

*Stereotipi e discriminazioni razziali nella letteratura  
brasiliiana per l'infanzia: un viaggio tra le  
illustrazioni<sup>1</sup>*

Ada Milani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

---

ABSTRACT

---

The article focuses on Brazilian production for children and intends to deepen some of the strategies aimed at sanctioning the subordination of Afro-descendant characters. By adopting Lobato's *Tia Nastácia* as a model of negative and stereotyped representation, the purpose is to shed light on the most common representations that, for a good part of the twentieth century, stigmatize – visually and textually – the Afro-descendant population by negatively affecting black girls and boys' self-perception.

**Keywords:** Brazilian children's literature; *Tia Nastácia*; illustrations; black identity; stigmatization.

L'articolo si concentra sulla produzione brasiliiana per l'infanzia e intende approfondire alcune delle strategie atte a sancire la subalternità dei personaggi afrodiscendenti. Adottando l'icona lobatiana di *Tia Nastácia* quale modello di rappresentazione negativa e stereotipata, si cercherà di gettare luce sulle raffigurazioni più comuni che, per buona parte del XX secolo, stigmatizzeranno – dal punto di vista visivo e testuale – la popolazione afrodiscendente incidendo negativamente sull'autopercezione di bambine e bambini neri.

**Parole chiave:** Letteratura brasiliiana per l'infanzia; *Tia Nastácia*; illustrazioni; identità nera; stigmatizzazione

---

---

<sup>1</sup> Questo articolo è una versione corretta di una precedente pubblicazione, avvenuta nel Vol. XIV No.1 di *Confluenze*. Il saggio è stato emendato e approvato il 21/12/2022. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15986>.

**Branco no preto: breve storia di un occultamento**

Fino al primo ventennio del Novecento, la letteratura brasiliana per l'infanzia – configuratasi piuttosto tardivamente come sistema autonomo (fine sec. XIX) – si caratterizza per la quasi totale assenza di personaggi neri, vuoto che combacia con una generale tendenza alla rimozione o al diniego collettivo<sup>2</sup>. Il periodo inaugurato dalla Abolizione della schiavitù (1888) e dalla nascita della Repubblica (1889) vede grandi investimenti in favore della modernizzazione del Paese. Con gli occhi rivolti al Vecchio Mondo, le élite brasiliane si affrettano per mettersi al passo, sacrificando di buon grado le eredità di un passato scomodo:

No afã do esforço modernizador, as novas elites se empenhavam em reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em conformidade com padrões abstratos de gestão social hauridos de modelos europeus ou norte-americanos. [...] Era como se a instauração do novo regime implicasse pelo mesmo ato o cancelamento de toda a herança do passado histórico do país e pela mera reforma institucional ele tivesse fixado um nexco co-extensivo com a cultura e a sociedade das potências industrializadas (Sevcenko 2006, 27).

Finché non vennero al pettine i nodi di questa “percezione disfunzionale” della realtà del paese, in contrasto con il moderno Occidente<sup>3</sup>, prevalsero il sentimento di vergogna, il disprezzo e la ripugnanza verso quei corpi e quelle pratiche culturali che costituivano marche indelebili della violenza coloniale e schiavista, dunque di un tempo che si pretendeva per sempre, felicemente, archiviato (Cfr. Sevcenko 2006, 27-28).

In *Cenas da vida carioca* (figura 1), il caricaturista Raul Pederneiras racchiude tutti quei personaggi anacronistici che non avrebbero più dovuto trovare spazio nello scenario urbano della Belle Époque oltreatlantico. Nel carosello di figure popolari – tra pagliacci, balenieri, lustrascarpe e altri – vediamo allora comparire la *negra mina*, che, con il suo carico di erbe, cianfrusaglie e appetitosi *quitutes* (figura 2), era una presenza storica nel centro città, in particolare nei dintorni dei mercati

<sup>2</sup> “Le versioni culturali di concetti psicologici – memoria collettiva, rimozione culturale, diniego collettivo, dimenticanza comune, amnesia sociale – presuppongono che un’intera società possa dimenticare, rimuovere o dissociarsi dalla sua screditata storia passata. Questo può avvenire sia attraverso una politica di Stato ufficiale – la copertura deliberata, la storia che viene ri-scritta – sia attraverso un evitamento culturale nel quale l’informazione, semplicemente scompare” (Cohen 2008, 185).

<sup>3</sup> “A compreensão dos fenômenos do subdesenvolvimento e das desigualdades inerentes ao sistema de trocas no mercado internacional levou um longo tempo para germinar e adquirir uma significativa substância crítica entre as elites republicanas” (Sevcenko 2006, 27).

pubblici<sup>4</sup>, portatrice di valori e conoscenze – il potere di erbe e piante, ma anche l'arte della divinazione –, *sabedoria* ancestrale di cui il moderno Brasile voleva ormai disfarsi.



Figura 1. Fonte: Wissenbach (2006, 98)



Figura 2. “Negra do tabuleiro carregando filho às costas”. Fonte: Azevedo (1988)

<sup>4</sup> Si veda, ad esempio, Vargas (2011).

“Quando le circostanze cambiano”, osserva Stanley Cohen,

Intere società hanno una capacità stupefacente di negare il passato senza veramente dimenticare, ma mantenendo una cultura pubblica che sembra aver dimenticato. L’occhio che non vede è l’occhio volto indietro (2008, 191).

Nel periodo post-Abolizione, la società brasiliana si configura dunque come apparentemente priva di memoria e il nero comincia a essere visto come un essere a-storico, “vindo do nada, do vazio deixado pela escravidão e que, posteriormente, seria preenchido pelo conceito igualmente vago da marginalidade social” (Wissenbach 2006, 97 e 99). Sotto le ceneri degli archivi della schiavitù – andati in fumo, seppur solo in parte, nel 1890 per volere dell’allora Ministro delle Finanze – si cela qualcosa di molto simile al “segreto di Pulcinella” archetipo: noto a tutti, ma deliberatamente ignorato” (Cohen 2008, 191). Parallelamente si prepara il terreno per la costruzione del mito della democrazia razziale:

A empreitada [a queima dos arquivos] não teve sucesso absoluto – e não foram eliminados todos os documentos –, mas o certo é que se procurava apagar um determinado passado e que o presente significava um outro começo a partir do zero. Desde então, uma narrativa romântica falando de senhores severos mais paternais e escravos submissos e prestativos encontrou terreno fértil ao lado de um novo argumento que afirmava ser a miscigenação alargada existente no território brasileiro um fator impeditivo às classificações muito rígidas e apenas bipolares: negros de um lado, brancos de outro (Schwarcz 2007, 188).

Il futuro del popolo brasiliano doveva necessariamente acquistare grandezza, rispettabilità e un elevato standard di civilizzazione. Presupposto fondamentale era tingersi di bianco, come suggerisce metaforicamente la giacca di Zê Povo (figura 3) entro la cornice di un decalogo di *Fantasias* in linea con la diffusa massima “Quanto mais branco melhor, quanto mais claro superior” (Schwarcz 2007, 189).



Figura 3. Fonte Sevcenko (2006, 295)

Ciononostante, a partire dagli anni '20, i primi personaggi afrobrasiliani vengono legittimati a varcare la soglia delle narrazioni per l'infanzia, a patto che i contorni ricalcassero alcuni modelli preconfezionati. Anziani e anziane contastorie, fedeli servitori ancorati a un sapere primitivo o tutt'al più bambini neri compagni di giochi dei figli del padrone, emblemi di un mondo in cui la vecchiaia o una certa ingenuità infantile rappresentavano una garanzia rassicurante del mantenimento del controllo, come si evince anche dalle seguenti citazioni di Schwarcz e Gouvêa:

[...] a figura do "preto velho" [...] representa a imagem da passividade e o paradoxo da "boa escravidão"; submissa e leal [...]. Era essa a representação que as elites queriam guardar, e não aquela dos cativos rebeldes e amotinados, que fizeram a sua abolição pela força de sua insurreição (Schwarcz 2017, 134).

De todas as narrativas investigadas, o negro ou negra jovem eram absolutamente ausentes, revelando uma exclusão social característica do período. O negro jovem

era percebido como potencialmente perigoso, fonte de agitação, insubordinação ou vagabundagem. O resgate que se pretendia nas narrativas, tanto endereçadas ao público infantil quanto ao adulto, não era o do negro concreto, marginalizado do processo de modernização. Situado no passado, o negro era representante de uma relação marcada por subserviência e docilidade (Gouvêa 2005, 86).

