sociedade”. É simples assim (BARNES *apud* DINIZ, 2013, p. 239).

Isso significa, por exemplo, que um cego não deve se sentir necessariamente um coitado por não poder enxergar, e que pode não ter o desejo de enxergar. O problema não consiste nas falências dos corpos dos “deficientes”, mas nas falências das nossas sociedades que não são construídas para os não-normodotados.

A minha crítica ao termo na língua portuguesa, neste respeito, não liberta nem as línguas nem as sociedades inglesa e italiana de culpas, já que os “deficientes” enfrentam inúmeras dificuldades nestas sociedades, também através da linguagem. Nestas línguas, antes dos termos “*disabled*”/ “*disability*” e “*disabile*”/ “*disabilità*”, que nem são termos inocentes, utilizavam-se epítetos ainda mais discriminatórios, como “*handicap*”, um termo etimologicamente associado com a ideia de obstáculo, de impedimento. Como relatado por David Bolt:

Derivado não da mendigação com chapéu na mão (*cap-in-hand*), como às vezes se pensa, mas sim do jogo de apostas do século XVII chamado “*hand in cap*” (mão no chapéu), a implicação esportiva desse termo é literalmente que as pessoas superiores recebem uma deficiência visual para que se tornem

iguais aos seus homólogos inferiores (BOLT, 2005, p. 546)⁹⁴.

Ainda sobre o assunto, Lennard J. Davis explica que, nesse termo,

o sentido de concorrentes desiguais, sendo o superior tornado "handicapped" para igualar a competição, sobrevivia ainda no final do século XIX. Foi apenas em um sentido muito tardio que se mudou a ideia de um concorrente superior ser pesado para um significado mais novo de um ser inferior sobrecarregado indevidamente com uma deficiência (DAVIS, 1995, p. xiii)⁹⁵.

É subvertendo a lógica perversa destes termos que quero articular este capítulo: tentando entender como a sociedade italiana, ou o modelo fictício de sociedade italiana, acaba oprimindo e/ou excluindo os sujeitos “deficientes”, criando narrativas de inferioridade sobre eles, também através do Festival de Sanremo.

Comecei a escrever sobre o assunto com um trabalho que apresentei em coautoria durante as Jornadas Andinas de Literatura Latino-americana de 2016, em La Paz, e que foi depois publicado na revista *Tropos* (DI SOMMA; MESSINA, 2018). Naquele trabalho, problematizamos a tradução/adaptação da canção de Aleandro Baldi e Francesca Alotta para o castelhano na versão cantada por Jennifer Lopez e Marc Anthony. Na tradução, perderam-se os significados identitários do cantor cego Baldi. A letra da canção “Non amarmi” (“não me ame”) era baseada numa súplica para que sua namorada normodotada acabasse o relacionamento por conta das barreiras que a sociedade colocava contra ele.

O cantor, que ganhou o Festival de Sanremo na categoria *Nuove Proposte* em 1992, e depois na categoria *Campioni* em 1994, foi acusado de ter utilizado a sua “deficiência” para suscitar a piedade do público e dos juris (GIANNOTTI, 2005, p. 21). Na versão final desta dissertação, não pretendo focar nas traduções das letras de Baldi em espanhol, mas sim no ódio enfrentado por Baldi no interior do Festival, e em geral na sociedade italiana. Partindo deste estudo, tratarei sucessivamente de outros casos de discriminação e preconceito enfrentados por

⁹⁴ “Derived not from cap-in-hand begging as it is sometimes thought, but from the mid-seventeenth-century hand in cap betting game, the sporting implication of this term is literally that superior people are allocated a visual impairment in order that they become equal to their inferior counterparts”

⁹⁵ the sense of unequal contestants, the superior one being ‘handicapped’ to equalize the race, survived in the late nineteenth century. It was only a very late sense that switched from the idea of a superior competitor being weighed down to a newer sense of an inferior unduly burdened with a disability.

cantores cegos no Festival, tais como Andrea Bocelli e Annalisa Minetti.

3.1 “De todo jeito o mundo não muda”

A vitória de Aleandro Baldi, em 1992, na categoria *Nuove Proposte*, veio depois de duas participações do cantor na mesma categoria, respectivamente em 1986, com a canção “La nave va” (“o navio vai”), e em 1989, com “E sia così” (“e seja assim”) (GIANNOTTI, 2005, p. 21).

A canção “Non amarmi”, que ganhou em 1992 (BALDI; BIGAZZI; FALAGIANI, 1992), foi escrita por Baldi com Giancarlo Bigazzi e Marco Falagiani. A peça foi cantada, no Festival de Sanremo de 1992, por Baldi em dupla com a cantora siciliana Francesca Alotta (fig. 1). Como mencionado anteriormente, “Non amarmi” fala das barreiras que a sociedade impõe sobre uma relação que o cantor teve: por causa da cegueira, o cantor queria interromper esta relação, para evitar que a sua namorada sofresse por conta da marginalização social que a sociedade inflige às pessoas com “deficiência” e aos seus entes queridos.

No trabalho publicado na revista *Tropos*, Messina e eu destacamos que a canção de Baldi abrange os assuntos relacionados à “deficiência” de maneira transversal e sutil, ao invés de declará-los explicitamente (DI SOMMA; MESSINA, 2018). Em particular, analisamos o sentido duplo da palavra “*ombra*” (“sombra”), usada tanto como clichê, no sentido do estereótipo que liga cegueira e obscuridade (RODAS, 2009), ou como metáfora de uma condição de marginalização produzida pela projeção (mais ou menos) inconsciente dos grupos dominantes (ANZALDÚA, 1987). A letra da canção diz isso claramente: “Não me ame porque vivo na sombra”⁹⁶ (BALDI; BIGAZZI; FALAGIANI, 1992).

Baldi parece sugerir, exatamente como os teóricos do modelo social de “deficiência”, que a cegueira é uma condição produzida socialmente, cuja experiência tem mais a ver com barreiras sociais do que com características físicas. “Non amarmi” sugere que a experiência social da cegueira produz uma

⁹⁶ “non amarmi perché vivo all’ombra”

“sombra”, dentro da qual os sujeitos cegos são inseridos forçosamente, juntos com as pessoas que lhe são caras. A exclusão social e a falta de acesso impostas sobre Baldi se estenderiam à namorada dele, e por isso a canção é baseada numa súplica para terminar o relacionamento (DI SOMMA; MESSINA, 2018).



Fig. 1: Baldi e Alotta no Festival de Sanremo de 1992. Fonte:
<<https://bit.ly/2lcqbbm>>

A atuação da sociedade na construção dessas barreiras é também evidente na canção, já que, na letra, é mencionada a frase: “não me ame para mudar o mundo / porque de todo jeito o mundo não muda”⁹⁷ (BALDI; BIGAZZI; FALAGIANI, 1992). Aqui se frisa claramente que o problema do casal não reside na condição física do parceiro, mas na sua condição social de excluído. A persistência de preconceitos e discursos de exclusão é também percebida como

⁹⁷ “non amarmi per cambiare il mondo / tanto il mondo non si cambia”

algo inexorável, muito mais marcado do que as supostas dificuldades decorrentes da condição física da cegueira. A letra continua destacando o problema da aceitação social: “as palavras chovem sobre esta cidade / quando o pessoal quer, sabe machucar”⁹⁸ (BALDI; BIGAZZI; FALAGIANI, 1992). Novamente, enfatiza-se a sociedade, e não a condição física, como produtora da experiência marginal da cegueira.

A canção “Non amarmi” tornou-se um clássico da canção italiana dos anos 1990, além de ser traduzida, como já mencionado anteriormente, em espanhol como “No me ames” e gravada por Jennifer Lopez e Marc Anthony, em 1999. Na sua versão para o mercado muito mais “global”, de língua espanhola, a canção perde a referência à cegueira e torna-se uma obra sobre um relacionamento genérico (DI SOMMA; MESSINA, 2018).

Ao descrever esse processo de perda de significado como “despolitização”⁹⁹ (DI SOMMA; MESSINA, 2018, p. 14), Messina e eu talvez esquecemos de considerar a implícita escolha política da língua espanhola, já que o álbum de Jennifer Lopez *On the 6*, no qual a canção “No me ames” é incluída, foi lançado nos Estados Unidos. Mesmo contemplando essa escolha linguística como um avanço dentro do processo de afirmação das comunidades latino-americanas em contextos diaspóricos e especialmente estadunidenses, não podemos deixar de notar o total silenciamento dos assuntos relacionados à experiência social da cegueira.

Ora, é importante dizer que, fora a questão da tradução em espanhol, a partir de “Non amarmi” se abre um processo de despolitização muito mais persistente na mesma Itália. Basicamente, enquanto a figura de Baldi vira um estereótipo nacional a ser parodiado e ridicularizado, a canção torna-se exemplo de uma música excessivamente sentimental, de algo muito “brega” que ninguém quer escutar.

