



**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE**

**DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI EURO-AMERICANI
XXVIII CICLO**

***Corpi disciplinati, corpi (dis)obbedienti: letteratura,
potere e giustizia secondo Clarice Lispector***

CANDIDATO
Luigia De Crescenzo

TUTOR
Prof. Ettore Finazzi Agrò

COORDINATORE
Prof. Camilla Cattarulla

ANNO 2015/2016

*A te, papà,
con tutto il mio amore.*

INDICE

INTRODUZIONE	1
I - LITERATURA DE CORPO INTEIRO: CLARICE LISPECTOR E LA “COLPA” DELL’INTELLETTUALE	
1. Clarice e il suo (non)luogo nella letteratura brasiliana	8
2. Letteratura e potere	20
3. Prime osservazioni sul potere e sul fondamento del diritto di punire	33
4. “Não sou intelectual, escrevo com o corpo”	46
5. Scrittura e impegno	60
6. “Eu marcho com eles, eu me engajei”: questioni sociali nella produzione letteraria degli anni 60 e 70	76
II - “A CULPA É MINHA”: CRIMINI, CRIMINALI E CORPI DEL REATO	
1. O risco do contar histórias	97
2. Che cos’è il crimine?	109
3. “Aos nosso crimes inexplicáveis”	126
4. “Diritto di punire” o “Potere di morte”? : crimine, vendetta e giustizia in “Mineirinho”	149
5. Sovvertire l’ordine: salvezza o dannazione?	164
III - “MAS EU DENUNCIO. DENUNCIO NOSSA FRAQUEZA...”: DIRITTO AL GRIDO E AL PIACERE DEL CORPO	
1. Ordine sociale e (in)disciplina del corpo	186
2. Repressione e smascheramento	203
3. Diritto al grido	224
CONCLUSIONI	233
APPENDICI	235
BIBLIOGRAFIA	245

INTRODUZIONE

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão.

(Clarice Lispector, *Água Viva*¹)

Nunca mais andei direito desde que vi Clarice. Ela passou e – tarde demais! – meu coração rolou.

(Vilma Arêas, “Sobre os espelhos”²)

Figura enigmatica e sfuggente, Clarice Lispector è sicuramente uno dei nomi più importanti della letteratura brasiliana del XX secolo.

Come accade per tutti i grandi autori, le sue opere sono state, nel corso degli anni, oggetto di innumerevoli studi che hanno contribuito a gettare luce sulla sua complessa scrittura, sviluppando molteplici prospettive critiche e interpretative.

Sebbene la grande varietà di pubblicazioni offra un quadro piuttosto completo delle peculiarità delle opere *clariciane*, la pregnanza dei temi e la complessità formale che caratterizzano i testi costituiscono una fonte inesauribile di spunti per ulteriori ricerche e per nuovi apporti critici.

A partire dallo studio e dall’approfondimento della tematica sociale nelle opere di Clarice, il presente lavoro mira ad analizzare il nesso tra letteratura, potere e giustizia delineato dalla sua produzione, enfatizzando il carattere *engagé* che essa ha assunto soprattutto tra gli anni 60 e 70, epoca in cui in Brasile il potere statale era gestito da un regime dittatoriale.

Come verrà messo in luce in questa sede, l’*engagement* di Clarice non si configura

¹ C. LISPECTOR, *Água Viva*, [1973], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, pp. 10-11.

² V. ARÊAS, *A terceira perna*, São Paulo, Brasiliense, 1992, p. 17.

come militanza o partecipazione politica, ma si manifesta, piuttosto, attraverso una scrittura che fa del corpo un simbolo e uno strumento di opposizione alle ingiustizie sociali e ai soprusi del suo tempo.

Tale lettura delle opere *clariciane* sarà realizzata basandosi sulle riflessioni del filosofo francese Michel Foucault, in particolare, sulla concezione di bio-potere.

L'immagine del corpo come bersaglio di una specifica tecnologia di potere centrata sulla vita costituirà, infatti, un quadro di riferimento per l'analisi della scrittura corporale di Clarice che diventa veicolo di incarnazione e accettazione della condizione umana con le sue sofferenze e i suoi patimenti.

Notoriamente intimista e introspettiva, la scrittura di Lispector appare – soprattutto nelle prime opere – distaccata dal contesto sociale e storico coevo e maggiormente incentrata su tematiche esistenziali; tuttavia, tale tendenza ha subito un cambiamento nel corso della carriera letteraria della scrittrice, trasformandosi in una progressiva apertura in relazione alle questioni sociali.

Come si tenterà di dimostrare in seguito, le narrazioni lispectoriane non si presentano, in alcun caso, come una rappresentazione oggettiva dei fatti, piuttosto, esse alludono alla realtà tramite l'attento esame delle sensazioni e dei sentimenti dell'uomo del suo tempo.

L'umanità descritta nelle opere di Clarice Lispector appartiene ad un'epoca caratterizzata da significativi eventi storici come l'instaurazione dell'*Estado Novo* di Getúlio Vargas (1937-1945); gli orrori della II Guerra Mondiale e la dittatura militare in Brasile (1964-1985) che riguardarono, in maniera sia diretta sia indiretta, la vita della stessa scrittrice, segnata, fin dal principio, dai terribili *pogrom* che obbligarono la sua famiglia a lasciare l'Ucraina all'inizio degli anni 20.

Spettatrice e, talvolta, protagonista di un tempo di emergenza, Clarice avvertiva l'esigenza di scrivere per salvare se stessa e l'umanità dal suo tragico destino. Proprio per questo, l'attività letteraria costituiva, per Lispector, una missione di vita che aveva l'obiettivo di riscattare la condizione umana dalla sua colpa originale.

Le opere *clariciane* potrebbero essere lette, infatti, come tentativi di riscrivere la storia dell'umanità, de-costruendo i miti, i preconcetti e le norme che modellano l'esistenza degli individui allo scopo di far emergere la Verità dell'essere.

Tale gesto, sovversivo e anticonformista, risulta evidente a partire dal primo romanzo, *Perto do coração selvagem* (1943) e assume molteplici configurazioni all'interno di una produzione letteraria che gira costantemente intorno a temi come quello della colpa, del perdono, del sacrificio, dell'espiazione, della redenzione, della trasgressione e del crimine.

Come si vedrà in maniera dettagliata nel corso del presente lavoro, nel contesto letterario clariciano, il superamento di determinate convinzioni e l'infrazione di certi schemi riverberano sia sul piano formale sia sul piano contenutistico, venendo spesso associati all'idea di crimine.

Proprio per questo, tale concetto sarà utilizzato, in questa sede, come filo conduttore dell'analisi dei testi, permettendo di mettere in luce l'evoluzione da una letteratura che assume il compito di svelare i sentimenti e le passioni umane ad una scrittura partecipe della realtà sociale e politica del proprio tempo.

Nel primo capitolo, a partire dall'esame di "Observações sobre o fundamento do direito de punir", testo scritto da Lispector quando era ancora una studentessa universitaria, si tenterà di dimostrare come le riflessioni sul crimine elaborate nell'articolo contengano in nuce le tematiche sviluppate nel corso della sua carriera letteraria.

Nel secondo capitolo, saranno analizzati il romanzo *A maçã no escuro* (1961), alcuni racconti contenuti nelle raccolte *Laços de família* (1960) e *A legião estrangeira* (1964), la crônica "Mineirinho" e *A paixão segundo G. H.* (1964) in cui le formulazioni del concetto di crimine sfociano, come si vedrà, in una profonda riflessione sull'esistenza.