### Monteiro Lobato, una rivoluzione in immagini

Questa parziale apertura coincide, nel quadro complessivo di sviluppo della *literatura infanto-juvenil*, con l'entrata in scena di Monteiro Lobato, vero e proprio spartiacque non solo nella produzione per l'infanzia, ma in generale nell'evoluzione dell'industria libraria brasiliana<sup>5</sup>. Editore, scrittore, traduttore e – forse prima di tutto – uomo d'affari visionario, si rese protagonista di una serie di operazioni che determinarono una vera e propria impennata del settore editoriale. Nel 1918, con il ricavato della vendita di una fazenda ereditata dal nonno, acquisisce la “Revista do Brasil” e fonda, insieme a Octalles Marcondes Ferreira, la Editora Monteiro Lobato & Cia. (Hallewell 2005, 329). Lobato punta immediatamente ad abbattere uno dei maggiori ostacoli che impedivano l'accesso del pubblico brasiliano al commercio di libri: la scarsità di punti vendita, limitati a una manciata di librerie (circa 30) in tutto il paese. Grazie a una circolare indirizzata alle diverse tipologie di negozi al dettaglio<sup>6</sup> – e non senza una buona dose di spregiudicatezza – riuscì a conquistare una rete di quasi duemila distributori sparsi in tutto il paese, dalle farmacie alle panetterie: “os únicos lugares em que não vendi foi nos açougues, por temor de que os livros ficassem sujados de sangue” (Hallewell 2005, 320), ammetterà con pungente ironia. Influenzato dal modello nordamericano e guidato dalla fiducia nei benefici della libera iniziativa, concepisce la letteratura come puro bene di consumo e mette

---

<sup>5</sup> Secondo Coelho, “Foi Monteiro Lobato que, entre nós, abriu caminho para que as inovações que começavam a se processar no âmbito da literatura adulta (com o Modernismo) atingissem também a infantil” (2000, 138). La studiosa distingue tre fasi della letteratura brasiliana per l'infanzia utilizzando proprio lo scrittore come discriminante: dal 1808 al 1919 si avrebbe la fase «Precursora ou pré-lobatiana», tra il 1920 e il 1970 quella «Moderna ou lobatiana» e, dagli anni '70 in poi, la fase «Pós-Moderna ou período pós-lobatiano».

<sup>6</sup> “Vossa Senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada ‘livros’? Vossa Senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro; batata, querosene ou bacalhau. É uma mercadoria que não precisa examinar nem saber se é boa nem vir a esta escolher. O conteúdo não interessa a V. S., e sim ao seu cliente, o qual dele tomará conhecimento através das nossas explicações nos catálogos, prefácios etc. E como V. S. receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais ‘livros’, terá uma comissão de 30 p.c.; se não vendê-los, no-los devolverá pelo Correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa” (Hallewell 2005, 320).

l'accento sulle possibilità di guadagno, prospettiva che andrà di pari passo con la modernizzazione del paese e che prevedeva lo sviluppo di un sistema di produzione e circolazione della letteratura fondato sulla pubblicità e sulla miglior distribuzione: "Faço livro e vendo-os porque há mercado para a mercadoria; exatamente o negócio de que faz vassouras e vende-as, do que faz chouriços e vende-os" (Lamarão 2002, 59), dirà con lo spirito caustico che lo contraddistingueva.

Due ulteriori intuizioni riguardarono il maggior investimento nell'aspetto grafico e la consapevolezza del ruolo della letteratura rivolta al pubblico di giovani lettori, un settore cruciale nel processo di urbanizzazione e diffusione della cultura di massa (Trusen 2016, 22). Sebbene Monteiro Lobato non sia stato il primo a introdurre l'uso di disegni e colori nelle copertine (Cfr. Ramos 2007, 53), egli agì indubbiamente da apripista facendo dell'illustrazione un marchio di fabbrica. Presto si circondò di abili illustratori in grado di strappare ai libri la monotonia delle "eterne" copertine gialle delle brochure francesi, facendoli prendere vita grazie a colori vivaci e sgargianti (Cfr. Ramos 2007, 56). Lobato aveva dunque particolarmente a cuore l'immagine<sup>7</sup> dei libri, la "vil materia" (Camargo 2008, 35), senza però tralasciare la loro sostanza. Un aspetto non secondario era lo stile: l'imperativo, nelle traduzioni (o adattamenti) di classici stranieri così come nella produzione nazionale, era quello di "abrasileirar a linguagem", "escrever em 'lingua da terra'" allontanandosi per giunta dal pomposo modello portoghese (Koshiyama 2006, 95). L'insoddisfazione per la letteratura coeva riguardava anche il lato contenutistico: egli ambiva ad offrire prodotti gradevoli agli occhi dei bambini e di qualità letteraria, "[livros] onde as crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no *Robinson* e em *Os Filhos do Capitão Grant*" (Koshiyama 2006, 100). In tal senso, il primo frutto del suo lavoro è *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), che l'anno seguente otterrà una edizione record di 50.500 esemplari.

In quanto letteratura plasmata sul punto di vista della classe dominante in base ai propri gusti, desideri e aspirazioni, va da sé che vi potevano comodamente abitare e trovare voce solo bambine e bambini bianchi. Posto che la coerenza non è certamente il parametro più adeguato per analizzare la traiettoria lobatiana nella vita come nell'arte, se da un lato sono ormai conclamate le sue simpatie per l'eugenetica<sup>8</sup>, dall'altro lato, vista l'importanza di questo autore per la nascita della

<sup>7</sup> Il concetto di "immagine" (*imagem*) è qui inteso, sulla scia di Luís Camargo, come insieme di cinque elementi: 1) il supporto materiale del testo; 2) l'enunciazione grafica del testo; 3) la visualità (costruita dalle parole) del testo; 4) l'illustrazione e, per esteso, l'immagine come testo; 5) il dialogo tra testo e illustrazione (2008, 34).

<sup>8</sup> "[...] as relações de Lobato com a eugenia e com o racismo são difíceis de caracterizar de forma homogênea na diacronia. [...] O jovem escritor que defendia a construção de estradas para que o

letteratura *infanto-juvenil* nazionale, non possiamo mancare di parlarne, anche alla luce delle polemiche (più o meno recenti) sui contenuti razzisti e delle conseguenti prese di posizione in campo educativo-editoriale<sup>9</sup>. Senza la pretesa di indagare esaustivamente la presenza (visiva e testuale) di personaggi afrodiscendenti nell'opera lobatiana, ci proponiamo di approfondire il rapporto tra parole e immagini, in particolare per ciò che concerne Tia Nastácia, unica costante tra altri noti personaggi neri che popolano le storie di Lobato (Tio Barnabé e Saci). Si cercherà dunque di mostrare alcune delle sembianze assunte dalla marginalità (razziale, sociale, di genere) in una letteratura che è "la grande esclusa" per definizione (Butler 1980). Adottando Tia Nastácia quale modello di rappresentazione negativa e stereotipata che subordina la donna nera, proveremo parallelamente a gettare luce sulle raffigurazioni più comuni che, nella produzione per l'infanzia, si protrarranno per buona parte del XX secolo stigmatizzando la popolazione afrodiscendente e incidendo negativamente sulla autopercezione di bambine e bambini neri.

A differenza di Tio Barnabé, l'anziano ex-schiavo che vive ai confini del Sítio do Picapau Amarelo in un isolamento paradigmatico della sua marginalità anche narrativa, Tia Nastácia è parte integrante della casa di Dona Benta e appare già nella prima edizione di *A Menina do Narizinho Arrebitado*. Qui, proprio nell'incipit, è presentata come "eccellente negra de estimação" (Lobato 1920, 3-4), rimandando inequivocabilmente alla locuzione *animal de estimação*. Proprio questa espressione, in passato e tuttora al centro delle accuse di razzismo mosse all'autore, è oggi anche tra le espressioni emblematiche delle nuove edizioni che, agli occhi dei lettori moderni, intendono riconfigurare e spiegare l'opera lobatiana senza mandarla al rogo (figura 4).