Sobre o aspecto físico de Baldi começa toda uma série de piadas que chegam até hoje em dia. Por exemplo, no famigerado jornal nacional *Libero*, em

⁹⁸ “piovono parole su questa città/ se la gente vuole ma quanto male fa”

⁹⁹ “depoliticisation”

janeiro de 2018, uma descrição do aspecto transcurado do cineasta Gabriele Muccino abria dizendo que ele tinha os “óculos no estilo de Aleandro Baldi (o invisual de Sanremo)”(LIBERO, 2018)¹⁰⁰.

Quanto ao teor sentimental e “brega” de “Non amarmi”, a aparição talvez mais famosa dessa canção no cinema contemporâneo se deu no filme de 2011, *Che bella giornata* (“Oh que dia bonito”), interpretado pelo comediante Checco Zalone (NUNZIANTE, 2011). Nesse filme, há uma pequena participação do famoso cantor Caparezza, que na ficção é chantageado para cantar em uma festa de casamento num pequeno município do Sul da Itália. Ali, depois de uma série de canções, o cantor recebe o pedido de cantar “Non amarmi”, em dupla com uma convidada do casamento. Caparezza tenta, de todas as maneiras, recusar-se, pois ele não quer tocar “Non amarmi” de jeito nenhum, chega a suplicar os convidados, mas não tem jeito. Forçado a cantar a canção de Baldi, Caparezza improvisa uma interpretação cômica e exagerada da mesma. Nessa cena, os estereótipos sobre “Non amarmi” e o seu “suspeito” valor cultural se cruzam com os mesmos estereótipos sobre o Sul da Itália, apresentados anteriormente neste trabalho (DI SOMMA; MESSINA, 2018).

3.2 “Dois assim juntos é demais”

Após a vitória de 1992 com Francesca Alotta e “Non amarmi”, Aleandro Baldi participou do Festival de Sanremo novamente em 1994, dessa vez na categoria principal do Festival, a seção *Campioni* (“artistas estabelecidos”). Naquele mesmo ano, outro cantor cego, Andrea Bocelli, debutou no Festival de Sanremo, participando da seção *Nuove Proposte* (“artistas emergentes”).

Ora, aconteceu que, naquele ano, os dois artistas, com as respectivas canções “Passerà” (“acabará”) e “Il mare calmo della sera” (“o mar calmo da noite”), ganharam as duas respectivas categorias do Festival. Essa dupla vitória representou, sem dúvida, a consolidação de um cantante e autor talentoso e apreciado como Baldi e o debute de uma futura celebridade internacional como

¹⁰⁰ “Occhiali alla Aleandro Baldi (il non vedente di Sanremo)”

“vitimismo estratégico” dos cantores e de um sentimento de comiseração do júri (GIANNOTTI, 2005, p. 21).

Nas pesquisas em acervos, encontrei também um artigo de autoria do crítico Roberto Giallo, e publicado no jornal *L'Unità*, na seção cultural “L'Unità2” (fig. 2). No artigo de Roberto Giallo, criticava-se fortemente a dupla vitória desses cantores cegos, e o tom da crítica assumia preconceitos:

Podemos olhar para ele do jeito que quisermos, mas a 44^o edição do Festival de Sanremo será lembrada como “o festival dos cegos”, e é melhor falar disso imediatamente, evitando sacralizações e vitimismos estúpidos e frescuras [...]. Tanto o jovem Bocelli quanto o mais experto Baldi tinham, com certeza, o que era preciso para ganhar, ou pelo menos o que precisa para esse circo de Sanremo. Porém, é preciso acrescentar, mesmo *en passant* e sem depreciar ninguém, que esse País coitado, que ainda hoje goza do Festival mais fora de moda do mundo, tem a consciência pesada como montanhas sobre os diferentes e os desafortunados, e isso de algum jeito deve ter influenciado os juris (GIALLO, 1994, p. 11)¹⁰¹.

O jornal *L'Unità* foi fundado, por Antonio Gramsci, em 1924, e sempre representou uma referência de militância e participação das questões relacionadas a camadas oprimidas da sociedade. Por isso, fiquei confusa e surpresa ao ler esse texto tão abertamente cínico. No seu artigo, Giallo declara primeiramente o seu desinteresse esnobe pelo Festival e seus ganhadores. Mas o que aparece nessas linhas tão agressivas é exatamente um ressentimento para esse resultado tão memorável de Baldi e Bocelli. Novamente, é importante um olhar à fricção entre o modelo social de “deficiência”, citado anteriormente, e as narrativas de desgraça, má sorte, piedade que permeiam o artigo de Giallo. Invisibiliza-se o primeiro e maior assunto que importa quando falamos em “deficiência”, isto é, a opressão (DI SOMMA; MESSINA, 2018).

A carreira de Baldi declinou constantemente depois do triunfo de Sanremo em 1994. Houve uma última participação com a canção “Soli al bar” (“Sozinhos

¹⁰¹ “In qualunque modo la si metta il festival di Sanremo edizione numero 44 passerà alla storia come «il festival dei ciechi», e conviene subito parlarne con la laicità del caso senza pietismi stupidi e troppi ricami. [...] Sia il giovane Bocelli che l'ormai navigato Baldi hanno i numeri per vincere il festival, almeno quei numeri che il circo sanremese richiede. Ma si aggiunga, anche *en passant* e senza togliere meriti a nessuno, che questo povero Paese che ancora si bea della sagra canora più demodé del mondo ha sensi di colpa pesanti come montagne nei confronti dei diversi e degli sfortunati, cosa questa che in qualche modo avrà pesato sulle giurie”

no bar”) (BALDI; BIGAZZI; PALMIERI, 1996), em dupla com Marco Guerzoni. A canção associa a experiência de dois sujeitos marginais, um cego que anda “perdido [...] entre os semáforos e as pessoas”¹⁰² e um estrangeiro que contempla “voltar para a África”¹⁰³. A canção se classifica em oitavo lugar no Festival de Sanremo de 1996.

Após esta última canção, Baldi não participou mais do Festival e sua carreira discográfica também foi reduzida fortemente. Como declarado pelo mesmo Baldi em uma entrevista, a um ponto foi decidido que tinha que ser “ou Baldi, ou Bocelli, já que dois assim juntos é demais” (BALDI apud DI CARO, 2009):

Mi disseram isso enquanto estranhamente começavam a desaparecer algumas oportunidades... na verdade cheguei a saber disso indiretamente, porque ninguém nunca te dirá que você não está mais sendo convidado porque um cego só é suficiente. Mas eu nunca quis ir ao fundo da questão. Nunca me importei da relação com as direções das casas discográficas e não estou atrás do dinheiro. Sempre pensei apenas na música (BALDI apud DI CARO, 2009)¹⁰⁴.

Depois da vitória de 1994, Bocelli participou novamente em 1995, dessa vez na categoria *Campioni*, e se classificou no quarto lugar com a canção “Con te partirò” (“Contigo partirei”) (SARTORI; QUARANTOTTO, 1994). Essa canção disparou um imenso sucesso internacional para Bocelli, que, depois de 1995, volta ao Festival de Sanremo apenas como convidado de honra.

3.3 “No ano que vem será a vez de um surdo”

Outra cantora cega participou do Festival de Sanremo em 1998, também triunfando na competição, tanto na categoria *Nuove proposte* quanto na categoria *Campioni*. Trata-se de Annalisa Minetti (fig. 3), artista e atleta polivalente que tinha acabado de participar do concurso de beleza Miss Itália,

¹⁰² “sperduto [...] tra i semafori e la gente”

¹⁰³ “tornare in Africa”

¹⁰⁴ “Me l'hanno detta questa storia mentre cominciavano stranamente a chiudersi alcune porte, o meglio mi arrivava per vie traverse perché direttamente nessuno ti dirà mai che non vieni più invitato perché di cieco ne basta uno. Ma io non ho mai voluto approfondire. Non ho mai curato i rapporti con i vertici o le case discografiche e non ambisco al denaro. Ho sempre pensato soltanto alla musica”

em 1997.

Minetti participou com a canção “Senza te o con te” (“sem você ou contigo”) (LUCA; PALMA, 1998). A letra sugere vagamente a experiência da cegueira, focando em experiências sonoras especialmente na primeira estrofe: “Brinco com o meu gato para ouvir um ruído”¹⁰⁵ (LUCA; PALMA, 1998). A referência ao campo visual se dá sempre através de imagens confusas e ofuscadas, como emerge através dos versos “sozinha nesse quarto cinza sem cores”¹⁰⁶ (LUCA; PALMA, 1998) e “depois vem na minha mente uma fotografia / imagens desbotadas da nossa alegria”¹⁰⁷ (LUCA; PALMA, 1998).