Nel terzo capitolo, lo studio si focalizzerà sui testi composti tra la fine degli anni 60 e gli anni 70, come: il romanzo *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), i racconti di *A via crucis do corpo* (1974) e, infine, *A hora da estrela* (1977) nei quali l'idea di crimine può essere associata all'infrazione dei codici morali e dei canoni letterari. In tali opere, infatti, Clarice manifesta il proprio dissenso in relazione alla repressione imposta dal regime militare, formulando un discorso antiautoritario che, attraverso il tema della sessualità, oppone la ragione e i piaceri del corpo alle logiche dell'oppressione e della disciplina.

In realtà, fin dal suo esordio, Clarice Lispector ha segnato una sorta di rottura con i paradigmi e i modelli fino ad allora consolidati nel panorama delle lettere brasiliane, ma le ultime opere pubblicate in vita costituiscono un vero e proprio punto di svolta che ha assunto, considerate le contingenze storiche e sociali, un'importante valenza ideologica.

Di difficile collocazione in una corrente letteraria specifica, il primo romanzo della scrittrice, *Perto do coração selvagem* (1943), fu segnalato, dal critico Antonio Candido nel saggio "No raiar de Clarice Lispector" (1943), come una possibilità di rinnovamento della letteratura nazionale.

L'importanza che la scrittrice riveste, tuttora, nel panorama letterario è testimoniata dal grande numero di pubblicazioni realizzate soprattutto dopo la sua morte avvenuta nel 1977.

La sempre più crescente fortuna critica di Clarice Lispector è organizzata in studi afferenti a molteplici ambiti di ricerca tra i quali si possono annoverare, per esempio: le biografie volte a ricostruire la vita della scrittrice, mettendo in luce la coincidenza tra vita e opera; gli studi dedicati all'analisi della dimensione filosofica ed estetica come quelli del critico Benedito Nunes³; i lavori della filosofa francese Hélène Cixous che collocano la produzione letteraria *clariciana* nell'ottica della *écriture féminine* e che hanno contribuito alla diffusione delle opere lispectoriane in ambito internazionale; gli studi comparativi; quelli dedicati alla dimensione psicanalitica e quelli che analizzano la produzione giornalistica.

Per quanto riguarda il presente lavoro di ricerca si rivela di fondamentale importanza la biografia, *Clarice: Uma vida que se conta* (1995), in cui Nádia Battella Gotlib non si limita a rilevare la coincidenza tra i fatti narrati e gli aspetti biografici, ma analizza il modo in cui alcuni eventi vissuti dalla scrittrice siano stati rappresentati nella creazione letteraria. L'attendibilità e la completezza delle informazioni contenute in questa biografia la rendono un testo fondamentale per qualsiasi tipo di indagine sulla produzione di Clarice Lispector. Inoltre, la perizia con cui sono state raccolte e analizzate le fonti ha portato alla scoperta di testi della scrittrice quasi ignorati dalla critica, ma che in realtà forniscono importanti spunti di riflessione. È il caso

³ Del critico brasiliano si ricordano, in particolare: *O mundo de Clarice Lispector* (1966); *Leitura de Clarice Lispector* (1973); *O drama da linguagem* (1989) (ripubblicazione del testo del 1973 accresciuto di due saggi); la sezione "O mundo imaginário de Clarice Lispector" del libro *O dorso do tigre* (1969)

dell'articolo "Observações sobre o fundamento do direito de punir" citato, forse per la prima volta, proprio nel testo di Battella Gotlib che si è rivelato di particolare rilevanza per la presente ricerca.

Per l'analisi degli scritti *clariciani* si sono rivelati essenziali i testi di Olga de Sá: *A Escritura de Clarice Lispector* (1979) che analizza nel dettaglio gli aspetti epifanici delle narrazioni e *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (1993) in cui viene esaminato il carattere parodico delle opere di Lispector.

Inoltre, tra i testi di Olga de Sá, ha costituito un valido riferimento per lo studio della tematica della corporeità, l'articolo "Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo" comparso sul volume dedicato a Clarice Lispector dei *Cadernos de Literatura Brasileira* pubblicati dall'Instituto Moreira Salles.

A proposito del tema del corpo e della scrittura corporale, un altro testo utile ai fini del presente lavoro è il saggio di Roberto Corrêa do Santos, "Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes", pubblicato sulla rivista *Tempo Brasileiro* (1991).

In tempi più recenti, quando il mito di Clarice Lispector si era ormai consolidato, la critica ha tentato di sottrarre l'analisi della produzione letteraria alle generalizzazioni e ai luoghi comuni legati all'idealizzazione della scrittrice. A tal proposito, costituisce un eccellente punto di riferimento il testo di Vilma Arêas, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (2005) nel quale la studiosa ha inteso "riscattare" la produzione letteraria degli anni 70 considerata più convenzionale, "commerciale" e, chiaramente, di qualità inferiore rispetto a quella precedente. Questo giudizio era stato determinato anche dalle affermazioni della stessa Lispector che divideva la sua produzione letteraria in scritti derivati "das entranhas", ossia, prodotti dall'ispirazione, e in opere composte con "a ponta dos dedos", cioè per sollecitazione esterna. Tuttavia, i romanzi e i racconti pubblicati nell'intervallo tra il romanzo *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977) erano stati spesso sottovalutati dalla critica, avvezza ad una scrittura molto più ermetica e introspettiva.

Nello studio di Vilma Arêas vengono valorizzate opere come *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) e *A via crucis do corpo* (1970) nelle quali l'impiego di elementi parodistici, melodrammatici e kitsch non provoca uno scadimento nella qualità letteraria, bensì costituisce una fase di preparazione per la scrittura di un romanzo

complesso come *A hora da estrela* (1977), ultima opera di Clarice Lispector, che costituisce il punto in cui confluisce, in una sorta di continuum, la sua intera produzione letteraria.

Un altro testo che offre importanti spunti di riflessione è *Nem musa, nem medusa* (1997) di Lucia Helena la quale mette in luce il carattere “trasgressivo” della scrittura *clariciana*, delineando i caratteri di un “discorso femminile” presente nelle opere di Lispector. La studiosa brasiliana propone, infatti, una lettura delle opere *Laços de família* (1960), *A hora da estrela* e *Água viva* in cui è soprattutto la rappresentazione del soggetto femminile a costituire un elemento di rottura rispetto agli schemi culturali e sociali degli anni 60 e 70.

Tra i testi critici più recenti va citato *Figuras da Escrita* (2011) in cui Carlos Mendes de Sousa analizza l'intera produzione clariciana, tenendo in considerazione anche gli altri studi critici realizzati nel corso degli anni.

Un altro importante apporto critico alla presente ricerca è stato fornito dal saggio di João Camillo Penna, “O nu de Clarice Lispector”, in cui lo studioso brasiliano realizza una sorta di revisione del concetto di epifania nell'interpretazione delle opere della scrittrice brasiliana.

Considerata la varietà dei testi oggetto di analisi, per quanto riguarda gli articoli di giornale e le *crônicas* costituisce un punto di riferimento lo studio: *Clarice Lispector Jornalista. Páginas femininas & outras páginas* (2006) di Aparecida Maria Nunes, specialista nella produzione giornalistica di Lispector, la quale delinea la traiettoria della scrittrice nel giornalismo mettendo in luce il carattere più “letterario” che “giornalistico” dei suoi articoli.

Rispetto alla rappresentazione della violenza nei testi di Clarice si rivelano di particolare interesse gli studi di Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector* e l'articolo “A ética na literatura: leitura de ‘Mineirinho’, de Clarice Lispector”.