---

país se afastasse do comunismo aproximou-se, já maduro, do ideário stalinista quando foi perseguido pelo Estado Novo. Com o passar dos anos, o mordaz crítico do caboclo ignorante e preguiçoso se tornou o defensor de uma classe trabalhadora rural explorada violentamente. O homem que apostava nos lucros do petróleo ganhou uma fortuna com a edição de livros. [...] A especificidade do caso de Monteiro Lobato [...] define-se justamente pelo fato de que suas supostas contradições não se lançam apenas no fluxo do tempo, mas podem ser agrupadas em um mesmo período da sua história, em uma mesma obra da sua literatura" (Pavloski in Lobato 2020, 14-15).

<sup>9</sup> L'articolo di Lajolo (2011) ben sintetizza i legami tra le accuse di razzismo, la funzione del paratesto e le reti di valori e significati innescati dalla lettura nella mente dei piccoli lettori.

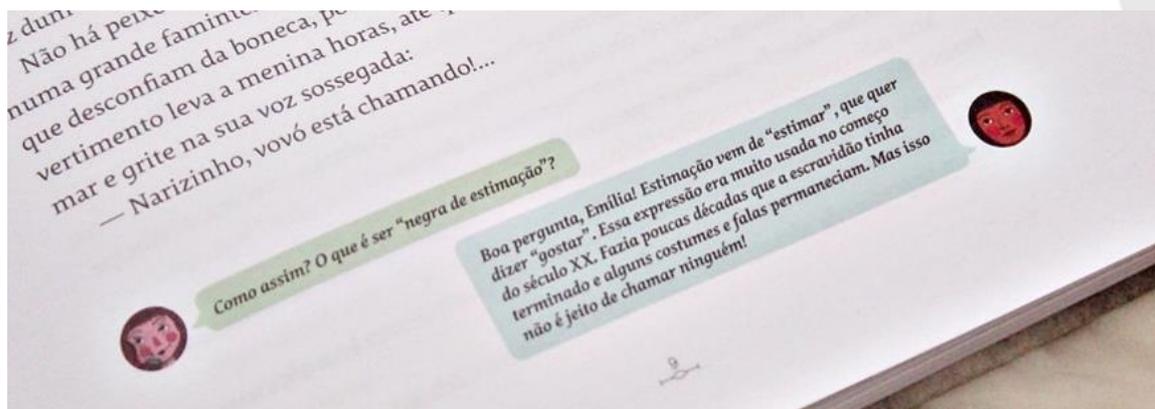


Figura 4. Fonte: Amiga da leitora (2019)

Tia Nastácia e Barnabé sono simboli della eterna riconoscenza degli ex schiavi verso i loro antichi padroni e dunque, per converso, della *cordialidade* dei rapporti entro la società brasiliana<sup>10</sup>:

A composição que Lobato faz [...] serve para exaltar a ‘fidelidade’ do negro ao regime paternalista que, por essa mesma condição, tem o dever de ‘cuidar’ dos negros até a sua velhice, oferecendo a eterna ‘proteção’. Entretanto, esse não é o reconhecimento da igualdade da norma burguesa, pois a dominação está implícita e poderia ser lida também sob a forma da autoridade paternal (Santos 2011, 112-113).

Al contempo essi incarnano la secondarietà di donne e uomini neri nella società brasiliana di quegli anni (l’una confinata allo spazio della cucina, l’altro nella sua capanna sperduta), espressione della inadeguatezza alla modernità degli anni ‘30 di cui il Sítio è “emblema e utopia” (Lajolo 1998, 18).

### Tia Nastácia: evoluzione di un’icona immobile

Il primo illustratore di *A Menina do Narizinho Arrebitado* fu Voltolino, nome d’arte di Lemmo Lemmi. Come fa notare Luís Camargo (2008, 44), il termine *livro de figuras* valorizza nel frontespizio la presenza delle illustrazioni e, nel triangolo rovesciato, il nome di Voltolino possiede grosso modo lo stesso risalto conferito a Lobato (figura 5).

<sup>10</sup> Schwarcz chiarisce come andrebbe inteso il concetto, ripreso da Sérgio Buarque de Holanda: “Cordialidade ‘combina’ muito mais com a idéia de intimidade [...] nada teria a ver [...] com ‘bondade’, significando antes um alerta contra nossa aversão ao formalismo e a convencionalismos sociais. [...] Na lhanza do trato, na hospitalidade, na generosidade estariam traços definidores do caráter brasileiro. Contudo, tal polidez era coercitiva e com sua aparência poderia iludir estruturas mais arraigadas de sociabilidade e de uma hierarquia que se impõe na esfera do privado” (2008, 86).



Figura 5. Fonte: Lobato (1920)

La verve di caricaturista di Voltolino è ben evidente nei tratti umani attribuiti ai *bichorocos* che abitano il Sítio do Picapau Amarelo – lo scarafaggio con pince-nez e bastone da passeggio e il Príncipe Escamado in giacca rossa e tuba (figure 6 e 7).



Figura 6. Fonte: Lobato (1920, 33) e Figura 7. Fonte: Lobato (1920, 6)

Tuttavia, in netto contrasto con l'eleganza *art nouveau* di questi tipi urbani, appare Tia Nastácia (figura 8), imprigionata in uno stereotipo che farà da modello anche per le illustrazioni a venire: foulard in testa, grembiule, vestito a pois, corporatura robusta; nelle fattezze e nell'abbigliamento rimanda al lavoro manuale, esemplificato dalla cesta di vimini, e ben più chiaramente la vediamo ancorata al mondo rurale nella figura 9, ritratta in coppia con un maiale.



Figura 8. Fonte: Lobato (1920, 3) e Figura 9. Fonte: Silveira (2020b)

Difficile non notare delle analogie con la figura di Aunt Jemima, nata negli Stati Uniti sul finire del XIX secolo come “ultimate symbol and personification of the black cook, servant and mammy” (Harris 2003, 84). Da originario personaggio dei *minstrel shows*, Aunt Jemima divenne presto “The most famous Colored Woman in the world” (Harris 2003, 89), personificazione della domestica ideale che incarnava l’ospitalità tipica del sud, ma soprattutto futura icona di un fortunato marchio commerciale (un preparato per *pancakes*) che contribuì a farla entrare prepotentemente nell’immaginario popolare (figura 10):



Figura 10. Fonte: Harris (2003, 104)

She was large, dark-skinned, usually smiling, and covered from neck to ankle with clothing. She wore a bandanna and an apron, both of which signified that she was a worker doing cleaning, laundry or cooking.

Using the appellation “Aunt” instead of “Mrs.” or “Ma’am” suggests that the minstrel song was composed for a white audience. In her commercial incarnation, Aunt Jemima [...] was projected entirely the way whites perceived a black cook – as the servile, devoted mammy [...]. [...] The mammy’s voluntary residence with

her old “Missus” and “Massa” suggested [...] that the ‘slave-holding planter had not been so villainous after all, and it put ‘a benevolent face on domestic relation between planter and slave’ (Harris 2003, 92 e 89).

Le caratteristiche evidenziate da Harris trovano diretta corrispondenza con il personaggio di Tia Nastácia: il corpo massiccio, vestito dalla testa ai piedi; la bandana a proteggere il capo da sporco e polvere; la riconoscenza servile e lo stesso appellativo “Tia” provano lo slittamento in ambito brasiliano di questo personaggio creato a uso e consumo del pubblico bianco allo scopo di salvaguardare la gerarchia tra razze e l’ordine patriarcale.

L’iconografia coniata dalla matita di Voltolino per questa autentica *mammy* brasiliana viene mantenuta senza grandi differenze nelle illustrazioni di Nino, il paulistano Sebastião de Camargo Borges. Celebre per il suo tratto “vivo e nervoso” (Silveira 2020a, 24), dà vita a una galleria di personaggi dai profili irregolari e dagli angoli volutamente enfatizzati. Anche nel caso di Tia Nastácia il segno distintivo sembra essere la spigolosità, ma l’archetipo della *cozinheira* resta pressoché inalterato. Si noti nella figura 11 la *feiosa* Emilia di cui vengono esaltate le cuciture, i rammendi, sottolineando la grossolanità della bambola di pezza fabbricata dalle rozze mani di Tia Nastácia<sup>11</sup>.



Figura 11. Fonte: Silveira (2020b)

<sup>11</sup> In occasione della visita di Narizinho al Reino das Águas Claras si rimarca la differenza tra Dona Aranha (abile sarta di fate e principesse) e Tia Nastácia, sarta ufficiale di Emília, bambola di pezza fatta con scarti di tessuto. La stessa Nastácia si mostra incredula all’idea che le sue umili mani abbiano dato vita a una creatura magica: “Pois onde é que se viu uma coisa assim, Sinhá, uma boneca de pano, que eu mesma fiz com estas pobres mãos, e de um paninho tão ordinário [...] falando que nem gente!” (Santos 2011, 90-91).