Fig. 3: Annalisa Minetti no Festival de Sanremo de 1998. Fonte: <<https://bit.ly/2mSdliQ>>

Essas referências a imagens ofuscadas talvez reflita a condição de degeneração progressiva que caracterizou a perda da vista de Minetti, que chegou à cegueira completa só em 2012 (ADDUCI, 2017). Certamente, aqui o foco da letra não é mais a condição social da cegueira, mas sim a experiência dela como condição física. Outrossim, o foco nesse tipo de percepção, que é totalmente diferente daquela, por exemplo, de Baldi, talvez ajude a entender a

¹⁰⁵ “Gioco col mio gatto per sentire rumore”

¹⁰⁶ “Sola in questa stanza grigia senza colori”

¹⁰⁷ “Poi mi viene in mente una fotografia / immagini sbiadite della nostra allegria”

cegueira (analisada aqui como condição física) não como uma experiência igual para todos, mas como um conjunto de condições físicas extremamente variadas e diversas (SALOMÃO; MITSUHIRO; BELFORT, 2009).

Se as condições físicas são plurais e extremamente diferentes, a condição social da cegueira tende a ser mais uniforme. Assim, mesmo tratando-se de uma artista totalmente diferente em relação tanto a Baldi quanto a Bocelli, Minetti foi também alvo de críticas agressivas por parte da imprensa (GIANNOTTI, 2005, p. 137).

Em particular, o jornalista e escritor Aldo Busi declarou que “se este ano ganhou Minetti, então no ano que vem será a vez de um surdo”¹⁰⁸ (CASTALDO, 1998, s.p.). A arrogante declaração de Busi associa a cegueira à incapacidade, e toma a surdez como termo de comparação negativo, imaginando-a como condição sumamente incompatível com a produção musical. Além de mostrar ignorância no que diz respeito às inúmeras e vastas possibilidades de interação musical dos surdos¹⁰⁹, Busi reproduz novamente o mesmo ressentimento contra a vitória de um sujeito cego que caracterizava o artigo de Roberto Giallo citado anteriormente.

Minetti demonstrou saber enfrentar perfeitamente o sentimento de frustração de Busi em uma das suas respostas ao escritor: “Quando estamos sozinhos, em casa, desempregados, vocês têm pena de nós [...], mas depois, quando demonstramos que podemos exceler como os outros, vocês não estão de acordo”¹¹⁰ (MINETTI apud SOLARO, 1998, p. 13).

A declaração de Minetti parece sintetizar perfeitamente o que a sociedade espera dos sujeitos com “deficiências”: prefere-se imaginá-los confinados em espaços fechados, segregados do resto da sociedade, neutralizados nas possibilidades de interação social e produção criativa. Efetivamente, este é o espaço em que o mesmo Aleandro Baldi acabou sendo confinado, já que sua

¹⁰⁸ "se quest' anno ha vinto la Minetti, l' anno prossimo toccherà a un sordo"

¹⁰⁹ Entre os inúmeros trabalhos a disposição sobre o assunto, destaco o artigo de Vivian Gonçalves Louro Vargas, Alexandre Melo de Sousa e Lucas Vargas Machado da Costa publicado na revista *Tropos* (VARGAS; SOUSA; COSTA, 2017).

¹¹⁰ “Quando siamo soli, a casa, senza lavoro, ci compatite[...] ma poi, quando dimostriamo che possiamo fare bene come gli altri, non siete d'accordo”.

carreira musical acabou e ele continua sua vida na cidade natal de Greve in Chianti (DI CARO, 2009).

Dialogando com trabalhos acadêmicos sobre “deficiência”, percebo, outrossim, que Minetti critica também modelos de subsistência para “deficientes” baseados no assistencialismo e na caridade, e não na criação/facilitação de oportunidades de trabalho. Como relatado por Dan Goodley, em seu trabalho *Jobs not charity* (“sim empregos, não caridade”).

Várias pessoas falaram de sua antipatia pelas imagens de piedade e tragédia usadas pelas instituições de caridade para caracterizar as pessoas com deficiência. Eles expressaram um desgosto fundamental pela caridade, vista como um insulto à dignidade dos beneficiários deficientes, e também como uma resposta inadequada às desigualdades sociais (GOODLEY, 2005, p. 57)¹¹¹.

Quanto a Minetti, ela continuou orgulhosamente as suas atividades, tanto como cantora quanto como atleta paraolímpica em vários esportes. Em 2005, participou novamente do Festival de Sanremo em dupla com Toto Cutugno, com a canção “Come noi nessuno al mondo” (“como nós ninguém no mundo”), e chegou a se classificar em segundo lugar na categoria *Campioni*.

Em 2016, a cantora foi novamente acusada, por membros do público e da imprensa, de ser uma “falsa cega”, ou seja, de se disfarçar de cega para ganhar a admiração e o respeito do público (ARNALDI, 2016). A essas acusações, Minetti respondeu novamente expressando eloquentemente as suas posições políticas e teóricas sobre o assunto:

Com base no que eles me chamam de "falsa cega"? Por que eu costumo maquiagem, porque moro sozinha, por que sou bonita e normalmente as pessoas cegas são vistas como feias? Eu quero ser eu mesma. Eu quero me sentir bonita. A inteligência me levou a entender que eu posso viver. Quem ensinou a vida para vocês? Quando há um problema, há uma solução [...] Tudo podem tirar de mim, menos a minha autonomia. Pode ser feito. Todos podem fazer tudo. Há uma coisa que não pode ser feita, que não conseguirei fazer sozinha, ou seja, erradicar as raízes profundas da ignorância. Sejam felizes com os deficientes que reagem. A deficiência não é um limite até que haja vontade de viver a vida. A vida é um direito para todos (MINETTI *apud*

¹¹¹ “Several people spoke of their dislike for the imagery of pity and tragedy used by charities for disabled people. They expressed a fundamental distaste for charity; as an affront to the dignity of the disabled recipients and as an inadequate response to social inequities”.

3.4 Luciano Tajoli, José Feliciano e Pierangelo Bertoli

Para concluir o presente capítulo, é importante esclarecer que a presença destes três cantores cegos, marcada pelas memoráveis vitórias, concentradas em poucos anos, durante a década de 1990, não foi um evento sem precedentes na história do Festival de Sanremo. Pelo menos dois outros personagens célebres, caracterizados por serem portadores de “deficiências”, deixaram um marco duradouro na história do Festival.

Luciano Tajoli participou do seu primeiro Festival de Sanremo em 1961, com 42 anos de idade, quando já era um cantor extremamente famoso e amado pelo público italiano. Tajoli, afetado por poliomielite, por vários anos “tinha sido excluído do elenco do Festival, por conta da sua “deficiência”” (GIANNOTTI, 2005, p. 203).

Finalmente, já na sua primeira participação em 1961, com a canção *Al di là* (“além”), Tajoli ganhou o Festival de Sanremo, em dupla com Betty Curtis. Marcello Giannotti cita um trecho do cantor, em que o mesmo expressa seu estupor e sua indignação por não ter sido convidado ao Festival antes: “A cada Festival [...] eu me sentia humilhado e não entendia as razões pelas quais me mantinham afastado de Sanremo” (TAJOLI apud GIANNOTTI, 2005, p. 203).

Davide Milani conta que, durante as exposições de Tajoli no Festival,

As câmeras da televisão [...] ignoraram sistematicamente o bastão que o cantor precisava para poder ficar em pé, excluindo-o de todos os enquadramentos. O bastão era de fato o símbolo

¹¹² Sulla base di cosa mi dicono falsa cieca? Perché mi trucco, perché vivo da sola, perché sono bella e normalmente i non vedenti vengono visti come persone brutte? Voglio essere me stessa. Voglio sentirmi bella. L'intelligenza mi ha portato a capire che posso vivere. Chi vi ha insegnato la vita? Quando c'è un problema, c'è una soluzione [...] Tutto possono ledermi, ma non la mia autonomia. Si può fare. Tutti possono fare tutto. C'è una cosa che non si può fare, che non riuscirò a fare da sola, estirpare le radici profonde dell'ignoranza. Siate felici dei disabili che reagiscono. La disabilità non è un limite finché c'è la volontà di vivere la propria vita. La vita è un diritto di tutti

de um mal-estar físico que no moralismo hipócrita daqueles anos não era para ser mostrado, para não perturbar a tranquilidade da experiência do espectador (MILANI, 2011, p. 79)¹¹³.

A trajetória de Tajoli, se comparada com as trajetórias dos outros cantores mencionados nesse capítulo, passa talvez por uma opressão ainda mais institucionalizada, pronunciada e violenta, já que parece que o Festival tentou ignorar sua existência pelo máximo de tempo possível.

Dez anos após a vitória de Tajoli, o cantor porto-riquenho José Feliciano participou do Festival de Sanremo de 1971 junto com o grupo Ricchi e Poveri (“ricos e pobres”), apresentando a canção “Che sarà” (“Que será”), que se classificou em segundo lugar além de tornar-se um clássico. Na época do debut de Aleandro Baldi, Feliciano funcionou como referência para o público e a imprensa, tanto que, em apresentar Baldi, o jornalista Gino Castaldo o descreveu como “o invisual Aleandro Baldi, com voz, óculos e posturas no estilo de José Feliciano” (CASTALDO, 1986)¹¹⁴.