Nel contesto italiano, costituiscono essenziali punti di riferimento i lavori di Ettore Finazzi Agrò, in particolare, il testo *Apocalypsis H. G.* (1984) dedicato all'analisi del

romanzo *A paixão segundo G.H.* (1964) mediante uno studio comparato con *Dissipatio H. G.* (1977⁴) di Guido Morselli.

Allo scopo di avvalersi di diversi strumenti analitici e di una prospettiva più ampia, il presente lavoro di ricerca si colloca all'intersezione tra vari ambiti di studio. L'obiettivo di tale approccio è quello di approfondire e, in un certo senso, di "afferrare" la presenza della tematica sociale nelle opere di Clarice Lispector in cui non è quasi mai esplicita, ma si rivela sfuggibile e continuamente in transito tra i molteplici simboli e metafore letterarie. Ponendo il corpo e la sua rappresentazione al centro dell'analisi, si tenterà di porre enfasi sul carattere impegnato e sovversivo della scrittura *clariciana* che esprime, attraverso la materialità della dimensione corporale, una sorta di rivendicazione di libertà e giustizia contro un potere oppressivo.

⁴ Anno di pubblicazione del romanzo che era stato scritto, in realtà, nel 1973.

I CAPITOLO

LITERATURA DE CORPO INTEIRO: CLARICE LISPECTOR E LA “COLPA” DELL’INTELLETTUALE

O que eu gostaria de ser era uma lutadora. Quero dizer, uma pessoa que luta pelo bem dos outros. Isso desde pequena eu quis. Por que foi o destino me levando a escrever o que já escrevi, em vez de também desenvolver em mim a qualidade de lutadora que eu tinha?

(Clarice Lispector, “O que eu queria ter sido”¹)

Le point le plus intense des vies, celui où se concentre leur énergie, est bien là où elles se heurtent au pouvoir, se débattent avec lui, tentent d’utiliser ses forces ou d’échapper à ses pièges.

(Michel Foucault, *La vie des hommes infâmes*²)

1. Clarice e il suo (non)luogo nella letteratura brasiliana

A partire dal suo esordio sulla scena letteraria brasiliana con il romanzo *Perto do coração selvagem* (1943), Clarice Lispector suscitò notevoli perplessità e un senso di smarrimento presso un pubblico di critici e lettori avvezzo a opere letterarie che esaltavano principalmente il legame con il contesto locale e nazionale.

Lispector, con la sua scrittura introspettiva e incentrata principalmente su tematiche universali, segnò una rottura con la tradizione letteraria, configurandosi come “a primeira mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira”³.

Come sostiene Carlos Mendes de Sousa, questo “non luogo” determinato dal “modo desreferencializador da escrita clariciana”⁴ deve essere interpretato in opposizione

¹ C. LISPECTOR, “O que eu queria ter sido” (2 de novembro 1968) in *A descoberta do mundo*, [1984], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 150.

² M. FOUCAULT, “La vie des hommes infâmes” in *Les Cahiers du Chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, pp. 12-29 *apud* M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, vol. III, (1976-1979), Paris, Gallimard, 1994, p. 241.

³ C. MENDES DE SOUSA, *Clarice Lispector: figuras da escrita*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 14.

⁴ *Ibidem*

all'esaltazione dell'elemento locale e alle tendenze nazionalistiche che avevano caratterizzato, fino a quel momento, la letteratura e altri ambiti della cultura.

A seguito della proclamazione d'indipendenza (1822), infatti, la definizione di un'identità autenticamente brasiliana divenne una missione per gli intellettuali e gli artisti, i quali, ponendo enfasi su aspetti come la natura, la radice autoctona e le peculiarità regionali, contribuirono a delineare i caratteri della *brasilidade*.

Movimenti come il Romanticismo, il Modernismo e il Regionalismo costituirono, seppure con modalità e intensità differenti, dei momenti decisivi per lo sviluppo artistico-culturale del Brasile e per l'affermazione della coscienza nazionale. Inoltre, a partire dagli anni 30, soprattutto con il romanzo del Nordest, un forte carattere ideologico e l'impegno sociale permearono la letteratura che divenne uno strumento di critica delle disuguaglianze e delle ingiustizie presenti nella realtà brasiliana.

Pertanto, alla luce di quanto affermato, è possibile comprendere lo "straniamento" che le opere di Clarice Lispector provocarono in un contesto culturale in cui la maggior parte degli intellettuali si era dedicata – dapprima con un atteggiamento *ufanista*⁵, e successivamente, mettendo in luce anche gli aspetti meno positivi – alla definizione dell'identità nazionale.

Estranea all'esaltazione della *brasilidade* e concentrata, quasi ossessivamente, sulla ricerca estetica della "parola" in grado di esprimere e dare forma alle sensazioni e ai moti dell'animo umano, Clarice Lispector ha ridefinito, con la sua produzione letteraria, i confini della letteratura brasiliana: il "non luogo" che la scrittura *clariciana* rappresentava si trovava, infatti, fuori dai canoni coevi ma, allo stesso tempo, apriva un nuovo orizzonte all'interno del panorama letterario brasiliano.

Fin dal suo esordio risultarono evidenti l'originalità e il carattere innovativo che avrebbero contraddistinto l'intera produzione letteraria di Clarice Lispector, la quale, in *Perto do coração selvagem* (1943), secondo Antonio Candido:

soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêm mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais

⁵ Con il termine *ufanismo* si indica un "atteggiamento di lode, vanto della natura e delle bellezze brasiliane che prende origine, anche con valore retroattivo dal titolo del libro di Afonso Celso, *Porque me ufano do meu país*, Perché me glorio del mio paese (1901)". Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *Storia della letteratura brasiliana*, [1972], Torino, Einaudi, 1997², p. 720.

originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização⁶.

Sebbene l'opinione del critico si sia rivelata piuttosto lungimirante e Clarice sia diventata effettivamente uno dei nomi più importanti della letteratura brasiliana del XX secolo, tuttavia è importante sottolineare che la scrittrice non può essere considerata rappresentativa di un certa tendenza o corrente letteraria. Lispector incarna, infatti, una “figura liminare”, sospesa tra l'universale e il particolare, che propone “a instauração de um espaço de errância: não ser de nenhum lugar ou amplamente existir numa gravitação que é todos os lugares”⁷.

La tensione tra l'appartenenza e l'estraneità ad un determinato luogo o contesto era profondamente radicata nella personalità della scrittrice e derivava, in parte, anche da motivi di natura biografica. Di origini ebraiche, Clarice Lispector nacque il 10 dicembre 1920 a Čečel'nyk. In questo piccolo villaggio in Ucraina, la sua famiglia si rifugiò per sfuggire all'ondata di *pogroms* che investì il paese durante la guerra civile scoppiata in seguito al primo conflitto mondiale e alla Rivoluzione russa (1917). I Lispector⁸ sbarcarono in Brasile nel 1922⁹ stabilendosi nel Nordest, dapprima a Maceió (Alagoas), e successivamente a Recife (Pernambuco) fino al 1935, quando la famiglia si trasferì (senza Marieta, deceduta nel 1930) a Rio de Janeiro.

Clarice arrivò in Brasile all'età di due anni e ottenne la cittadinanza soltanto negli anni 40, ma non avvertì mai alcun senso di appartenenza alla sua terra natale della quale non aveva ricordi e dove non fece mai ritorno nonostante il lungo periodo trascorso in Europa al fianco del marito diplomatico:

Foi-me oferecida uma viagem à Rússia, se eu quisesse. Mas não quis. Naquela terra eu literalmente nunca pisei: fui carregada de colo. Mas lembro-me de uma noite, na Polônia, na casa de um dos secretários da Embaixada, em que fui sozinha ao

⁶ A. CANDIDO, “No raiar de Clarice Lispector”, in *Vários escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970, p. 131.