Figura 12. Fonte: Silveira (2020b)

Dal dialogo fra testo e illustrazioni emerge un'immagine di Tia Nastácia in cui la predisposizione ai mestieri più umili (prerogativa del nero) e, per esteso, la forza fisica contrastano con la goffaggine e una certa infantilità. Lo scarto è abbastanza chiaro nel confronto tra la figura 12 e le immagini riportate di seguito. Nella figura 13, tratta dal racconto *Aventuras do Príncipe*, Tia Nastácia sembra quasi sovrastata dalla bambina, che ostenta una certa sicurezza attraverso la postura eretta; al contrario la domestica ha il viso affondato in un cencio per il dispiacere e la vergogna di aver suo malgrado contribuito alla fine disastrosa di Miss Sardine, la più importante dama della Corte do Reino das Águas Claras.



Figura 13. Fonte: Silveira (2020b)

Ouviam-se dentro da casa gritos e choradeira.

[...]

- Que é que aconteceu, tia Nastácia? - perguntou aflita. A negra respondeu, enxugando as lágrimas:

[...]

- Pois imagine que Miss Sardine, desde que o príncipe chegou, se meteu aqui na cozinha todo o tempo, a coitada. Remexeu em tudo [...]. [...] Eu estava sempre avisando: "Não mexa aí! Não chegue perto do fogo! Não seja tão reinadeira que de repente acontece qualquer coisa para mecê!" Mas era o mesmo que estar falando pra aquele pau de lenha ali. [...] Se não aconteceu desgraça foi porque meus "zóio"

não saía de cima dela, vigiando. Mas de repente sinhá me chamou para ouvir uma história do doutor Caramujo. Fui e deixei Miss Sardine sozinha...

[...]

A coitadinha, assim que saí, trepou no fogão para espiar a frigideira de gordura. Achou linda, com certeza, aquela água que pulava e chiava - e deu um pulo para dentro da frigideira, pensando que fosse uma pequena lagoa. [...]

Enquanto isso tia Nastácia tirava da frigideira o cadáver de Miss Sardine para mostrá-lo a dona Benta. - Veja, sinhá! Tão galantina que até depois de morta ainda conserva os traços... e a negra cheirou a sardinha frita, e depois a provou, e ficou com água na boca e comeu-lhe um pedacinho, e disse arregalando os olhos: - Bem gostosinha, sinhá. Prove... [...] Dona Benta recusou e tia Nastácia, ainda com lágrimas, acabou comendo a sardinha inteira (Lobato 2014).

Nell'estratto citato, Tia Nastácia – sempre denominata mediante il riferimento al colore della pelle (*a negra*) – viene messa in ridicolo poiché maldestra, poco affidabile, golosa, inoltre la si connota come incolta accentuandone la parlata popolare e talvolta scorretta (*Sinhá, mecê, meus "zóio"*). La scena è naturalmente destinata a suscitare il riso di piccoli e grandi lettori, così come quando la si vede rifugiata in cima alla sedia per il terrore di una *barata*, facendo leva sul contrasto tra il corpo grande e forte della domestica, che dovrebbe significare maturità e coraggio, e le minuscole dimensioni dell'animale (figura 14, illustrazione di Kurt Wiese del 1924).



Figura 14. Fonte: Silveira (2020b)

La Tia Nastácia di Jean Gabriel Villin presenta invece maggior cura nei dettagli, in linea con una più generale caratterizzazione dei personaggi trasmessa dallo spiccato *brasileirismo*, che già Lobato riconosceva come aspetto distintivo di questo illustratore francese naturalizzato brasiliano. L'attenzione ai particolari è

tangibile, ad esempio, nella resa delle calzature dei protagonisti: “Até mesmo o seu Pedrinho vira um caipira, com o calçado remendado” (Silveira 2015, 26-27). Un trattamento analogo è riservato a Tia Nastácia, infatti, nella figura 15, la domestica porta ai piedi delle pantofole, al contrario delle illustrazioni precedenti dove aveva delle “coperture anonime” sui piedi, semplicemente arrotondati. Pur non uscendo dalla sfera domestica, il disegno è reso inoltre meno impersonale dal foulard con motivo a contrasto, dal dettaglio del panno incrociato sul petto (presente curiosamente per la prima volta nella figura 16), ma anche dal gioco di luce e ombre che contribuiscono a dare corporeità alla figura<sup>12</sup>.



Figura 15. Fonte: Villin (1934) e Figura 16. Fonte: Silveira (2020b)

La fuga dal caricaturale contraddistingue il lavoro di Raphael de Lamo, illustratore argentino che curò un unico volume (*Histórias de Tia Nastácia*, 1937) (figura 17), presentando una raffigurazione di donna meno stereotipata e più “afro”, pur nel rispetto degli elementi distintivi, come evidenzia Magno Silveira:

Na capa de cores fortes, sem esconder a herança do art nouveau, Lamo desenhou uma tia Nastácia menos caricatural, apelando para os naturais atributos da raça negra e seus costumes. O perfil forte não dispensou os lábios salientes, nem o grande brinco de argola (2015, 39).

<sup>12</sup> La figura 16 è tratta da *O irmão de Pinóquio* (1929). Stando a Silveira (2020b), è la prima volta che in un libro di Lobato si fa uso delle *retículas* (tecnica dello *screentone*).



Figura 17. Fonte: Silveira (2020a)

Un discorso a parte meritano le soluzioni grafiche nate dall'estro di Belmonte, che, con il suo tratto ben riconoscibile e caratterizzato, funge nel nostro discorso da ponte per l'analisi di altre rappresentazioni stereotipate che, oltre la sfera lobatiana, vengono mantenute nella produzione per l'infanzia almeno fino a XX secolo inoltrato. Caricaturista, disegnatore, pittore, Belmonte (al secolo Benedito de Barros Barreto) fu un maestro rivoluzionario per le arti visive, oltre che giornalista e storico: "Seu lápis irreverente, irônico, fino e agudo, criou para a sua terra uma época inteiramente nova" (Silveira 2020, 32). Con le sue caricature di politici e dittatori ritrasse da dietro le quinte il "Regno della confusione" (figura 18), vale a dire il dramma della politica internazionale nel contesto della Seconda Guerra Mondiale, acquistando notorietà anche al di fuori del Brasile.



Figura 18. Fonte: Belmonte (1939)

Famoso per il suo tratto corrosivo, trovò nel pungente Lobato una "spalla" perfetta, formando un sodalizio quasi eccezionale nella carriera dell'artista, segnata da un costante isolamento:

O que impressiona na biografia dele é o isolamento que sempre o marcou, tornando-o afastado dos grupos intelectuais e artísticos mais vivos e criadores de seu tempo. Totalmente autodidata, de origem humilde, sempre trabalhando em redações de jornal para subsistir [...] manteve-se à margem dos movimentos estéticos nos anos de 20 e 30. [...] O desenhista dava-se bem, realmente, era com espíritos afins ao seu, possuídos da mesma veia satírica e inconformista (Moutinho 1982).

L'esordio di Belmonte illustratore di Lobato si ha nel 1929 con la pubblicazione di *O circo de escavalinho*, dove Tia Nastácia appare per la prima volta con il vestito da passeggio (figura 19).



Figura 19. Fonte: Silveira (2020b)

In contrasto con Dona Benta, la cui figura è impreziosita dall'elegante vestito, Tia Nastácia conserva un vestiario umile e risulta nel complesso poco aggraziata: il naso piatto, la bocca pronunciata e gli occhi sporgenti preannunciano l'evoluzione successiva in stile *blackface*, come vedremo fra poco; ma soprattutto, tolto l'immane *lenço* dalla testa, spuntano dei capelli corti e crespi che stonano visibilmente con l'acconciatura e il dettaglio alla moda di Dona Benta. La presenza del *foulard*, la pettinatura o il taglio di capelli sono elementi non secondari nel nesso ideologico tra immagini e testo, ma anzi in questo contesto si possono leggere come veri e propri strumenti di soppressione della individualità, come osserva Michael D. Harris:

The scarf negated any potential to be found in an elaborate coiffure and its decoration with combs, beads, or ribbons. Also, black women shared beauty rites in grooming each other's hair. The headscarf/bandanna literally covered up these potentials and soon became a signifier of demeaned racial and social status. In nineteenth-century New Orleans, for example, mulatto women had to wrap their hair to distinguish them from white women (Harris 2003, 92)

La questione della visione peggiorativa di africani e afrodiscendenti nell'opera di Belmonte è un nodo forse ancora poco studiato e potenzialmente spinoso, anche in virtù della afrodiscendenza dello stesso autore<sup>13</sup>. Allargando lo sguardo sulla sua carriera artistica, possiamo ricavare alcune informazioni utili dal commento fatto da Roberto Conduru in merito all'opera *As três raças*, dipinta da Belmonte nel 1930 (figura 20), a breve distanza dalla figura mostrata poc'anzi.