Enfim, os anos 1991 e 1992 registraram também a presença, no palco, de Pierangelo Bertoli, cadeirante, afetado por poliomielite, apresentando, em 1991, a canção “Spunta la luna dal monte” (“surge a lua do monte”) com o conjunto Tazenda, e cantando “Italia d’oro” (“Itália de ouro”), em 1992.

Após essas edições, e após a última participação de Annalisa Minetti, em 2005, não houve mais aparições de cantores “deficientes” na parte competitiva do Festival. Este é um dado significativo por si mesmo, já que parece que se quer evitar a competição desses sujeitos contra cantores normocorporais, talvez justamente para evitar polêmicas. Se a minha especulação for correta, isso já constaria como uma tentativa de segregar e silenciar esses sujeitos, e de impedir o acesso deles à possibilidade de ganhar o Festival. Novamente, parafraseando o depoimento de Annalisa Minetti, citado anteriormente, precisa-se que estes sujeitos fiquem em casa e sejam constantemente comiserados, enquanto a

¹¹³ “le telecamere televisive [...] ignorarono sistematicamente il bastone di cui il cantante necessitava per potersi reggere in piedi, escludendolo da tutte le inquadrature. Il bastone era infatti simbolo di un disagio fisico che nell’ipocrita perbenismo di quegli anni non doveva essere mostrato, per non turbare la tranquillità dell’esperienza spettatoriale.”

¹¹⁴ “il non vedente Aleandro Baldi, voce, occhiali e pose alla Josè Feliciano”.

participação deles no mesmo patamar dos outros cantores é quase impedida.

Entretanto, além das várias participações de artistas “deficientes” como hóspedes de honra do Festival, houve outras tentativas de enfrentar os vários assuntos relacionados à “deficiência”. Por exemplo, em 2013, Daniele Silvestri apresentou a canção “A bocca chiusa” (“com a boca fechada”), levando ao palco Renato Vicini, um intérprete de língua italiana dos sinais (LIS), que traduzia a letra. Em 2017, o grupo Ladri di carrozzelle (“ladrões de cadeiras de rodas”), formado por músicos cadeirantes, cegos, com síndrome de Down etc. foi convidado e apresentou, sempre fora da competição, a canção “Stravedo per la vita” (“adoro a vida”). Os vários Bocelli, Minetti, Feliciano, Baldi etc. apareceram novamente como hóspedes em várias edições do Festival.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, enfrentei as aparições, no contexto do Festival de Sanremo, de sujeitos periféricos, “Outros”, subalternos, demarcados socialmente através de significantes como “raça”, “gênero” e “deficiência”. Partindo de uma concepção do Festival de Sanremo como amplificador de uma narrativa nacional opressora e virulenta, tentei trabalhar nos interstícios talvez menos evidentes desse espetáculo, a fim de desenterrar cruciais microrresistências e desobediências, que aparecem e reaparecem esporadicamente, mas pontualmente.

Nessa tarefa, deparei-me com uma série de ambiguidades fundamentais, que têm a ver tanto com os eixos de demarcação social, que acabei de mencionar, quanto com o mesmo conceito de representação que, na sua formulação butleriana (BUTLER, 2003), norteou as minhas análises. Com base tanto nas minhas leituras quanto na minha (modesta) contribuição acadêmica prévia, comecei a traçar uma série de duplas vertentes: o duplo movimento de demarcação e ocultamento nas questões relacionadas à raça e à branquitude; a dupla articulação, externa e interna, do colonialismo italiano; a minha dupla identidade diaspórica, napolitana e polonesa, e a maneira como me senti sempre duplamente excluída pela narrativa nacionalista do Festival; o contraste evidente entre os repetidos triunfos de cantores cegos na década de 1990 e a marginalização deles no interior do Festival; enfim, a emergência desses sujeitos periféricos e a imediata marginalização de muitos deles.

Com base na leitura de Stuart Hall (2003), comecei a enxergar Sanremo dentro do campo conceitual da luta cultural. Em face de uma constante normatização dos padrões humanos, estéticos e musicais impostos no contexto do Festival, existe uma turbulência de propostas artísticas e humanas que visa, constantemente, a desestabilizar tudo isso, pondo-o em discussão e, também, sendo asperamente criticada por esse mesmo empreendimento. Como mostrei na discussão dos estudos de caso, frequentemente essas críticas não passam de ataques preconceituosos à identidade do cantor em questão. Assim, a

negritude de Cecile torna-se explicitamente um problema nos comentários de YouTube sobre a sua canção, assim como as identidades sulistas de Rocco Hunt e Nino D'Angelo viram argumento de piadas voltadas a deslegitimar os méritos artísticos dos dois.

Os ataques, entretanto, eram mais explícitos na década de 1990, talvez por serem endereçados a cantores cegos como Baldi, Bocelli e Minetti. Essa falta de hesitação em insinuar repetidamente que as vitórias desses três cantores fossem fruto da piedade dos júris e, portanto, não tivessem nada a ver com a inegável excelência artística deles é o marco de uma visão amplamente difundida da “deficiência” como característica que invalida totalmente o sujeito e torna impossível, ou suspeito, seu sucesso em qualquer campo das atividades humanas. Se o “modelo social” mencionado anteriormente, com referência ao trabalho de Barnes e Mercer (1997), é uma ferramenta teórica válida, então é importante esclarecer que as críticas de Roberto Giallo à dupla vitória de Baldi e Bocelli, assim como os comentários cáusticos de Aldo Busi sobre o triunfo de Annalisa Minetti, devem ser computados dentro do conjunto de barreiras sociais que caracterizam a experiência da “deficiência”. Em outras palavras, essas manifestações verbais contribuem ativamente e dramaticamente a determinar a condição de opressão enfrentada pelos deficientes.

Ora, como sugerido anteriormente, se Sanremo é mais um campo de luta cultural do que um simples amplificador da narrativa da nação italiana, e se essa luta produz uma interação fundamental entre a agenda de normatização e as propostas de desestabilização, é então importante evitar de caracterizar o Festival apenas como um monólogo. Entretanto, a pontualidade das críticas e dos ataques vistos anteriormente permite afirmar que, se existe diálogo, esse é um diálogo que, nas palavras de Gabriella Gribaudi, “reflete o desequilíbrio entre as duas partes envolvidas” (GRIBAUDI, 1997, p. 83).

A polarização entre essas duas partes envolvidas não é uma mera manifestação da dialética puramente eleitoral entre forças “conservadoras”, ou “de direita”, e forças “progressistas”, ou “de esquerda”. Ao contrário, a maioria dos ataques relatados vem de sujeitos culturalmente associados à “esquerda” (Gialappa's Band, Littizzetto, Giallo, Busi etc.), uma das poucas exceções sendo

o político da Lega Nord Luca Zaia. Isso é sintomático da questão de uma falta de preparo generalizada em suportar o peso do “desconforto” mencionado anteriormente em relação ao trabalho de Jo DiAngelo (2011). Se DiAngelo fala principalmente de raça, é, porém, possível estender essa situação de “desconforto” a outros eixos de demarcação social. Assim, as críticas a Cecile e a Annalisa Minetti são inseparáveis das suas identidades de mulheres, e provavelmente teriam sido formuladas de maneiras diferentes se elas fossem homens. Desse jeito, essas críticas são interpretáveis como reação a um particular desconforto, que tem a ver com a ideia de que sujeitos normalmente posicionados em degraus inferiores da sociedade, em relação ao homem branco e italiano, não possam e não devam nem tentar alcançar posições de sucesso. Outrossim, as brincadeiras da Gialappa’s Band, mencionadas anteriormente, visam, provavelmente, a re-encaixar e re-confinar Rocco Hunt no seu lugar “natural” de sulista malandro, desonesto e fanfarrão, justamente para minimizar a importância do seu sucesso e assim lidar com o desconforto produzido a partir da sua vitória. No caso de Baldi, Bocelli e Minetti, a urgência, por parte dos críticos, de empregar léxico referente à tragédia pessoal, à piedade, ao vitimismo, serve para justificar as suspeitas sobre as vitórias memoráveis desses cantores, assim como funciona para desviar a atenção da questão da opressão social enfrentada por eles. Como mencionado anteriormente, em relação ao caso de Tajoli, evitar o desconforto do público tornou-se, naqueles anos até a sua participação de 1961, um objetivo específico do Festival. E, com certeza, o fato de que, nos últimos 14 anos, nenhum cantor deficiente tenha participado à parte competitiva do Festival gera suspeitas sobre a efetiva persistência dessa preocupação de evitar possíveis desconfortos.