⁷ C. MENDES DE SOUSA, *Clarice Lispector: figuras...*, Op. cit., p. 26

⁸ I componenti della famiglia giunti in Brasile cercarono di adattarsi al nuovo contesto linguistico e culturale cambiando anche i loro nomi: il padre Pinkhous e la madre Marian o Mânia divennero, infatti, Pedro e Marieta. Delle tre figlie solo Tania conservò il suo nome poiché era comune anche in Brasile, mentre la primogenita Léia diventò Elisa e la più piccola, Haia, fu chiamata Clarice. Secondo Nádia Battella Gotlib, fu la somiglianza fonetica tra Haia (che in ebraico significa “Vita”) e Clara a suggerire la versione portoghese del nome della scrittrice. Cfr. N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, [1995], São Paulo, EDUSP, 2013⁷, p. 37.

⁹ Sull'argomento vedi: T. C. MONTERO FERREIRA, *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 17-59.

terraço: uma grande floresta negra apontava-me emocionalmente o caminho da Ucrânia. Senti o apelo. A Rússia me tinha também. Mas eu pertenço ao Brasil¹⁰.

Le origini perdute o, forse, rimosse e il tentativo di trovare delle risposte alle infinite domande sull'esistenza costituivano il motore della sua scrittura “quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma”¹¹. Per Clarice Lispector scrivere costituiva un'attività imprescindibile, quasi come una funzione vitale, una sorta di maledizione “porque obriga e arrasta como un vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui”¹², ma, allo stesso tempo, rappresentava una salvezza poiché:

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada¹³.

Scrittura e vita erano dunque indissolubilmente legate: vivere per raccontare e scrivere per comprendere fino in fondo il mistero della vita sembra sia stata la missione alla quale Clarice Lispector si dedicò e che accettò come un destino ineluttabile:

E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever¹⁴.

Pertanto, è in questa continuità tra scrivere e esistere che si impone l'incessante ricerca della parola in grado di “afferrare” (ma non di definire) l'inintelligibile, della parola come esca:

pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia

¹⁰ C. LISPECTOR, “Falando em viagens” (12 de junho 1971) in *A descoberta do mundo*, Op. cit., p. 353.

¹¹ C. LISPECTOR, “Pertencer” (15 de junho 1968) in *A descoberta do mundo*, Op. cit., p. 110

¹² C. LISPECTOR, “Escrever” (14 de setembro 1968) in *A descoberta do mundo*, Op. cit., p. 134

¹³ *Ibidem*

¹⁴ C. LISPECTOR, “As três experiências” (11 de maio 1968) in *A descoberta do mundo*, Op. cit., pp. 101-102

com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a¹⁵.

Nella tessitura delle sensazioni – vera e, forse, unica trama delle opere *clariciane* – e nel confronto dell’io con il mondo si manifesta il “desiderio di essere” al di là delle apparenze e di ciò che il linguaggio è capace di rivelare, ricercando quella “qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de ‘tornar-se’ ”¹⁶.

Nel costante “divenire” dell’esistenza e della scrittura, come afferma Joana, protagonista di *Perto do coração selvagem*, “a única verdade é que vivo. Sinceramente, eu vivo”¹⁷. Si tratta però di una verità fuggevole poiché “no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo”¹⁸.

Come afferma Emanuele Trevi nella prefazione al volume *Clarice Lispector. Le passioni e i legami*¹⁹:

In fin dei conti, non è la convinzione filosofica a essere determinante, ma la *visione* che questa produce. Come tutti i temperamenti mistici, anche per Clarice questa visione è il contenuto supremo della scrittura, la sua ragion d’essere. Ed è il contenuto supremo della vita, perché vivere è scrivere, scrivere è vivere. In entrambi i casi, accedere alla visione significa accedere alla verità. Ma non sarebbe esatto dire che questa verità comporti una liberazione dalle apparenze. Nella luce della visione, l’apparenza e la verità producono una specie di cortocircuito, collassano l’una nell’altra. Intesa come attività suprema della mente, e criterio unico e privilegiato di conoscenza, la scrittura tocca il suo limite quando le è dato “cogliere il simbolo delle cose nelle cose stesse”. [...] Non si può estrarre impunemente il simbolo dalla cosa. [...] Si tratta di compiere una scelta: permanere nei pressi della “zona sacra intatta” delle cose e riuscire a viverne, oppure accontentarsi di ciò che è “raggiungibile”²⁰.

¹⁵ C. LISPECTOR, “Escrever as entrelinhas” (6 de novembro 1971) in *A descoberta do mundo*, Op. cit., pp. 385-386.

¹⁶ C. LISPECTOR, *Perto do coração selvagem*, [1943], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 141.

¹⁷ *Ibidem*, p. 21

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ Pubblicato nel 2013 da Feltrinelli, il volume raccoglie le traduzioni italiane di alcune opere della scrittrice: *Legami familiari*, *La passione secondo G.H.*, *L’ora della stella*, *La mela nel buio*, *Un apprendistato o Il libro dei piaceri*, *La passione del corpo*.

Le traduzioni sono di: Adelina Aletti (*Laços de família* [1960], *A paixão segundo G.H.* [1964], *A hora da estrela* [1977]); Renata Cusmai Belardinelli (*A maçã no escuro* [1961]); Rita Desti (*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* [1969]); Amina Di Munno (*A via crucis do corpo* [1974]).

²⁰ C. LISPECTOR, *Le passioni e i legami*, (prefazione di E. Trevi, traduzioni di A. Aletti, R. Cusmai Belardinelli, R. Desti, A. di Munno), Milano, Feltrinelli, 2013, p. 9.

Questa specie di dilemma si propone sia in relazione alla concezione del mondo che le opere di Lispector incarnano, sia sul piano strettamente estetico e stilistico: la lingua non è soltanto strumento e materia della creazione letteraria, bensì ne diviene oggetto attraverso una riflessione metalinguistica che affronta “o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação”²¹.

Per Clarice la scrittura era “um modo de autoreflexão permanente sobre o que se sente e sobre a forma de dizê-lo, sem trai-lo”²² allo scopo di giungere a quella parola che potesse essere “a chave de toda uma vida”²³. La ricerca della parola diventa tema delle opere di Lispector e riflette l’impossibilità di esprimere fino in fondo ciò che si cela fra le pieghe della realtà, sfociando, talvolta, nel silenzio o in una sorta di aporia:

A escritura não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinado, ao contrário: através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evolva²⁴.

Secondo il critico Benedito Nunes questa “carezza” insita nella condizione umana corrisponde, sul piano filosofico, ad un fallimento esistenziale e linguistico che si concretizza nella rinuncia a comprendere tutto e si ripercuote sulla struttura del testo *clariciano*:

De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que dominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado²⁵.

Questa scrittura che riflette su se stessa e mira ad esprimere “a coisa”, “o inominável” ovvero “o Neutro” comporta talvolta l’abbandono del linguaggio come, per esempio, nel caso di Martim di *A maçã no escuro* (1961), o il rischio di ricorrere al silenzio, come la protagonista di *A paixão segundo G.H.* (1964). Le narrazioni *clariciane* rappresentano dunque atti di trasgressione e disobbedienza che

²¹ B. NUNES, *O dorso do tigre*, [1969], São Paulo, Editora 34, 2009³, p. 126.

²² P. W. PRADO JR., “O impronunciável. Notas sobre um fracasso sublime”, in *Remate de males*, n.9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), Campinas/SP, UNICAMP/Instituto de Estudos de Linguagem, maio 1989, p. 24.