Figura 20. Fonte: Belmonte (1930)

Apesar de ter incomodado a muitos com suas críticas veiculadas em ilustrações, caricaturas e charges, Belmonte parece ter defendido visualmente o mito da hierarquia entre raças. [...] As tão bem aplicadas cores delineiam estereótipos: o africano é um guerreiro cabisbaixo, cujas armas pouco se diferenciam de seu corpo – sinal da fraqueza de sua cultura, vista como primitiva –, e está subjugado pela caravela portuguesa – signo da moderna tecnologia europeia –, pela montanha e pelo indígena – símbolos da natureza pujante e atemporal americana. [...] Como não há o tom crítico usualmente atribuído ao trabalho de Belmonte, com essa imagem ele se perfilou àqueles que defendiam (e defendem) uma hierarquia das

---

<sup>13</sup> Marissa Stambowsky ha dichiarato a tal proposito: “Nos trabalhos acadêmicos, ninguém toca nessa questão. Só encontrei menção ao fato de ele ser negro no Museu Afro-Brasileiro, em São Paulo. O Belmonte encarnava a multiplicidade de funções, como era comum aos homens de letras do tempo dele. Era caricaturista e pintor, circulava em várias frentes. E não se fechou em uma vertente, mantinha relações com cariocas e paulistas, cronistas e caricaturistas, conservadores e vanguardistas. Ter tantos amigos em tantas áreas pode ter ajudado a dissipar o preconceito” (Tolipan 2019).

raças, a qual se asseguraria a superioridade dos brancos como grupo dominante na sociedade brasileira. (Conduru 2013, 330-331)

Belmonte chiosa dunque la nota favola delle tre razze, “uma espécie de ladainha contada desde os tempos coloniais” sul ruolo di negros, índios e brancos nella formazione del Brasile (Schwarcz 2006, 744). L’uso del colore è altamente simbolico: il rosso del *pau-brasil* per l’*índio*; il nero della pelle dei nativi africani trattati come massa indistinta; il verde per montagna e oceano; infine, l’ocra che associa carta e nave come simboli di civiltà chiamata a dominare gli altri elementi, prevalentemente naturali. Nell’interpretazione di Conduru, il dipinto non è altro che il riflesso visivo del razzismo pseudoscientifico che propugnava il *branqueamento* della popolazione brasiliana.



Figura 21. Fonte: Silveira (2020b)

La mancata presa di distanza da rappresentazioni stereotipate e stigmatizzanti può inoltre essere confermata se consideriamo l’evoluzione di Tia Nastácia nella grafica dell’autore. Mentre le prime illustrazioni non si discostavano eccessivamente da quelle di alcuni suoi predecessori (figura 21)<sup>14</sup>, a partire dagli anni ‘30, è possibile notare un cambio di direzione con soluzioni marcate sempre più dallo stereotipo *blackface* (figura 22).

<sup>14</sup> Qui Belmonte ripropone in maniera abbastanza esplicita una precedente soluzione di Jean G. Villin (nell’uso del colore e del chiaroscuro, nella scelta della gonna a scacchi, ad esempio).

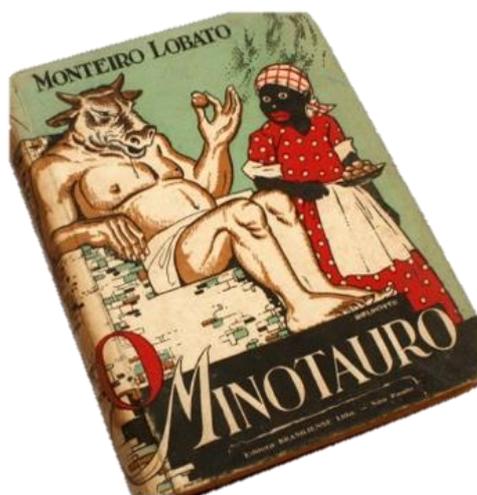


Figura 22. Fonte: Belmonte (1944)

Seguendo a ritroso la storia di simili rappresentazioni umoristiche pregiudiziose si arriva alle caricature portate in scena nei *minstrel shows*, standard visivo della *misperception* dei neri da parte dei bianchi per le generazioni a venire:

Minstrelsy reinforced stereotypes about urban blacks by lampooning their dress, their bumbling attempts to emulate whites, and their failed efforts to use proper language (Harris 2003, 56).

Tale modello venne ampiamente divulgato sulla stampa statunitense a partire almeno dagli anni '20 dell'Ottocento, ma l'espressione culminante del *cliché* denigratorio furono i *Darktown Comics* prodotti da Currier and Ives sul finire del secolo (figure 23-24). La serie a fumetti falsificava con violenza il corpo nero attraverso labbra distorte, occhi sporgenti, arti sgraziati e contribuì a trasformare l'esagerazione in assurdità (Cfr. Harris 2003, 62).



Figura 23. Fonte: Harris (2003, 63)

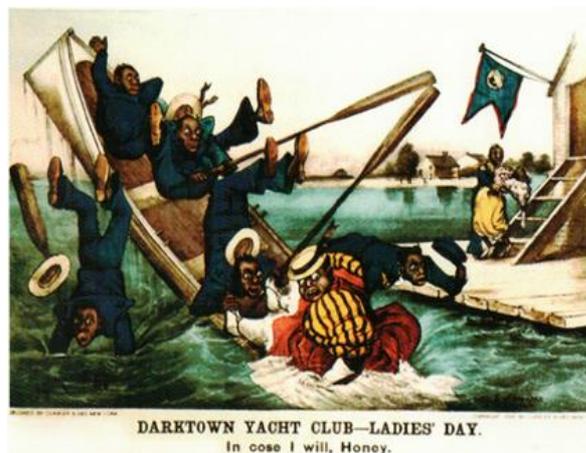


Figura 24. Fonte: Harris (2003, 65)

Questo tipo di rappresentazioni umoristiche attecchirono profondamente nell'immaginario popolare anche in Brasile influenzando con forza i disegnatori brasiliani: la testa come una sfera o un'ellisse, gli occhi sgranati e le labbra esageratamente grosse sono tratti comuni a vari personaggi afrodiscendenti e costituiscono un modello che verrà sovvertito solo dopo la metà del secolo scorso.

Colui che per primo introdusse lo stereotipo *blackface* in contesto brasiliano fu il celeberrimo J. Carlos. Sua è la paternità di alcuni dei più famosi personaggi neri nella storia della produzione visuale per l'infanzia (e non solo): Giby (figura 25), primo personaggio nero di rilievo nei fumetti nazionali, ma soprattutto Lamparina (figura 26), apparsa per la prima volta nel 1924 sulle pagine di "O Tico-Tico"<sup>15</sup>.



Figura 25. Fonte: Chinen (2019) e Figura 26. Fonte: Chinen (2019)

<sup>15</sup> Prima rivista pensata specificamente per il pubblico più giovane. Durante la sua lunga permanenza nel panorama editoriale (1905-1962), uno dei tratti più innovativi fu la regolare pubblicazione di storie a fumetti.

Secondo Chinen, Lamparina è forse il più noto esempio negativo di rappresentazione del nero nelle HQ, appositamente ideata per ottenere un effetto comico in linea con i modelli vigenti:

Lamparina ostenta um aspecto de um animal, com os braços arrastados ao longo do corpo, com as proporções de um chimpanzé. Sua roupa é semelhante a uma peça rústica feita de pele de onça ou outro felino selvagem [...]. [...] Além de fisicamente grotesca, Lamparina também era intelectualmente desprovida. Por ingenuidade ou falta de inteligência mesmo, a personagem vivia se envolvendo em enrascadas, e a maioria das situações cômicas da série explorava justamente essas características (Chinen 2019).