Assim, justamente nesse esforço de evitar possíveis desconfortos, o Festival de Sanremo parece reivindicar o seu papel de formador de uma “italianidade” naturalizada, aceita acriticamente, e também totalmente fictícia. Neste sentido, esse padrão de sujeito “italiano”, que não existe e não se sustenta de maneira nenhuma, acaba autorrepresentando-se a partir do que “certamente” pode ser excluído dessa italianidade: repetindo mais uma vez o verso da canção de Cecile, “não tenho nada contra, mas tem diferença demais” (LOMBARDI DALLAMANO, 2016).

O que estou querendo sugerir aqui, e que emergiu já no curso desse texto, é que estes sujeitos, em determinados tempos, chegam a aparecer no Festival exatamente para que seja confirmada a incompatibilidade deles com essa imaginada “italianidade”. Assim, através do confronto negativo com Cecile, Rocco Hunt, ou Aleandro Baldi, esse autoproclamado sujeito “italiano padrão” pode fortificar a sua própria autorrepresentação.

Reiterativamente, e dentro do campo, mencionado anteriormente, da luta cultural, esse projeto se depara pontualmente com as reivindicações desses sujeitos, com as suas insurgências, com as suas desobediências, mas também com os seus pedidos de inclusão nesse jogo da “italianidade”. Assim, como mencionado acima, Rocco Hunt pede para que seja cortada “aquela linha que divide Norte e Sul” (HUNT, 2014). Outrossim, o também já mencionado Mahmood, ao ganhar o Festival de 2019, foi questionado repetidamente sobre as suas origens árabes, e respondeu: “Eu sou 100% italiano” (VITALI, 2019)¹¹⁵.

Não estou muito de acordo com a escolha pessoal de Mahmood de se identificar como italiano. Eu, também filha de imigrantes, me sinto muito pouco italiana. E já que sou por metade napolitana, posso também me pronunciar sobre o verso de Rocco Hunt: talvez uma solução possível (se bem que não a única) para o Sul da Itália consista exatamente na criação de um espaço nacional independente e autodeterminado, na contramão do que ele diz sobre a eliminação das fronteiras entre Norte e Sul.

Contudo, reconheço que esses pedidos de inclusão têm uma força imensamente desestabilizadora no interior da narrativa do Festival de Sanremo: conseguem renegociar criticamente essa entidade fictícia da “italianidade” mesmo acabando por reforçá-la. Trata-se de trabalhos minuciosamente conduzidos “de dentro”, que visam a deslocar esse projeto nacional, encaixado no Festival, e conseguem, pelo menos, colocar em dúvida a existência mesma desse sujeito “italiano padrão”. Sem dúvida, as participações desses sujeitos “Outros” representam a parte mais interessante e estimulante do Festival. Ainda posso, tranquilamente, continuar a dizer que odeio o Festival de Sanremo,

115 https://www.repubblica.it/dossier/spettacoli/festival-di-sanremo-2019/2019/02/09/news/sanremo_2019_serata_finale_vincitore-218728164/

mesmo assim, gosto demais das resistências que são produzidas ao seu interior.

REFERÊNCIAS

- ADDUCI, I. Annalisa Minetti: la cecità e la grande speranza. **La Nostra TV**. 1/07/2017 Disponível em <<https://bit.ly/2QZakbK>>. Acesso em 15/06/2019.
- ADEVARUL, Nino D'Angelo: "Italienii nu mă înțeleg, românii da", **international**, 18.02.2010, Disponível em <<https://goo.gl/7P6Zby>>. Acesso em 15/06/2019.
- AGOSTINI, R. Sanremo Effects: The Festival and the Italian Canzone (1950s–1960s). In: FABBRIO F.; PLASTINO G., (Orgs) **Made in Italy**, New York; London: Routledge, 2014, pp. 28-40.
- AHAD, A. M.; GERRAND, V. Italian cultural influences in Somalia. A reciprocity?. **Quaderni del '900, IV**. La letteratura postcoloniale italiana, p. 13-24, 2004.
- AHMED, S. A phenomenology of whiteness. **Feminist theory**, 2007, 8.2: pp. 149-168.
- AMPONSAH, V. S. Commento al video della canzone "N.E.G.R.A." postato nel gruppo Facebook "La Rete G2 – Seconde Generazioni". Disponível em <<https://goo.gl/biLTcK>>. Acesso em 15/06/2019.
- ANDERSON, B. **Imagined Communities**. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Verso: London; New York, 2006.
- ANSA, **Sanremo**: Rocco Hunt, voglio essere la voce di chi non ce l'ha. Disponível em <<https://goo.gl/qNCyPQ>>. Acesso em 15/06/2019.
- ANZALDÚA, G. La conciencia de la mestiza – Towards a New Consciousness. In: **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- APRILE, P. **Terroni**: Tutto quello che è stato fatto perchè gli italiani del sud diventassero meridionali. Milano: Piemme, 2010.
- ARBORE, R. **FF.SS. - Cioè**: ...che mi hai portato a fare sopra a Posillipo se non mi vuoi più bene? Eidoscope Productions, 1983.
- ARENOSKY, J. **Beyoncé Knowles: A Biography**. ABC-CLIO, 2009.

ARLANDINI, E. **Commento** al video *Introverso* di Chiara Dello Iacovo, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZsLRYI5af54>>. Acesso em 15/06/2019.

ARNALDI, V. Annalisa Minetti: «lo, falsa cieca? Quanta ignoranza!». **Il Messaggero**, 14 março de 2016. Disponível em <<https://bit.ly/2n6XRIB>>. Acesso em 15/06/2019.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIMMINS, H. **Post-Colonial Studies: The Key Concepts**. 2. ed., Londres; Nova Iorque: Routledge, 2007.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BALDI A.; BIGAZZI G.; FALAGIANI M. **Non amarmi**. Performance de Aleandro Baldi e Francesca Alotta. Em *Il sole*. Ricordi. 1992. LP.

_____; BIGAZZI, G.; PALMIERI, F. **Soli al bar**. BMG, 1996.

BALSAMO, U. **Italia**. Yep, 1988.

BANFIELD, E. C. **The Moral Basis of a Backward Society**. Glencoe, IL: Free Press, 1958.

BARNES, C.; MERCER, G. Breaking the Mould? An introduction to doing disability research. In: BARNES, C.; MERCER, G. (Orgs.) **Doing Disability Research**. Leeds: The Disability Press, 1997, pp. 1-14.

BAUDET VIVANCO, P. comentário al video della canzone “N.E.G.R.A.” postato nel gruppo Facebook “La Rete G2 – Seconde Generazioni”. Disponível em <<https://goo.gl/biLTcK>>. Acesso em 15/06/2019.

BEYONCÉ: **Formation**. 2016. Disponível em <<https://goo.gl/BOmRDP>>. Acesso em 15/06/2019.

BHABHA, H. **O local da cultura**, UFMG: Belo Horizonte, 1998.

BOLT, David. From blindness to visual impairment: Terminological typology and the social model of disability. **Disability & Society**, v. 20, n. 5, 2005, p. 539-552.

BUTLER, J. *Corpos que importam/Bodies that Matter*. **Sapere Aude**, v.6, n.11,

2015, p.12-16.

_____. **Problemas de Gênero**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAPALDO, G.; FASSONE, V. **'A tazza 'e caffè**. Nápoles: La canzonetta, 1918.

CAPOGRECO, S. **Italianness, Interrupted**: (De)centring “self” at the transgressive boundaries and internal fissures of nation. Monografia de Bacharelado, University of Melbourne, 2014.

CARRISI, A.; POWER, R.; PALLAVICINI, V. **Cara terra mia**. WEA, 1989.

CASTALDO, G. Annalisa Minetti vince e arriva la gaffe di Busi. **La Repubblica**, 28/02/1998. Disponível em <<https://bit.ly/2XC1kgq>>.

_____. Un solo piccolo difetto: non c'erano le canzoni. **La Repubblica**, 16/02/1986. Disponível em <<https://bit.ly/2WnDzpD>>. Acesso em 15/06/2019.

CASTELLANI, A. P. Rocco Hunt, dalla strada al successo "Vi racconto il mio rap anti Camorra", l'Espresso, 09/05/2014, Disponível em <<https://goo.gl/pbujNQ>>. Acesso em 15/06/2019.

CECILE, **N.E.G.R.A.**. Sanremo Giovani 2015. Rai 1. 27/11/2015a. Disponível em <<http://goo.gl/Hj5hKk>>. Acesso em 15/06/2019.

_____, **N.E.G.R.A.**. Sanremo 2016, Rai 1. 11/02/2016. Disponível em <<http://goo.gl/7BTxgF>>. Acesso em 15/06/2019.

_____, **N.E.G.R.A.**. Regia di Kuerty Uyop. 28/11/2015b. <<https://goo.gl/c9x9ja>>. Acesso em 15/06/2019.

CERTEAU, M. D. **A invenção do cotidiano**. Petropolis: Vozes, 1994.

CHERUBINI, B.; CONCINA, C. Vola Colomba, In: **Vola colomba/Papaveri e papere**, Cetra, 1952.