²³ A. R. DE SANT’ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice*, São Paulo, UNESP, 2013, p. 65.

²⁴ P. W. PRADO JR., “O impronunciável...”, Op. cit., pp. 24-25.

²⁵ B. NUNES, *O dorso do tigre*, Op. cit., p. 132.

“disorganizano” non solo l’universo dei personaggi, ma anche quello dei segni e dei simboli linguistici:

Ela rompe não apenas com as regras vigentes do romance “realista” local, regionalista ou psicológico, mas sem dúvida também com vários operadores do próprio gênero da narração romanesca; ela excede mesmo as categorias da língua e portanto do pensamento. [...] Levada a avivar, a agravar ao extremo a confusão moderna (como diria Auerbach) entre o baixo (humilis) e o elevado (sublimis), entre o vulgar e o divino, o ordinário e o infinito, – e isso é já ao nível do léxico e da sintaxe do seu idioma, – essa escritura acabará por subverter os limites reconhecidos entre belo e não-belo, entre literatura e não literatura, logo entre o que é e o que não é escrever. É assim que ela atesta algo que não pode ser pronunciado, articulado ou julgado, ao menos segundo as regras e os critérios em vigor, os do gênero de discurso da crítica literária incluídos²⁶.

Probabilmente per tali motivi, le opere di Clarice Lispector furono spesso oggetto di critiche in relazione alla loro scarsa “brasilianità” e all’eccessivo individualismo dell’autrice alla quale furono rivolte pesanti accuse, come per esempio, quella di essere “alienada; escritor “estrangeiro”, que trata motivos e temas estranhos à sua pátria, numa língua que lembra muito os escritores ingleses. Lustre não existe no Brasil, nem aquela cidade sitiada, que ninguém sabe onde fica”²⁷.

Soprattutto nel caso dei primi romanzi, quali *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949), la critica da un lato era concorde nel riconoscerne la singolarità, dall’altro si confrontò con l’impossibilità di inquadrare e comprendere la scrittura *clariciana* secondo le convenzioni letterarie dell’epoca. Proprio per questo, alcuni critici sottolinearono la presunta influenza dei modelli letterari e culturali europei.

In seguito alla pubblicazione di *Perto do coração selvagem*, infatti, la critica si trovò in un’impasse²⁸: se l’esplicito riferimento al libro *A portrait of the artist as a young man* (1916) di James Joyce e lo stile intimista indussero alcuni critici ad accostare Clarice, oltreché allo scrittore irlandese, anche a Virginia Woolf. Ciò nonostante, la capacità di

²⁶ P. W. PRADO JR., “O impronunciável...”, Op. cit., p. 24.

²⁷ A. BRASIL, *Clarice Lispector. Ensaio*, Rio de Janeiro, Simões Editora, 1969, p. 58 *apud* C. MENDES DE SOUSA, *Clarice Lispector: figuras da escrita*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 13

²⁸ Per approfondire l’analisi delle principali recensioni di *Perto do coração selvagem*, vedi: N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., pp. 208-212; T. C. MONTERO FERREIRA, *Eu sou uma pergunta...*, Op. cit., pp. 96-108; O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes; Lorena, Fatea, 1979, pp. 25-40.

esaminare e dare voce alle profondità dell'animo umano fu riconosciuta come segno distintivo della genialità di Lispector²⁹.

In tal senso, si rivela emblematico il giudizio di Álvaro Lins il quale espresse delle riserve a proposito di *Perto do coração selvagem*, definendolo:

Um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal. Usando, porém, os processos técnicos de James Joyce e de Virginia Woolf, a sra. Clarisse (*sic*) Lispector escreveu o seu próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana.³⁰

Collocando l'opera di Clarice nella tradizione del romanzo lirico moderno e, in particolare, facendo riferimento all'importanza che esso assumeva nell'ambito della letteratura femminile, Álvaro Lins tentò di interpretare *Perto do Coração Selvagem* secondo prospettive critiche cristallizzate che si rivelarono non adeguate a comprendere fino in fondo il carattere rivoluzionario della scrittura *clariciana*. Secondo Lins, l'impiego di mezzi espressivi e narrativi già consolidati nel romanzo moderno come il flusso di coscienza, la frammentarietà della narrazione e la riflessione metalinguistica si rivelava efficace per la rappresentazione della visione del mondo dell'autrice, ma era proprio l'effetto di una "subjetividade de uma natureza humana original"³¹ a determinare la mancanza di "integrità" del romanzo. La particolare personalità e l'inesperienza costituivano, secondo il critico, degli ostacoli per la giovane Clarice, la quale, nell'opera di esordio, "não atingiu todo o objetivo da criação literária"³².

Questa "inadeguatezza" segnalata da Álvaro Lins deve essere interpretata, dunque, in relazione ai parametri letterari coevi, ma, alla luce della produzione letteraria di Lispector, si può affermare che fu proprio la distanza dai modelli preesistenti a marcare

²⁹A tal proposito, è importante precisare che fu l'amico e scrittore Lúcio Cardoso a suggerire il titolo di ispirazione *joyciana*.

Come riporta Nádia Battella Gotlib: "Lúcio Cardoso foi o primeiro leitor deste romance, que, naquela oportunidade, ainda não tinha título. Clarice dissera a ele «que respiraria melhor se escrevesse uma frase» do *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce, frase esta que, por sugestão do amigo, foi colocada como epígrafe do romance e da qual foi tirado o título: «perto do coração selvagem»" Cfr. N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 200.

La frase in questione, citata in portoghese e posta in epigrafe a *Perto do coração selvagem*, recita: "Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida" Cfr. C. LISPECTOR, *Perto do coração selvagem*, [1943], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

³⁰ A. LINS, "Romance Lírico" in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 11/02/1944, p. 2.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&PagFis=19406 (Accesso: 2/10/ 2015)

³¹ *Ibidem*

³² *Ibidem*

il “luogo” della scrittrice nel panorama letterario: una posizione di frontiera, fuori e allo stesso tempo dentro gli schemi, e perciò assolutamente sfuggente e sovversiva.

Come afferma la stessa Clarice attraverso la protagonista di *Água viva* (1973):

Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo³³.

Durante la sua carriera, Clarice dovette spesso replicare alle critiche che riguardavano le influenze letterarie presenti nelle sue opere, ma contestò con maggiore determinazione coloro che l'accusavano di essere straniera³⁴.

In un paese come il Brasile, che aveva fatto del meticcio e dell'incontro tra culture diverse il nucleo centrale della propria identità nazionale, i dubbi sulla *brasilidade* dell'autrice non dipendevano dal fatto che fosse nata in Ucraina, bensì erano legati soprattutto a dettagli come il nome e ad un difetto di pronuncia causato da una malformazione alla lingua:

Quanto a meus *r* enrolados, estilo francês, quando falo, e que me dão um ar de estrangeira, trata-se apenas de um defeito de dicção: simplesmente não consigo falar de outro jeito. Defeito esse que meu amigo Dr. Pedro Bloch disse ser fácil de corrigir e que ele faria isso para mim. Mas sou preguiçosa, sei de antemão que não faria os exercícios em casa. E além do mais meus *r* não me fazem mal algum³⁵.

Come spiega anche Benjamin Moser in *Clarice, uma biografia*:

Embora tenha chegado ao país na primeira infância, Clarice Lispector sempre pareceu estrangeira a muitos brasileiros, não por causa de seu nascimento na Europa ou dos muitos anos que passou no exterior, mas por seu modo de falar. Ela ceceava, e seus *r* ásperos, guturais, davam-lhe um sotaque estranho³⁶.