Come è noto, Belmonte fu molto influenzato da J. Carlos con il quale aveva un rapporto di grande ammirazione, ma anche rivalità (Cfr. Tolipan 2019). Entrambi presentano un tratto nero molto marcato con figure caricaturali e forme infantilizzate. A proposito dell'evoluzione grafica di Tia Nastacia, è impossibile non notare che, nelle opere illustrate dagli anni '30 da Belmonte, perde gradualmente i tratti umani via via che si impone il "modello Lamparina". Vediamo nelle figure 27-28 come la bocca, la postura, il movimento delle braccia richiamino inequivocabilmente il personaggio creato da J. Carlos.



Figura 27. Fonte: Chinen (2019) e Figura 28. Fonte: Belmonte (1937)

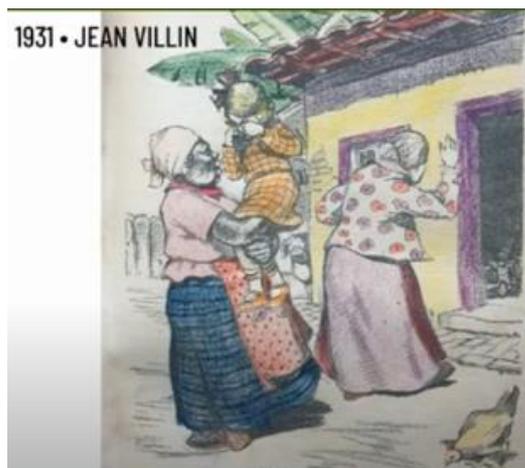


Figura 29. Fonte: Silveira (2020b)

Queste e altre illustrazioni fanno da corollario iconico e ideologico a racconti in cui Tia Nastácia è ora personaggio essenziale dal punto di vista affettivo (figura 29), ora esempio di un mondo retrogrado in cui regna la superstizione<sup>16</sup>, ora derisa e insultata per la sua ignoranza. È ciò che emerge in *Aritmética da Emília*, un viaggio didattico-pedagogico alla scoperta dell'universo della matematica. Sin dalle prime pagine, la domestica afferma la sua posizione: “isso de ir passear no tal País da Matemática é bobagem. Vai, perde o tempo e não mata nada” (Lobato 2009). La sua ignoranza è rimarcata a più riprese nel testo, come illustra l'estratto seguente, che ben dialoga con la copertina disegnata da Belmonte dove, non a caso, la domestica appare a bocca aperta, come istupidita (figura 30):

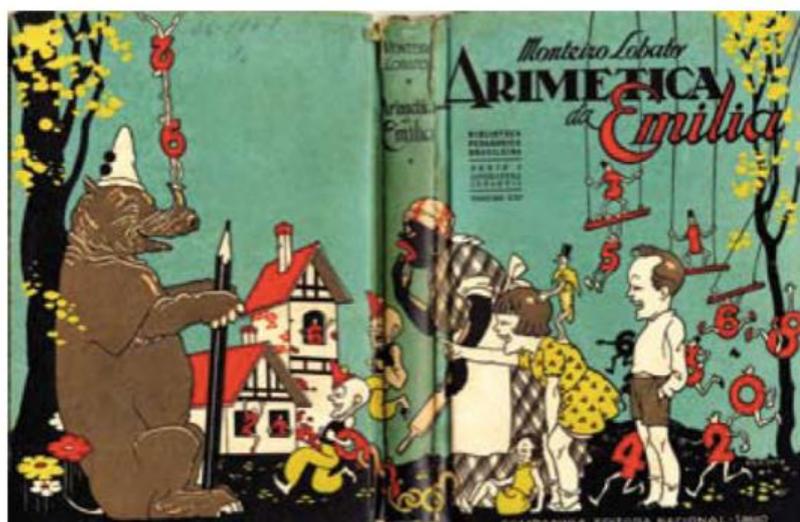


Figura 30. Fonte: Ramos (2007, 63)

<sup>16</sup> In *Aritmética da Emília* il suo sapere viene stroncato come “superstição de negra velha” (Lobato 2009).

Tia Nastácia [...] ficou de boca aberta diante da sabedoria do Visconde. — Nem acredito no que estou vendo, sinhá! — disse ela sacudindo a cabeça. — Pois um hominho de sabugo [...] não é que está um sábio de verdade, desses que dizem coisas que a gente não entende? Credo!

— Não entende você, que é uma analfabeta — respondeu Dona Benta. — Todos os outros, até a Emília, estão entendendo perfeitamente o que ele diz (Lobato 2009).

In un altro punto del racconto, Emília giustifica la sua natura *asneirenta* con l'essere frutto delle umili mani di Tia Nastácia (questione già vista in precedenza): “Pois eu sou asneirenta, porque aquela burra da Tia Nastácia me fez assim. Ela foi a minha natureza. Natureza preta como carvão e beijuda” (Lobato 2009).

Come si può notare anche nei frammenti seguenti, la pelle nera della domestica è con frequenza associata a qualcosa di sporco e sgradevole (le pietre rese scure e viscide dal limo), a una maledizione o un incantesimo al pari di quello che imprigiona il principe nel Rospo o il gentiluomo nella Bestia; incantesimo che, una volta sciolto, la ricondurrà mediante *branqueamento* alla canonica e rassicurante principessa diafana:

Além da boneca, o outro encanto da menina é o ribeirão que passa pelos fundos do pomar. Suas águas [...] correm por entre pedras negras de limo, que Lúcia chama as “tias Nastácias do rio” (Lobato 2014).

Tia Nastácia não sei se vem. Está com vergonha, coitada, por ser preta. — Que não seja boba e venha — disse Narizinho — eu dou uma explicação ao respeitável público... — Respeitável público, tenho a honra de apresentar [...] a Princesa Anastácia. Não reparam ser preta. É preta só por fora, e não de nascença. Foi uma fada que um dia a pretejou, condenando-a a ficar assim até que encontre um certo anel na barriga de um certo peixe. Então, o encanto quebrar-se-á e ela virará uma linda princesa loura (Lobato 2014).

Todos tomaram café menos Cinderela.

— Só tomo leite — explicou a linda princesa. Tenho medo de que o café me deixe morena.

— Faz muito bem — disse Emília. Foi de tanto tomar café que tia Nastácia ficou preta assim... (Lobato 2014).

Parallelamente i testi sono infarciti da un lessico corporeo razzista che veicola spesso una vera e propria animalizzazione del personaggio. Su tutti, è eloquente l'uso del termine *beijo* per indicare la bocca carnosa. Infatti, se in un dialogo tra Narizinho e Emília viene specificato che le persone hanno *lábios* e non

*beijos* perché “beijo é de boi” (Lobato 2014), è proprio con “negra beijuda” o espressioni simili che Tia Nastácia viene costantemente definita:

A negra apareceu na sala, enxugando as mãos no avental.  
– Que é, sinhá? – perguntou  
– A boneca de Narizinho está falando!...  
A boa negra deu uma risada gostosa, com a beijaria inteira (Lobato 2014).

### **Immaginarsi oltre lo stereotipo: la letteratura degli anni '70-'80 e il futuro**

È solo dopo la fine della cosiddetta “fase lobatiana” che il problema della rappresentazione dei personaggi afrodiscendenti comincia a essere discusso dalla critica letteraria e in campo educativo. Nel suo studio del 1979, Fúlvia Rosemberg evidenzia come la sottorappresentazione o la *misrepresentation* fossero ancora elementi strutturali nei testi pubblicati in Brasile tra anni '50 e anni '70. Tra le forme latenti di discriminazione, la più ricorrente sembra essere la negazione del diritto all'esistenza del non bianco: “A branquidade é a condição normal e neutra da humanidade: os não-brancos constituem exceção” (Rosemberg 1979, 159). La cancellazione dell'individualità di tutto ciò che non è bianco è sempre intensificata dalle illustrazioni; emblematica è la raffigurazione della donna nera, a conferma di quanto abbiamo visto attraverso Tia Nastácia:

Na ilustração a mulher negra não existe: quem aparece é a doméstica negra, representada monotonamente com os mesmos traços (lábios grandes, gordas, seios avantajados, lenço na cabeça, brincos e avental) (Rosemberg 1979, 160).