CICCONI, A. Rifiuti in Campania e Terra dei fuochi: il più grande avvelenamento di massa in un Paese occidentale. Fanpage.it. 24.09.2013 Disponível em <<https://goo.gl/admy34>>. Acesso em 15/06/2019.

COCLITE, A. Claudio Baglioni “dittatore artistico” per un Sanremo sessantottino.

Rolling Stone, 9 de janeiro de 2018. Disponível em <<https://bit.ly/2I719DI>>. Acesso em 15/06/2019.

COMISSÃO EUROPEIA. Transport in the European Union: Current Trends and Issues. **Directorate-General for Mobility and Transport**, Abril 2018. Disponível em <<https://ec.europa.eu/transport/sites/transport/files/2018-transport-in-the-eu-current-trends-and-issues.pdf>>. Acesso em 15/06/2019.

CORRIERE DEL MEZZOGIORNO «Jammo jà»... a casa. Nino e Maria fuori da Sanremo, ma c'è il ripescaggio. Corrieredelmezzogiorno.it. 17.02.2010 Disponível em <<https://goo.gl/k99ofJ>>. Acesso em 15/06/2019.

COVERI, L. Sanremo 2016. Testi e pagelle: Cecile con N.E.G.R.A.. 26/01/2016 **mentelocale.it**. Disponível em <<https://goo.gl/m4kZS7>>. Acesso em 15/06/2019.

_____. Le canzoni che hanno fatto l'italiano. *Italia linguistica: gli ultimi*, 2011, 150: 69-126. Disponível em <<https://goo.gl/1fPj8S>>. Acesso em 15/06/2019.

D'ANGELO, N.; NAZIONALE, M. Jammo já, 2010. Disponível em <<https://goo.gl/DQALwA>>. Acesso em 15/06/2019.

DANIELE, P. 'Na tazzulella 'e caffè, 1977. Disponível em <<https://goo.gl/k1zpGC>>. Acesso em 15/06/2019.

DAVIS, L. J. Enforcing normalcy: **Disability, deafness, and the body**. Verso, 1995.

DE ANGELIS, M.; FACCENNA, A. **Cantilena del trainante**, CGD, 1955.

DE LAURETIS, T. Eccentric subjects: Feminist theory and historical consciousness. **Feminist studies**, v. 16, n. 1, 1990, p. 115-150.

DE LUCIA, E. Maria Nazionale: "Esclusione ingiusta". *Inchiostroonline*. 17.02.2010 Disponível em <<https://goo.gl/K71Hv6>>. Acesso em 15/06/2019.

DEL BOCA, Angelo. **Italiani, brava gente?** Vicenza: Neri Pozza Editore, 2010

DEL FRATE, E. Sanremo 2018, ecco le Nuove proposte, **Repubblica**, 30/01/2018. Disponível em <<http://www.repubblica.it/speciali/sanremo/edizione2018/2018/01/30/news/sanr>>

emo_le_nuove_proposte_del_2018-187635345/>. Acesso em 15/06/2019.

DEL PAPA, M. Sanremo 2016, le pagelle della seconda serata. **Lettera 43**. 10/02/2016. Disponível em <<https://goo.gl/aRnYde>>. Acesso em 15/06/2019.

DELLO IACOVO C. INTROVERSO. 08/01/2016. Sanremo 2016, Rai 1. 11/02/2016. Disponível em <<http://goo.gl/7BTxgF>>. Acesso em 15/06/2019.

_____. Regia di Alice Bulloni e Chiara Dello Iacovo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZsLRYI5af54>>. Acesso em 15/06/2019.

DIANGELO, R. White fragility. **The International Journal of Critical Pedagogy**, vol. 3, n. 3, 2011, pp. 54-70.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Mulher assediada em programa da televisão italiana. "Era uma partida". **Diário de Notícias**, 03.05.2017. Disponível em <<https://goo.gl/JWTDdf>>.

DI CARO, A. Aleandro Baldi racconta: "Mi dissero, tra te e Bocelli uno è di troppo". **Corriere Fiorentino**, 14/02/2009. Disponível em <<https://goo.gl/528y4R>>.

DICKIE, J. The South as Other: From Liberal Italy to the Lega Nord. In **The Italianist 14** [Special Issue - Culture and society in southern Italy: past and present], 1994, pp. 124-140.

DINIZ, D. "deficiência" e Políticas Sociais – entrevista com Colin Barnes. **SER Social**, v. 15, n. 32, 2013, pp. 237-251.

_____. **O que é "deficiência"**. São Paulo: Brasiliense, 2007. Acesso em 15/06/2019.

DI SOMMA, T. "N.E.G.R.A.": speculazioni sull'eliminazione della cantante Cecile dal Festival di Sanremo 2016. **Anais do X Simpósio Linguagens e Identidades**. Rio Branco: Nepan Editora, 2016. Acesso em 15/06/2019.

_____; MESSINA, M. Zoë Boccabella's Calabrian Chapter in Mezza Italiana as a Symbolic Elimination of Southernness from her own Diasporic Self. **Muiraquitã**, v. 5, n. 2, 2017, pp. 167-204. Acesso em 15/06/2019.

_____; MESSINA, M. Meanings Lost in Translation between Italy and Latin

America: “Yo No Te Pido La Luna” and “No Me Ames”. **Trabalho apresentado no XII Jalla**, La Paz, Bolívia, 2016. (versão escrita no prelo)

DYER, R. **White**. New York: Routledge, 1997.

DOLBY, N. The shifting ground of race: The role of taste in youth's production of identities. **Race Ethnicity and Education**, 2000, 3.1: pp. 7-23.

ELKINS, S.M. **Slavery**: A Problem in American Institutional and Intellectual Life. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1968

ENDRIGO, S.; MATTONE, C. Canzone italiana. In: **E allora balliamo**. RCA Italiana, 1986.

ESPOSITO, M. **Seppiamoci**. Milano: Magenes, 2013.

EUROMUSICA, Sanremo 2014, Rocco Hunt vince le Nuove Proposte. Decisivo il televoto, **Euromusica**, 22.02.2014, Disponível em <<https://goo.gl/w3n17B>>. Acesso em 15/06/2019.

FABBRI F.; PLASTINO G., Introduction. An Egg of Columbus: How Can Italian Popular Music Studies Stand on Their Own? In FABBRI F.; PLASTINO G., (Orgs) **Made in Italy**, New York; London: Routledge, 2014, pp. 1-12.

FACCI, S. Le canzoni dei napoletani al Festival della Canzone Italiana di Sanremo. In: PESCE, A.; STAZIO, M. **La canzone napoletana: tra memoria e innovazione**. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2013, pp. 297-333.

_____; SODDU P. **Il Festival di Sanremo**. Parole e suoni raccontano la nazione. Carocci, Roma: 2011.

FASSIO, V. La mia canzone a Sanremo contro il vizio di ostentare, **La Stampa**. 21/01/2016. Disponível em <<http://goo.gl/j2GGwd>>. Acesso em 15/06/2019.

_____. Chiara Dello Iacovo è nella rosa dei giovani in gara per Sanremo, **La Stampa**. 21/01/2016. Disponível em <<http://goo.gl/ywn4KF>>. Acesso em 15/06/2019.

FERRARI, G. Chiara Dello Iacovo, da The Voice a Sanremo, **Panorama**. Mondadori Editore, 23/01/2016. Disponível em

<<http://www.panorama.it/musica/dello-iacovo-sanremo-giovani/>>. Acesso em 15/06/2019.

FONDAZIONE HUME *apud* LASTAMPA, La migrazione degli italiani a Torino tra il 1950 e il 1979. Disponível em <<https://goo.gl/jTtdTp>>. Acesso em 15/06/2019.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996

GHIRINGHELLI, M. La denuncia contro il razzismo di Cecile a Sanremo 2016: video di N.E.G.R.A., **OptiMagazine**. Napoli: Optima Italia S.p.A., 10/02/2016. Disponível em <<http://goo.gl/SC4Ptd>>.

GIALLO, R. Chi si accontenta gode: E tutto è immutabile nei secoli dei secoli... **L'Unità**2, 28 February 1994, p. 11.

GIANNOTTI, M. **L'enciclopedia di Sanremo: 55 anni di storia del festival dalla A alla Z**. Gremese Editore: Roma. 2005

GILMAN, L. S. Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. **Critical Inquiry**, v. 8, n. 1, Special Issue "Race," Writing, and Difference (1985), pp. 204-242.

GIULIANI, G. La linea del colore, da Cecile alla colonia. In AAVV, Black Out e Black in, tra Sanremo e il Super Bowl. **Effimera**. 25/02/2016 Disponível em <<http://effimera.org/black-out-e-black-in-tra-sanremo-e-il-super-bowl>>. Acesso em 15/06/2019.

GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GOODLEY, D. Jobs Not Charity. **Promoting Disabled People's Access to the Labour Market and the Role of Organisations of Disabled People**, 2005.

GRAMSCI, A. **La Questione Meridionale**. Roma: Editori Riuniti, 1966.