Sempre secondo quanto riportato dal biografo, il difetto di pronuncia costituiva, inoltre, un tratto tipico dei figli di immigrati ebrei che riproducevano il modo di parlare dei loro genitori.

³³ C. LISPECTOR, *Água viva*, [1973], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 13

³⁴ A tal proposito vale la pena di ricordare che il 12 gennaio del 1943, dopo un lungo iter burocratico, fu concessa a Clarice Lispector la cittadinanza brasiliana firmata dall'allora presidente Getúlio Vargas. Per approfondire vedi: *Cadernos de Literatura Brasileira n. 17-18: Clarice Lispector*, Instituto Moreira Salles (org.), São Paulo, IMS, 2004, p.14.

³⁵ C. LISPECTOR, “Esclarecimentos - Explicação de uma vez por todas” (14 de novembro 1970) *A descoberta do mundo...*, Op. cit., p. 320.

³⁶ B. MOSER, *Clarice, uma biografia*, (trad. port. José Geraldo Couto), São Paulo, Cosac Naify, 2011, p. 22.

Nel corso della sua vita, oltreché con il portoghese brasiliano e i vari *sotaques* regionali, Clarice entrò in contatto con diverse lingue: il russo e l'yiddish parlati dai suoi genitori; l'inglese e il francese che imparò durante i lunghi soggiorni in Europa e negli Stati Uniti. Se per le lingue apprese da adulta dimostrò una certa apertura, rispetto a quelle dei genitori il suo atteggiamento fu sempre elusivo o di negazione:

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. [...] Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. [...] Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida³⁷.

Da un lato una dichiarazione di amore incondizionato per una lingua che non era “materna” ma che l'accolse e divenne il suo primo mezzo di espressione, dall'altro il silenzio rispetto alle origini ebraiche che si rivelò, come afferma Nádía Battella Gotlib, un “silêncio significativo”. La cultura ebraica si manifestò, infatti, trasfigurata metaforicamente in un romanzo come *A hora da estrela* (1977) “sob a forma de grito de rebeldia, denunciando a fome e a impotência da personagem, ela também prisioneira, como os macabeus, mas que, como eles, resiste, nordestina na cidade grande, massacrada por um sistema social desumano: Macabéa”³⁸.

Intorno alla figura di Clarice Lispector si crearono diversi miti ma, fra tutti, quello della nazionalità si rivela particolarmente importante poiché esso aiuta a comprendere il suo ruolo di intellettuale. Nel contesto culturale brasiliano, la creazione di un repertorio di immagini e simboli in cui la nazione potesse rispecchiarsi dipendeva in gran parte da artisti e scrittori e, proprio per questo, la neutralità (apparente) degli scritti *clariciani* fu considerata come segno di alterità.

Sebbene la sua produzione non si uniformasse alle tendenze letterarie contemporanee e non rientrasse nel progetto di “costruzione della patria”, Clarice rivendicava con forza

³⁷ C. LISPECTOR, “Declaração de amor”, (11 de maio 1968), in *A descoberta do mundo*, Op. cit., pp. 100-101.

³⁸ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 50.

la sua appartenenza alla letteratura brasiliana, ma non attraverso un'adesione al mondo intellettuale, bensì come esigenza umana ed individuale:

Pertencer não vem apenas de ser fraca e precisar unir-se a algo ou a alguém mais forte. Muitas vezes a vontade intensa de pertencer para que minha força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa.

Embora eu tenha uma alegria: pertenço, por exemplo, a meu país, e como milhões de outras pessoas sou a ele tão pertencente a ponto de ser brasileira. E eu que, muito sinceramente, jamais desejei ou desejaria a popularidade – sou individualista demais para que pudesse suportar a invasão de que uma pessoa popular é vítima – , eu, que não quero a popularidade, sinto-me no entanto feliz de pertencer à literatura brasileira. Não, não é por orgulho, nem por ambição. Sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual. Feliz apenas por “fazer parte”³⁹.

Pertanto, era alla letteratura brasiliana che la scrittrice sentiva di appartenere, occupando tuttavia un posto individuale ed esclusivo, libero dall'eredità del passato e dalle convenzioni culturali presenti. Un (non)luogo istituito attraverso un movimento “de dentro para fora”⁴⁰ che proiettava sulla scrittura la vita interiore dell'autrice e trovava espressione, esclusivamente, attraverso il portoghese:

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro⁴¹.

A questo punto vale la pena di riportare – con una citazione un po' lunga, ma necessaria per sintetizzare quanto affermato finora – le parole dello scrittore e amico di Clarice, Lêdo Ivo:

Não haverá, decerto, uma explicação tangível e aceitável para o mistério da linguagem e do estilo de Clarice Lispector. A estranheiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história de nossa língua. Essa prosa fronteiriça, emigratória e imigratória, não nos remete a nenhum dos nossos antecessores preclaros. Não é a de José de Alencar ou a de Machado de Assis. Não é a de Euclides da Cunha ou José Lins do Rego. Não está nos que vieram antes, embora fervilhe, como um gracioso contágio epidêmico, nos numerosos epígonos que, alcançados pela sua enfeitizante lição magistral, tanto se afervoram em imitar o inimitável, e diluir o indiluível.

Essa dicção translúcida percorre toda sua obra, desde os romances, como o já mencionado *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A maçã no escuro*, até os contos, desde as crônicas às reportagens. Dir-se-ia que ela, brasileira naturalizada, naturalizou uma língua, convertendo-a num instrumento pessoal e desligado de qualquer tradição egrégia; um idioma solar, alagoanamente solar, destinado a narrar as tribulações de pequenas criaturas rodeadas de si mesmas e desaparelhadas para

³⁹ C. LISPECTOR, “Pertencer”, (15 de junho 1968), in *A descoberta do mundo*, Op. cit., p. 111.

⁴⁰ “Entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som” (RJ - 1976) in A. R. de SANT’ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice*, Op. cit., p. 224.

⁴¹ C. LISPECTOR, “Esclarecimentos - Explicação de uma vez por todas” (14 de novembro 1970) *A descoberta do mundo...*, Op. cit., p. 320.

efetuar o trajeto em direção aos outros; uma prosa de escancarada diurnidade mesmo quando ela fala da noite e relata a escuridão; uma prosa de fulguração e enfeitiçamento; uma prosa ambígua, clareada sempre por uma auréola poética simultaneamente concreta – e espessa em sua concretude – e evanescente. E, em muitos casos, uma prosa que ousa dispensar o enredo e a motivação, para imperar, num isolamento radioso, na página em branco⁴².

Nel brano succitato, Lêdo Ivo mette in luce gli aspetti fondamentali della prosa *clariciana*: l'isolamento in relazione al panorama letterario; l'uso di una lingua comune ma plasmata secondo una particolare visione del mondo; il carattere ambiguo di una scrittura perennemente in transito sulla frontiera tra realtà e immaginazione, tra umano e inumano, tra dicibile e indicibile, che allude alle risposte passando per il loro contrario poiché:

algo resta sempre ausente, não dito, esquecido ou eclipsado, para que algo possa tomar forma, se dizer, eis o que se indica bem à escritura, o que ela “experimenta” como sendo a sua lei, a sua própria condição de possibilidade – e de impossibilidade⁴³.

Da questa sorta di zona grigia del linguaggio in cui il silenzio “se enche de palavras”⁴⁴ emerge il carattere impegnato della scrittura di Clarice Lispector: un modo di sentirsi parte del proprio tempo e di assumersi la responsabilità di dire ciò che non può essere detto e di testimoniare in nome e per conto di coloro che non possono farlo.