Da Lobato fino agli anni '70, il filo conduttore sembra dunque essere una tendenza alla deumanizzazione della nerezza: animalizzazione, demonizzazione, biologizzazione, oggettivazione e meccanicizzazione<sup>17</sup> continuano ad affiorare dalle pagine della letteratura *infanto-juvenil*. Tuttavia, il periodo a cavallo tra anni

---

<sup>17</sup> “O negro associado à sujeira, à tragédia, à maldade, como cor simbólica, impregna o texto com bastante frequência. [...] Na ilustração [...], figuras míticas e folclóricas (saci, curupira), objetos (bonecos de pano) são ilustrados com os mesmos traços de um personagem humano negro [...]. [...] não raro, um personagem índio ou negro pode ter traços físicos ou comportamentais de animais (farejou como um cão, por exemplo) (Rosemberg 1979, 161). A ciò aggiungiamo la descrizione del nero come sporco che può essere lavato via o cancellato per intervento magico (biologizzazione), così come l'associazione nero = forza lavoro (meccanicizzazione). Per una ricognizione delle forme di svalutazione nel corso della storia si veda, ad esempio, Volpato (2014).

'70 e '80 vede importanti cambiamenti. Attivismo<sup>18</sup>, riflessione accademica e produzione letteraria iniziano a intrecciarsi con uno scopo comune: scardinare il sentimento di inferiorità sviluppato, nel corso della storia, dalla popolazione afrodiscendente e profondamente radicato nella cultura brasiliana. In gioco c'è l'urgenza di riformulare il "patto semantico" (Cfr. Lourdes Teodoro 1987) alla base della nazione, il bisogno di interrompere il circuito (auto)discriminatorio innescato *in primis* dalle immagini caricaturali e denigratorie. Proprio queste, diffuse in letteratura come nella vita di tutti i giorni, possono avere un impatto devastante sulla percezione di sé (Bobby E. Wright arriva a parlare di *black mentacide*, in riferimento al genocidio mentale) (Cfr. Harris 2003, 14).

L'esigenza, per bambine e bambini neri, di riconoscersi non solo in modelli ideali o categorie professionali sempre confinati ai margini, ma anche in autentici monumenti nazionali, è ben suggerita dal disegno di Angeli (figura 31) che sintetizza il sentimento di frustrazione per la mancanza di eroi neri in cui specchiarsi.

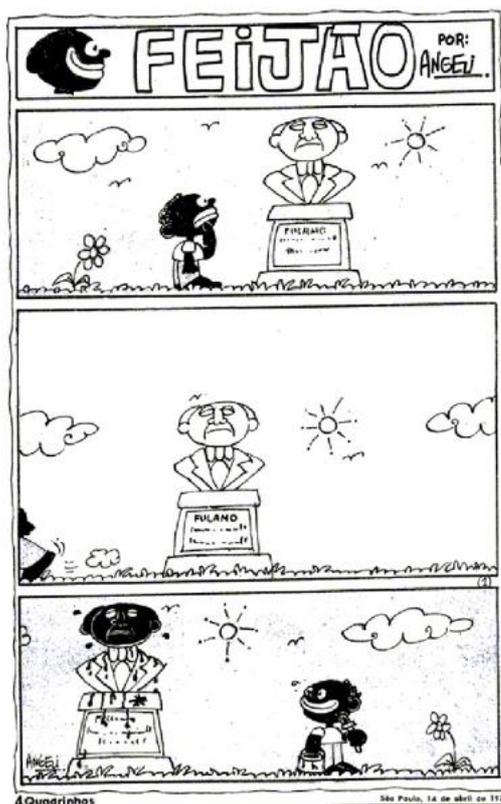


Figura 31. Fonte: Chinen (2019)

<sup>18</sup> In particolare l'azione del *Movimento Negro Unificado* (MNU), fondato nel 1978, che da subito identifica nel sistema educativo uno dei cardini del razzismo sistemico del paese.

La letteratura prodotta nel periodo della transizione democratica è segnata da una tendenza alla contestazione e dall'emergere di tematiche fino ad allora considerate tabù (la separazione dei genitori, la scoperta del proprio corpo, ma anche lo sterminio degli *índios* e il preconcetto razziale). È un vero e proprio vortice che scuote alle fondamenta il manicheismo di valori e situazioni da sempre presenti nelle storie per giovani lettori e lettrici. Paradigmatica in questo senso è *História meio ao contrário* (1979) di Ana Maria Machado, una favola invertita che comincia laddove i racconti tradizionali finiscono, nella quale “o príncipe se casa com a pastora e a princesa vai cuidar de sua vida” (Lajolo e Zilberman 2007, 127).

Il gioco del rovescio è anche il punto caratteristico di *Menina bonita do laço de fita* (1986) autentico spartiacque che segna una rottura con la visione negativa e stereotipata del corpo nero. L'opera narra i rocamboleschi tentativi di un coniglio bianco per raggiungere l'ideale estetico della bambina nera e decostruisce in maniera ironica lo stereotipo del bianco come modello di perfezione (figura 32).



Figura 32. Fonte: Machado (2011)

I personaggi afrodiscendenti sono fieri della propria appartenenza e origine; bellezza, intelligenza, creatività non sono più prerogativa del bianco che, al contrario, viene animalizzato e reso grottesco dal coniglio. La figura 33 riassume perfettamente l'inversione della scena lobatiana citata in precedenza e ribalta il topos del *branqueamento*. Le illustrazioni di Claudius Cecon<sup>19</sup> – allora come oggi impegnato nel rafforzamento della *cidadania* attraverso educazione e comunicazione – prendono significativamente le distanze dalla violenza buffonesca dello stile *blackface*. La protagonista è una bambina inserita appieno nel suo tempo, ritratta mentre danza con i suoi scaldamuscoli come una vera icona anni '80 (figura 34), lo sguardo vispo è lontano dalle smorfie intontite delle caricature lobatiane e i capelli sono finemente intrecciati con nastri colorati.

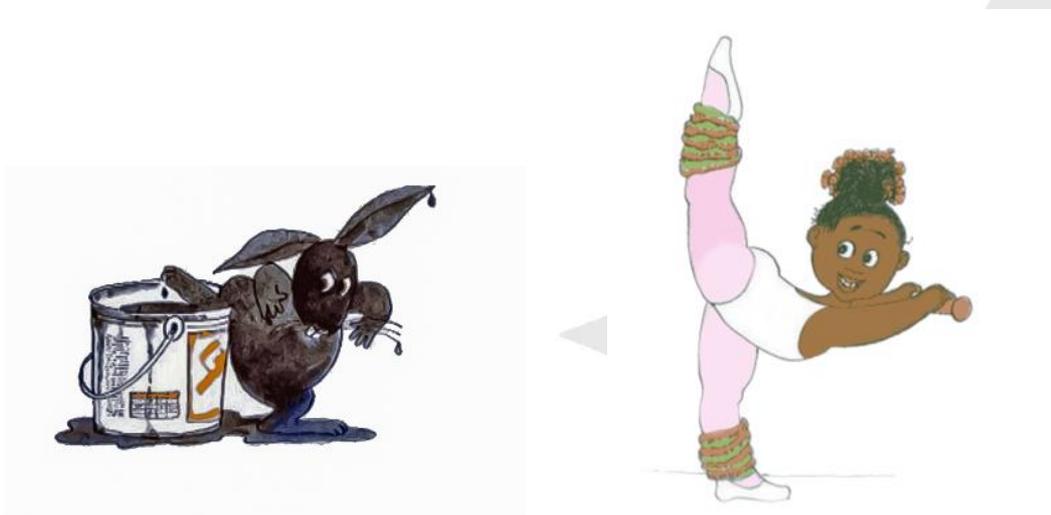


Figura 33. Fonte: Machado (2011) e Figura 34. Fonte: Machado (2011)

È proprio su questa scia che si muove la recente produzione per l'infanzia, soprattutto in seguito alla legge 10.693 del 2003, che propone con sempre più frequenza e incisività modelli estetici e culturali alternativi. Le nuove *Diretrizes Curriculares Nacionais* prevedono, tra le altre cose, l'edizione di libri e materiali didattici che affrontino il tema della pluralità culturale e della diversità etnico-razziale brasiliana, che correggano distorsioni ed equivoci sulla storia, la cultura e l'identità afrodiscendente. Nella scena *infanto-juvenil* contemporanea assistiamo dunque a una proliferazione di testi che puntano a ridare fiducia a giovani lettori e lettrici tramite il rafforzamento del legame con le radici africane. Come già accadeva in *Menina bonita do laço de fita*, il cammino verso l'auto-accettazione passa dall'esaltazione della bellezza nera: non solo del colore della pelle, ma anche, ad esempio, dei capelli crespi, da sempre «demonizzati e legati allo svilimento del

<sup>19</sup> È oggi direttore del CECIP (Centro de Criação Imagem Popular), fondato nel 1986 con Ana Maria Machado, Paulo Freire, Eduardo Coutinho.

corpo di colore» (Francis e Barbosa 2018, 58). Tra le opere di maggior successo, possiamo citare *O cabelo de Lelê* (2007), dove la lunga e “selvaggia” chioma riccia, inizialmente subìta e rifiutata come *marca de inferioridade*, diviene per la bambina protagonista motore di scoperta della *ancestralidade*, potendo essere sciolta al vento con orgoglio, senza più cadere vittima di mortificanti tentativi di addomesticamento<sup>20</sup>.