GRIBAUDI, G. Images of the South: The Mezzogiorno as seen by Insiders and Outsiders. In: **The New History of the Italian South: The Mezzogiorno Revisited**, edited by Robert Lumley and Jonathan Morris, pp. 83-113. Exeter: University of Exeter Press, 1997.

_____. Guerra totale: Tra bombe alleate e violenze naziste. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

GRISERI, P. "Torino razzista? Non scherziamo. Qui un modello di integrazione", **la Repubblica Torino.it**, 06/08/2013

GROSFOGUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, pp. 115-147, 2008.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HILL COLLINS, P. **From Black Power to Hip Hop**. Temple University Press: Philadelphia, 2006.

HUFFINGTON POST. **Douglas Kirkland and Marilyn Monroe**: The Infamous White Sheet Photo Shoot Hits Westwood Gallery NYC. 10/10/2012. Disponível em <<https://goo.gl/MXDtAH>>. Acesso em 15/06/2019.

HUNT, R. **Nu juorno buono**, 2014. Disponível em <<https://goo.gl/UfXxvm>>.

HUYSEUNE, M. **Modernity and Secession**: The Social Sciences and the Political Discourse of the Lega Nord in Italy. Oxford: Berghahn Books, 2006.

ILGAZZETTINO Rifiuti, nuovi attacchi a Zaia da Napoli. In vendita le nuove t-shirt anti-leghiste. **Ilgazzettino.it**. 7.07.2011. Disponível em <<https://goo.gl/DWuQqS>>. Acesso em 15/06/2019.

IL MESSAGGERO. Zaia: basta con romani e napoletani in tv. Lega, cori anti-Napoli a Pontida. **Il messaggero.it**. 21.06.2010. Disponível em <<https://goo.gl/Vo1ECE>>. Acesso em 15/06/2019.

_____. Referendum autonomista, Zaia: «Basta con i docenti reclutati dal Sud» **Il Messaggero.it**. 6.10.2017. Disponível em <<https://goo.gl/tyS9LL>>. Acesso em 15/06/2019.

IOVANE, G. **Sanremo 2010**: bufera su Nino D'Angelo (che si ispira alla tarantella del Gargano), 17.02.2010. Disponível em <<https://goo.gl/BYwCq9>>.

ISTAT. La superficie dei comuni, delle province e delle regioni italiane. **Istituto Nazionale di Statistica**. 19 de fevereiro de 2013. Disponível em <<https://www.istat.it/it/files//2013/02/Superfici-dei-comuni.pdf>>. Acesso em 15/06/2019.

JURGENS, S.; MAROCCHI, M. Una vecchia canzone italiana. In: **Una vecchia canzone italiana**. Pravo Music, 1994.

KELLNER, D. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LANGONE, A., Qui Torino. Non si affitta a studenti meridionali, **La Gazzetta del Mezzogiorno**, 16/10/2013. Disponível em <<https://goo.gl/BKXr7T>>. Acesso em 15/06/2019.

LIBERO. Gabriele Muccino irrecognoscibile: il regista cult stravolto durante l'intervista TV. **Libero**, 17/01/2018. Disponível em <<https://bit.ly/2W3Fhwd>>. Acesso em 15/06/2019.

LOMBARDI DALLAMANO L. N.E.G.R.A. Eseguito da Cecile e Rafè. In: **N.E.G.R.A.** Walkman, 2016.

LOPEZ, J. **On the 6**. Work, 1999.

LUCA, M.; PALMA, P. **Senza te o con te**. Columbia Records, 1998.

MARONGIU, C. Cecile "censurata" a Sanremo: "Sì è vero sono negra, e allora?", **Tiscali Notizie**, 8/02/2016. Disponível em <<http://goo.gl/dx0QsQ>>. Acesso em 15/06/2019.

MASSARI, M. Ecomafias and Waste Entrepreneurs in the Italian Market. **6th Cross-border Crime Colloquium**, Berlin, 2004.

MAYER, C.; FARIS, S. Why Always Mario? **Time**. 11/12/2012. Disponível em <<https://goo.gl/hzGWTY>>. Acesso em 15/06/2019.

MCCLINTOCK, A. **Couro Imperial**: gênero, classe e raça no embate imperial. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MEDIALAB LA STAMPA **La migrazione degli italiani a Torino tra il 1950e il 1979**. Disponível em <<https://goo.gl/nZtf1f>>. Acesso em 15/06/2019.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MESSINA, M. The Risorgimento rec(h)anted: historical revisionism of the Italian Unification in songs from Southern Italy. **XVIII Simpósio Nacional de História**. 7. 2015.

_____. Narrativas pós-italianas: A re-imaginação da unidade nacional nas canções do sul da Itália. **Muiraquitã**, v. 4, n.1. Setembro/2016a. Disponível em <<https://goo.gl/LsRcDB>>. Acesso em 15/06/2019.

_____. This Is Not a Review. The 2015/16 New Year's Eve Concerts in Italy and the Mortification of the South, of its. Inhabitants and of its Music. **Síneris: Revista de Música**, n. 28, ano V, 2016b, pp. 1-28.

_____. Liberation, Redemption, Autonomy: Contemporary Utopias in Southern Italian Popular Music. In: Olkusz, K.; Kłosiński, M.; Maj, K. M. **More After More: Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia**. Krakow: Facta Ficta Research Centre, 2016c, pp. 376-392.

_____. Gendered Metaphors of Territorial Subordination, Theologies of Independence and Images of a Liberated Future: Sodaro & Di Bella's Lássami as a Sicilian Decolonial Allegory. **Muiraquitã**, vol. 5, n. 2, 2017 pp. 91-142.

_____; DI SOMMA, T. Unified Italy, Southern women and sexual violence: situating the sexual assault tv "prank" against Emma Marrone within the dynamics of contemporary Italy as a scopic regime, **Tropos**, v. 6, n. 1, 2017, pp. 1-18.

MICHAELIS, **Dicionário da Língua Portuguesa**. Dicionário online Uol. s.d.

MIGNOLO, W. Epistemic disobedience, independent thought and decolonial freedom. **Theory, Culture & Society**, 2009a, vol. 26, n. 7-8, pp. 159-181.

_____. **The Idea of Latin America**. John Wiley & Sons, 2009b.

MILANI, D. Diversamente Media: Televisione ai confini tra sensibilizzazione e spettacolarizzazione. Tesi di Laurea, **Libera Università di Lingue e**

Comunicazione IULM, Milano, 2011.

MINELLONO, C.; CUTUGNO, S. L'italiano. In: **L'italiano**, Carosello Records, 1983.

MODUGNO, D. 'O caffè, 1958. Disponível em <<https://goo.gl/AEaZWV>>. Acesso em 15/06/2019.

MORRA, G. Padova, tornano gli annunci razzisti: «Non si fitta ai meridionali, specialmente napoletani e siciliani», **Ilmattino.it**, 7/10/2017. Disponível em <<https://goo.gl/JQfnf>>. Acesso em 15/06/2019.

MURATORE. Razzismo, Angelo Del Boca: il colonialismo italiano non è stato migliore degli altri. **Il Fatto Quotidiano**. 28/08/2015. Disponível em <<https://bit.ly/2WqQozl>>. Acesso em 15/06/2019.

MUSEOTORINO. L'immigrazione a Torino dal dopoguerra agli anni Settanta, **ISMEL**, s. d. Disponível em <<https://goo.gl/HgAnjb>>. Acesso em 15/06/2019.

NAPOLI TODAY, Gialappa's Band su Rocco Hunt a Sanremo, **Napoli Today**, 22/02/2014. Disponível em <<https://bit.ly/2KAmpms>>. Acesso em 15/06/2019.

NAS, **The World Is Yours**. Columbia Records, 1994.

NICEFORO, A. **L' Italia barbara contemporanea**: Studi e appunti. Milão; Palermo: R. Sandron, 1898.

NITTI, F. S. **Il bilancio dello Stato**. Dal 1862 al 1896-97. Prime linee di una inchiesta sulla ripartizione territoriale delle entrate e delle spese dello Stato in Italia. Torino: Roux e Viarengo, 1900.

NOTO, A. Gli italiani accettano le unioni civili. Ma dicono no alle adozioni per i gay, **Quotidiano.net**. 10/01/2016. Disponível em <<http://goo.gl/NVmGXm>>.

NUNZIANTE, G. **Che bella giornata**, Rome: Medusa Film, 2011.

PARENTE, M. Vince Rocco Hunt, montano critiche razziste: ecco chi ha provato a rovinargli la festa. **Salerno Today**. 22/02/2014. Disponível em <<https://bit.ly/2MzXgej>>. Acesso em 15/06/2019.

PAVIGLIANITI, A. Sanremo 2016, giovani speranze attratte dal populismo: i casi

Hunt e Cecile. **UrbanPost**. Disponível em <<https://goo.gl/bb7ns6>>. Acesso em 15/06/2019.