Le opere di Lispector costituiscono dunque lo specchio di una realtà interiorizzata da personaggi rappresentati come parte di un sistema che opprime e reprime e che stabilisce le norme alle quali tutti devono uniformarsi. Nelle sue narrazioni non vengono presentati i fatti, ma le ripercussioni che questi hanno su individui che si confrontano con un mondo in cui anche i rapporti d'amore e i *laços de família* costituiscono un limite alla costruzione e all'affermazione della propria identità.

Andare all'essenza del proprio essere e cogliere il senso dell'esistenza obbliga a recidere questi “lacci” e ad esporsi al rischio della perdita della propria “umanità” per realizzarsi pienamente nel territorio del “neutro”:

a escritura de Clarice incorpora a transgressão quando pretende se aproximar da nebulosidade do que não tem nome. Ela também recua. E, à deriva, experimentando, percorre registros diversos, tateia, tentando se aproximar da

⁴² *Cadernos de Literatura Brasileira*, Op. cit., p. 48.

⁴³ P. W. PRADO JR., “O impronunciável...”, Op.cit., p. 25.

⁴⁴ E. FINAZZI AGRÒ, “De quem é a culpa? O trágico e a falta em *A hora da estrela*”, in *Travessias do pós-trágico: os dilemas de um leitura no Brasil*, Ettore Finazzi Agrò, Roberto Vecchi e Maria Betânia Amoroso (orgs.), São Paulo, Unimarco, 2006, p. 31.

“coisa”, da “vida crua”. Como não há regras para se alcançar o que pretende, essa linguagem corre sem guia sem forma. E é assim que a autora dá o tom e a “regra” à sua organização linguística, seu andamento, seu ritmo, sua urdidura⁴⁵.

2. Letteratura e Potere

Alla luce di quanto affermato nel paragrafo precedente, si può quindi sostenere che la trasgressione, il rifiuto di aderire a determinati canoni, e la libertà del linguaggio che sovverte la forma non si configurano solo come oggetto delle opere di Clarice, ma rappresentano la sua missione come scrittrice.

In un'epoca segnata dal capitalismo e dalla mercificazione dell'arte, Lispector tentò di esprimere il suo dissenso verso un sistema che sviliva gli intellettuali i quali “vendendosi «al minuto», non vendono soltanto la loro energia fisica, ma le loro menti, la loro sensibilità, i loro sentimenti più intimi, la loro forza visionaria e inventiva, in pratica tutto di sé”⁴⁶.

Opponendosi e rifiutando con determinazione l'etichetta di intellettuale, Clarice Lispector si identificava come “antiescritora”, sentendosi “engajada” giacché “tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos”⁴⁷.

Un realtà caratterizzata da un processo di modernizzazione frutto dell'attivismo della società capitalista che aveva rivoluzionato i rapporti di produzione e, di conseguenza, anche quelli sociali in modo che:

Tutto ciò che vi era di stabilito e di rispondente ai vari ordini sociali si svapora, ogni cosa sacra viene sconosciuta e gli uomini sono finalmente costretti a considerare con occhi liberi da ogni illusione la loro posizione nella vita, i loro rapporti reciproci⁴⁸.

Come afferma Marshall Berman, sintetizzando il pensiero di Marx, “tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria”⁴⁹ in nome di un progresso che favorisce e porta

⁴⁵ B. WALDMAN, *Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.*, [1992], São Paulo, Escuta, 1993², pp. 168-169.

⁴⁶ M. BERMAN, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, (trad. ita. di V. Lalli, revisione di A. Bertoni), Bologna, Il Mulino, 2012², p. 150.

⁴⁷ C. LISPECTOR, “Entrevista Alegre” (30 de dezembro 1967) *A descoberta do mundo...*, Op. cit., p. 61.

⁴⁸ K. MARX, F. ENGELS, *Manifesto del Partito Comunista*, (trad. P. Togliatti), Roma, Editori Riuniti, 1996¹⁸, p. 9.

⁴⁹ M. BERMAN, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria...*, Op. cit., p. 120.

all'evoluzione coloro che stanno dalla parte di chi detiene il potere, ma che penalizza e esclude coloro che non aderiscono alla norma, ovvero:

Incoraggia, anzi costringe, ognuno ad autoevolversi, ma la gente comune può evolversi solo in modi limitati e distorti. Quei caratteri, quegli impulsi, quelle attitudini che possono essere utilizzati dal mercato vengono portati ad uno sviluppo spesso prematuro, e accanitamente sfruttati fino all'esaurimento; tutto quel che d'altro c'è in noi, tutto ciò che non può essere sfruttato a livello commerciale, viene drasticamente represso oppure inaridisce per mancanza d'uso, o non ha mai la minima possibilità di essere portato alla luce⁵⁰.

Questa modernizzazione fagocitante che impone le leggi del mercato e della produzione in ogni ambito, scandisce con i suoi tempi le vite di tutti gli esseri umani e che non lascia scampo agli individui impossibilitati a procedere di pari passo è stata resa possibile, secondo il filosofo francese Michel Foucault, dall'esercizio del biopotere.

Sviluppato a partire dall'età classica e applicato attraverso le discipline del corpo e i meccanismi di regolazione delle popolazioni, il biopotere ha sostituito al diritto di “far morire o di lasciar vivere”, un potere di “far vivere o di respingere nella morte”⁵¹.

Secondo Giorgio Agamben, è proprio attraverso le succitate formule che Michel Foucault illustra e sintetizza la differenza tra un potere sovrano che decreta la morte e un apparato statale che disciplina e gestisce minuziosamente la vita:

Foucault definisce la differenza fra il biopotere moderno e il potere sovrano del vecchio Stato territoriale attraverso l'incrocio di due formule simmetriche. *Far morire e lasciar vivere* compendia la divisa del vecchio potere sovrano, che si esercita soprattutto come diritto di uccidere; *far vivere e lasciar morire* l'insegna del biopotere, che fa della statalizzazione del biologico e della cura della vita il proprio obiettivo primario⁵².

Quando si parla di biopotere, dunque, si fa riferimento ad un potere centrato sulla vita e che ha politicizzato il corpo esponendolo a dei rapporti di forza che:

l'investono, lo marchiano, lo addestrano, lo suppliziano, lo costringono a certi lavori, l'obbligano a delle cerimonie, esigono da lui dei segni. Questo investimento politico del corpo è legato, secondo relazioni complesse e reciproche, alla sua utilizzazione economica. È in gran parte come forza di produzione che il corpo viene investito da rapporti di potere e di dominio, ma, in cambio il suo costituirsi come forza di lavoro è possibile solo se esso viene preso in un sistema di assoggettamento [...]: il corpo diviene forza utile solo quando è contemporaneamente corpo produttivo e corpo assoggettato. Questo assoggettamento non è ottenuto coi soli strumenti sia della violenza che dell'ideologia; esso può assai bene essere diretto, fisico, giocare della forza contro

⁵⁰ *Ibidem*, p. 128.

⁵¹ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, [1976], (trad. di P. Pasquino e G. Procacci), Milano, Feltrinelli, 1997⁶, p. 122.

⁵² G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, [1998], Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 145.

la forza, fissarsi su elementi materiali, e tuttavia non essere violento; può essere calcolato, organizzato, indirizzato tecnicamente, può essere sottile, non fare uso né di armi né del terrore, e tuttavia rimanere in ordine fisico. Ciò vuol dire che può esserci e un «sapere» del corpo che non è esattamente la scienza del suo funzionamento e una signoria sulle sue forze che è più forte della capacità di vincerle: questo sapere e questa signoria costituiscono quello che potremmo chiamare la tecnologia politica del corpo⁵³.