### Bibliografia

- Amiga da leitora. 2019. “Resenha Reinações de Narizinho (edição de luxo)”.  
<http://www.amigadaleitora.com/2019/09/resenha-reinacoes-de-narizinho-edicao.html>
- Azevedo, Paulo César de e Lisovsky, Mauricio. 1988. “Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr”.  
<https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/familiaimagens.html>
- Belém, Valéria. *O cabelo de Lelê*. 2007. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Belmonte. 1930. “As três raças”.  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20846/as-tres-racas>
- — —. 1937. “O poço do visconde”.  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6074/o-poco-do-visconde>
- — —. 1939. “Capa de No reino da confusão”.  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8587/capa-de-no-reino-da-confusao>
- — —. 1944. Copertina de *O minotauro*.  
<https://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=265277>
- Butler, Francelia. 1980. *La grande esclusa. Componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*. Milano: Emme edizioni.
- Camargo, Luís. 2008. “A imagem na obra lobatiana”. In *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*, a cura di Marisa Lajolo e João Luís Ceccantini, 33-50. São Paulo: Unesp.
- Chinen, Nobuyoshi. 2019. *O negro nos quadrinhos do Brasil*. São Paulo: Peirópolis (edição digital).
- Coelho, Nelly Novaes. 2000. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna.
- Cohen, Stanley. 2008. *Stati di negazione. La rimozione del dolore nella società contemporanea*. Roma: Carocci.

---

<sup>20</sup> Si ricordino i capelli di Tia Nastácia nell’illustrazione di Belmonte. Per ulteriori riferimenti bibliografici sulla produzione contemporanea e la valorizzazione dei capelli crespi si rimanda a Milani 2020.

- Conduru, Roberto. 2013. *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ (edição digital: abril de 2021).
- Faria, Maria Alice. 2008. “Belmonte ilustra Lobato”. In *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*, a cura di Marisa Lajolo e João Luís Ceccantini, 53-67. São Paulo: Unesp.
- Francis, Véronique e Barbosa, Valeria. 2018. “Le rappresentazioni dei bambini di pelle nera negli albi illustrati per l’infanzia”. In *Colori della pelle e differenze di genere negli albi illustrati*. Milano: FrancoAngeli.
- Gouvêa Soares de, Maria Cristina. 2005. “Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica”. *Educação e Pesquisa*, 31(1), 77-89.
- Hallewell, Laurence. 2005. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp.
- Harris, Michael D. 2003. *Colored Pictures: race & visual representation*. Chapel Hill: University of North Carolina press.
- Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina. 2007. *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. São Paulo: Ática.
- Lajolo, Marisa. 1998. A figura do negro em Monteiro Lobato. São Paulo: Unicamp. <https://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/lobatonegros.pdf>
- — —. 2011. “Preconceito e intolerância em Caçadas de Pedrinho”. <https://emilia.org.br/preconceito-e-intolerancia-em-cacadas-de-pedrinho/>
- Lamarão, Sérgio. 2002. “Os Estados Unidos de Monteiro Lobato e as respostas ao ‘atraso brasileiro’”. *Lusotopie* 9(1), 51-68.
- Lobato, Monteiro. 1920. *A menina do narizinho arrebitado*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia.
- — —. 2009. *Aritmética da Emília*. São Paulo: Globo (edição digital).
- — —. 2014. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Globo (edição digital).
- — —. 2020. *O presidente negro* (a cura di Evanir Pavloski). Chapecó: Ed. UFFS.
- Lourdes Teodoro, Maria de. 1987. “Identidade, cultura e educação”. *Cadernos de Pesquisa* (63), 46-50.
- Machado, Ana Maria. 2011. *Menina bonita do laço de fita*. São Paulo: Ática.
- Milani, Ada. 2020. “La conquista del diritto alla differenza: uno sguardo alla letteratura brasiliana per l’infanzia”. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 9, 9-26.
- Moutinho, N. 1982. “Belmonte contra os farsantes”. *Folha de S. Paulo*, 18 de maio. <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8045&anchor=4186890&origem=busca&originURL=&pd=a8d8d2bf121335bdeb91cf58a8868a44>
- Ramos, Viviane. 2007. *Artistas ilustradores. A editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*, Porto Alegre (Tese de doutorado, Universidade do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-graduação em artes visuais).

- Rosemberg, Fulvia. 1979. "Discriminações Étnico-Raciais na Literatura Infanto-Juvenil Brasileira". *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 12(3/4), 155-166.
- Santos, Elisângela da Silva. 2011. *Monteiro Lobato e seis personagens em busca da nação*. São Paulo: Unesp.
- Schwarcz, Lilia Moritz. 2006. "Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade". In *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*, a cura di L. M. Schwarcz, 173-244. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarcz, Lilia Moritz. 2008. "Sérgio Buarque de Holanda e essa tal de 'cordialidade'". *Ide* 31(46). São Paulo, 83-89.
- . 2017. "Clara dos Anjos e as cores de Lima Barreto". *Sociologia & Antropologia* 7(1): 125-155. <https://doi.org/10.1590/2238-38752017v716>
- Sevcenko, Nicolau. 2006. "Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso". In *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, a cura di N. Sevcenko, 7-48. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silveira, Magno. 2015. *Ilustradores de Lobato. A construção do livro infantil brasileiro 1920-1948*. São Paulo: Sesc São José dos Campos. [https://issuu.com/sescsp/docs/sesc\\_sao\\_jose\\_dos\\_campos\\_ilustrador](https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador)
- . 2020a. "Faz de conta que é o gelol". <https://bibliotecadovisconde.com.br/faz-de-conta-que-e-gelol/>
- . 2020b. "Dona Benta, Tia Nastácia e seus ilustradores". <https://www.youtube.com/watch?v=tZVZcL85TLo&list=PLTSOIBY3k3FWHVFdscwCQPT2B-c0jm6qK&index=3>
- Tolipan, Heloisa. 2019. "Feminismo, homofobia, racismo, obsessão pela aparência. temas de hoje tratados nos anos 20 por Belmonte". 07 de dezembro. <https://heloisatolipan.com.br/arte/feminismo-homofobia-racismo-obsessao-pela-aparencia-temas-de-hoje-tratados-nos-anos-20-por-belmonte/>
- Trusen, Sylvia Maria. 2016. "Contos de Grimm e Novos contos de Grimm: tradução e adaptação em Monteiro Lobato". *Cadernos de Tradução* 36(1): 16-33. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n1p16>
- Vargas, Pedro Rubens Nei F. 2011. *O mercado central de Porto Alegre e os caminhos invisíveis do negro: uma relação patrimonial* (Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
- Villin, Jean. 1934. *Illustrazione in Viagem ao céu*. [https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1030498566-viagem-ao-ceu-monteiro-lobato-1934-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1030498566-viagem-ao-ceu-monteiro-lobato-1934-_JM)

Volpato, Chiara. 2014. *Deumanizzazione: come si legittima la violenza*. Roma-Bari: Laterza.

Wissenbach, Maria Cristina Cortez. 2006. "Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível". In *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, a cura di N. Sevcenko, 49-130. São Paulo: Companhia das Letras.

### **Ada Milani**

ha ottenuto il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Genova. È docente a contratto di Lingua e traduzione portoghese (Università degli Studi di Milano) e Letteratura portoghese e brasiliana (Università di Siena). È autrice del volume *Immaginari transnazionali. La formazione della letteratura mozambicana e la rivista "Itinerário" (1941-1955)*, Mimesis, 2020.

**Contatto:** [ada.milani@unisi.it](mailto:ada.milani@unisi.it)

**Ricevuto:** 15/02/2022

**Accettato:** 02/04/2022