PERERA, S. Dead exposures: trophy bodies and violent visibilities of the nonhuman, **Borderlands**, v. 13, n. 1, 2014, p. 1-26.

PERNA, V., “Killer Melodies: The Musica Neomelodica Debate”, in Franco FABBRI and Goffredo PLASTINO (eds.). **Made in Italy: Studies in Popular Music**. London, Routledge, 2014, pp. 194-206.

PETROVICH NJEGOSH, T. Sanremo e le frontiere della linea del colore. In AAVV, Black Out e Black in, tra Sanremo e il Super Bowl. **Effimera**. 25.02.2016. Disponível em <<http://effimera.org/black-out-e-black-in-tra-sanremo-e-il-super-bowl/>>. Acesso em 15/06/2019.

PROGLIO, G. L’Ariston e lo sguardo su corpi neri. In AAVV, Black Out e Black in, tra Sanremo e il Super Bowl. **Effimera**. 25/02/2016. Disponível em <<https://goo.gl/sFPKQG>>. Acesso em 15/06/2019.

PUTNAM, R.D. **Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

PLASTINO, G. Lazzari felici: Neapolitan song and/as nostalgia. *Popular Music*. v. 26, n. 3. Cambridge University Press, 2007, pp. 429–440

PUGLIESE, J. Race as category crisis: Whiteness and the Topical Assignment of Race. **Social Semiotics**, 12(2), 2002, 149-168. Disponível em <<https://goo.gl/ee9zvK>>. Acesso em 15/06/2019.

_____. White Historicide and the Returns of the Souths of the South. **Australian Humanities Review**, n. 42, 2007. Disponível em <<http://australianhumanitiesreview.org/2007/08/01/white-historicide-and-the-returns-of-the-souths-of-the-south1/>>. Acesso em 15/06/2019.

_____. Whiteness and the blackening of Italy: La guerra cafona, extracomunitari and provisional street justice. **PORTAL – Journal of Multidisciplinary International Studies**, 2008, v. 5, n. 2.

_____. Assimilation, unspeakable traces and the ontologies of nation. In:

Suvendrini Perera (org.), **Asian and Pacific Inscriptions**: Identities, Ethnicities, Nationalities, Glen Waverley, Vic: Aristoc, 1995.

_____; STRYKER, S. The somatechnics of race and whiteness. **Social Semiotics**, V. 19, N. 1, 2009, pp. 1-8.

_____; MESSINA, M. South-Verting Italian Studies: An Introduction. **Muiraquitã** – Revista de letras e humanidades. V. 5, n. 2, 2017. Disponível em <<https://goo.gl/cfPVMh>>. Acesso em 15/06/2019.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio: conferência de Genebra**. Satolep, 2004.

REGALDI, G. Sognando Sanremo: entrevista a Cecile. **All Music Italia**. Edizioni Molecola. Disponível em <<http://goo.gl/K5zwEU>>. Acesso em 15/06/2019.

REGOLAMENTO SANREMO 2016. Disponível em <<http://goo.gl/9dmD2D>>. Acesso em 15/06/2019.

REPUBBLICA NAPOLI Zaia: "Il Veneto non vuole la spazzatura di Napoli". LaRepubblicaNapoli.it. 11.10.2010. Disponível em <<https://goo.gl/JRkaF4>>. v Acesso em 15/06/2019.

ROCCO HUNT, Nu juorno buono. 5/02/2014. Disponível em <<https://goo.gl/igRRZA>>. Acesso em 15/06/2019.

RODAS, J. M. On blindness. **Journal of Literary & Cultural Disability Studies**, 2009, v.3, n.2, p. 115-130.

ROSSANO, M. La construcción del héroe y del antagonista a través de las imágenes: Garibaldi y los bandoleros del sur de Italia 1861-2011. **Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia**, n. 16, p. 189-200, 2011.

SABELLI, S. Quando la subalterna parla. Le Traiettorie di sguardi di Geneviève Makaping. In: DE ROBERTIS, R. (org), **Fuori centro**. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana, Aracne: Roma 2010, pp. 131-48.

SALVEMINI, G. **Movimento socialista e questione meridionale**. Milan: Feltrinelli, 1963.

SALERNOTODAY Giallappa's band su Rocco Hunt: "Chi se ne f... della Terra dei

Fuochi”, **Salerno Today**, 22.02.2014. Disponibile em <<https://goo.gl/3mnNJU>>. Acesso em 15/06/2019.

SALOMÃO, S. R.; MITSUHIRO, M.R.K.H.; BELFORT JR, R. Visual impairment and blindness: an overview of prevalence and causes in Brazil. **Anais da Academia Brasileira de Ciências**, v. 81, n. 3, p. 539-549, 2009.

SANREMO 2018, **Regolamento**. Disponibile em <<https://goo.gl/tvvHn9>>. Acesso em 15/06/2019.

SANREMO, **Homepage**. Disponibile em <<http://www.rai.it/programmi/sanremo/>>. Acesso em 15/06/2019.

SANREMO 2016, Risultati Sanremo 2016 Nuove Proposte. Disponibile em <<http://goo.gl/wM3Duz>>. Acesso em 15/06/2019.

SANREMO 2014, Il vincitore delle nuove proposte Sanremo 2014 è Rocco Hunt, **Rai.it** 21/02/2014. Disponibile em <<https://goo.gl/AW4aWY>>. Acesso em 15/06/2019.

SANTA CRUZ, V. Me gritaron negra. **Ritmos y aires afroperuanos**. lempsa, 2003. Disponibile em <<https://www.youtube.com/watch?v=RljSb7AyPc0>>. Acesso em 15/06/2019.

SARTORI, F.; QUARANTOTTO, L. **Con te partirò**. Sugar S.p.A., 1994.

SCEGO, I Il corpo nero cantato da Cecile a Sanremo è una rivoluzione mancata. **Internazionale**. 12/02/2016. Disponibile em <<https://goo.gl/FThBF1>>. Acesso em 15/06/2019.

SENESE, J. È na bella jurnata. Disponibile em <<https://goo.gl/faFhJH>>. Acesso em 15/06/2019.

SIFILITICO JOE commento al video. Disponibile em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZsLRYI5af54>>. Acesso em 15/06/2019.

SILVA, D. F. D. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. **Estudos Feministas**, v. 14, n. 1, p. 61-83, 2006.

SOLARO, A. «E ora altri due sogni: un matrimonio e un figlio». **L’Unità**,

2/03/1998, p. 13.

SPIVAK, G. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, L. **Marxism and the interpretation of culture**. Illinois: University of Illinois, 1988.

SSALI, I. commento al video della canzone "N.E.G.R.A." postato nel gruppo Facebook "La Rete G2 – Seconde Generazioni". Disponível em <<https://goo.gl/biLTcK>>. Acesso em 15/06/2019.

SWENEY, M. Beyoncé Knowles: L'Oreal accused of 'whitening' singer in cosmetics ad. **The Guardian**. 8/08/2008. Disponível em <<https://goo.gl/hHN3Q5>>. Acesso em 15/06/2019.

SVEVO, I. **La coscienza di Zeno**. Milão: Dall'Oglio, 1976.

TALENTO, Carla. **Caffè: il mercato e l'analisi sensoriale, con repertorio terminografico**. Trabalho de Conclusão de Curso. Università Ca'Foscari Venezia. 2017.

TETI, V. **La razza maledetta**. Roma: Manifestolibri. 2011

TGCOM24. Veneto, spot anti Napoli per turisti, "Tedeschi venite da noi, siamo puliti". **TgCom24**. 17.01.2008. Disponível em <<https://goo.gl/Hc2RoH>>. Acesso em 15/06/2019.

TORTAROLO, R. "Negra", spariti i versi scomodi dal testo di Cecile, **Il Secolo XIX**. Torino: Italiana Editrice S.p.A., 8/02/2016. Disponível em <<http://goo.gl/QfxxOe>>. Acesso em 15/06/2019.

VARGAS, V. G. L.; SOUSA, A. M.; COSTA, L. V. M. Música para os sujeitos surdos: expressividade e paralinguagem. **Tropos**, v. 6, n. 1, 2017, p. 1-12.

VERDONE, C. **Un sacco bello**. Medusa Distribuzione: Roma, 1980.

VESUVIO LIVE, Camilleri: "Italiani razzisti, nel '60 a Torino cartelli con 'Non si affitta a meridionali'", **Vesuvio Live**, 9/10/2017. Disponível em <<https://goo.gl/9cA69M>>. Acesso em 15/06/2019.

VITALI, A. Sanremo, il vincitore è Mahmood. "Io, cento per cento italiano". E Salvini twitta: "Io tifavo Ultimo". **La Repubblica**, 9/02/2019. Disponível em

<<https://bit.ly/2XBA00y>>. Acesso em 15/06/2019.

ZITARA. **Il proletariato esterno**: Mezzogiorno d'Italia e le sue classi. Milão: Jaca Book, 1972.

ŽIŽEK, S. **Violence: Six Sideways Reflections**. New York: Picador, 2008.