Il biopotere produce dunque un sapere regolatore che ha il corpo come oggetto/bersaglio e in base alla sua utilizzabilità nei processi economici, produttivi e riproduttivi stabilisce rapporti di dominio e sfruttamento, impone una gerarchia all'interno della società e seleziona coloro che ne fanno parte:

Una società normalizzatrice è l'effetto storico di una tecnologia di potere centrata sulla vita. [...] Contro questo potere ancora nuovo nel XIX secolo, le forze che resistono si sono appoggiate proprio su quello ch'esso investe – cioè sulla vita e sull'uomo in quanto essere vivente. Dal secolo scorso le grandi lotte che mettono in questione il sistema generale di potere non si fanno più in nome di un ritorno agli antichi diritti, e in funzione del sogno millenario di un ciclo dei tempi e di un'età dell'oro. Non si aspetta più l'imperatore dei poveri, né il regno degli ultimi giorni, e nemmeno soltanto il ristabilimento di giustizie ritenute ancestrali; quel che si rivendica e serve da obiettivo è la vita, intesa come bisogni fondamentali, essenza concreta dell'uomo, realizzazione delle sue virtualità, pienezza del possibile. Poco importa che si tratti o no di utopie; abbiamo a che fare qui con un processo reale di lotta; la vita come oggetto politico è stata in un certo qual modo presa alla lettera e capovolta contro il sistema che cominciava a controllarla. È la vita, molto più del diritto, che è diventata allora la posta in gioco delle lotte politiche, anche se queste si formulano attraverso affermazioni di diritto. Il “diritto” alla vita, al corpo, alla salute, alla felicità, alla soddisfazione dei bisogni, il “diritto” a ritrovare, al di là di tutte le oppressioni o “alienazioni” quel che si è e tutto quel che si può essere, questo “diritto” così incomprensibile per il sistema giuridico classico, è stato la replica politica a tutte queste nuove procedure di potere che, a loro volta, non partecipano del diritto tradizionale della sovranità⁵⁴.

Pertanto, allo scopo di mettere in luce l'aspetto impegnato delle opere di Clarice Lispector, risulterà interessante interpretare la produzione letteraria, in particolare quella degli anni 60 e 70, nell'orizzonte teorico foucaultiano.

In un contesto storico e sociale come quello brasiliano – segnato da una pesante eredità coloniale e schiavista – il potere si è spesso reso protagonista di episodi di grande violenza mirati a reprimere le rivendicazioni degli emarginati, rafforzando i conflitti sociali e allargando il divario fra i vari strati della popolazione. Durante l'epoca della dittatura militare, inoltre, attraverso la tortura degli oppositori del regime, il potere rivelò il suo lato oscuro a tutta la società, indipendentemente dall'estrazione sociale; tra

⁵³ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, [1975], (trad. di A. Talchetti), Torino, Einaudi, 2014²¹, p. 29.

⁵⁴ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere...*, Op. cit., pp. 128-129.

le vittime delle angherie e dei soprusi ci furono, infatti, anche molti intellettuali che espressero il loro dissenso.

Clarice non denunciò apertamente i fatti, ma attuò una sorta di resistenza silenziosa al potere, servendosi di uno dei suoi tanti “dispositivi”: la letteratura.

A tal proposito, è importante precisare che il termine dispositivo viene qui adoperato nell’accezione che esso assume nel pensiero foucaultiano, su cui occorre soffermarsi brevemente.

Come sostiene Giorgio Agamben nel saggio *Che cos’è un dispositivo?* (2006), nelle riflessioni di Michel Foucault non è possibile identificare una definizione specifica del concetto di dispositivo, ma nell’intervista *Le jeu de Michel Foucault*⁵⁵, rilasciata nel 1977, il filosofo francese spiegava:

Ce que j’essaie de repérer sous ce nom, c’est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c’est le réseau qu’on peut établir entre ce éléments⁵⁶.

Il dispositivo è, dunque, una rete che si crea tra elementi eterogenei, discorsivi o non-discorsivi, fra i quali:

il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents [...] par dispositif, j’entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante. Cela a pu être, par exemple, la résorption d’une masse de population flottante qu’une société à économie de type essentiellement mercantiliste trouvait encombrante: il y a eu là un impératif stratégique, jouant comme matrice d’un dispositif, qui est devenu peu à peu le dispositif de contrôle-assujettissement de la folie, de la maladie mentale, de la névrose⁵⁷.

Pertanto, queste reti di elementi eterogenei hanno come matrice un’urgenza che in un determinato momento storico mette in discussione e rende inadeguato il sistema esistente, dando impulso alla creazione di un nuovo dispositivo in grado di rispondere alla situazione.

⁵⁵ “Le Jeu de Michel Foucault” (intervista con D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J.-A. Miller, C. Millor, G. Wajeman) in *Ornicar?*, *Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1997, pp. 62-93 *apud* M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, vol. III, (1976-1979), Paris, Gallimard, 1994, pp. 298-329.

⁵⁶ M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, vol. III, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 299

Per questo motivo, secondo Foucault, un dispositivo ha sempre una posizione strategica che non è legata ad un potere specifico, bensì è basata su un insieme di relazioni:

J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de forces, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de forces, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça, le dispositif: des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux⁵⁸.

I dispositivi vengono quindi iscritti in rapporti di forza determinati da un lato da meccanismi di potere che li orientano e li utilizzano, dall'altro da dinamiche di sapere che scaturiscono da essi e, allo stesso tempo, li condizionano.

Nella prospettiva foucaultiana, queste reti di elementi eterogenei strutturano la realtà e sono strettamente legate ai processi di soggettivazione. Tali procedimenti sono il risultato di una serie di pratiche, norme, discipline e istituzioni che “modellano” e “gestiscono” gli individui secondo gli interessi e le esigenze del potere:

L'individuo è senza dubbio l'atomo fittizio di una rappresentazione «ideologica» della società, ma è anche una realtà fabbricata da quella tecnologia specifica del potere che si chiama «la disciplina». Bisogna smettere di descrivere sempre gli effetti del potere in termini negativi: «esclude», «reprime», «respinge», «astrae», «maschera», «nasconde», «censura». In effetti il potere produce; produce il reale; produce campi di oggetti e rituali di verità. L'individuo e la conoscenza che possiamo assumerne derivano da questa produzione⁵⁹.

Alla luce di ciò, si potrebbe affermare che i dispositivi “soggettivizzano” e, allo stesso tempo, assoggettano gli individui definendoli come “elementi correlativi di un potere e di un sapere”⁶⁰. Il risultato di tali dinamiche è un sistema che crea soggetti utili e docili, addestrati, classificati, controllati e manipolati da un potere esercitato soprattutto sul corpo, diventato bersaglio e strumento di una specifica “tecnologia politica”⁶¹.

Come afferma Michel Foucault in *Sorvegliare e punire*:

Si tratta in qualche modo di una microfisica del potere che gli apparati e le istituzioni mettono in gioco, ma il cui campo di validità si pone in qualche modo tra questi grandi meccanismi e gli stessi corpi, con la loro materialità e le loro forze.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 300

⁵⁹ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Op. cit., p. 212.

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*, p. 29.

Ora, lo studio di questa microfisica suppone che il potere che vi si esercita non sia concepito come una proprietà, ma come una strategia, che i suoi effetti di dominazione non siano attribuiti ad una «appropriazione», ma a disposizioni, manovre, tattiche, tecniche, funzionamenti, che si decifri in esso piuttosto una rete di relazioni sempre tese, sempre in attività, che non un privilegio che si potrebbe detenere [...]. Bisogna insomma ammettere che questo potere lo si eserciti piuttosto che non lo si possieda, che non sia «privilegio» acquisito o conservato dalla classe dominante, ma effetto d'insieme delle sue posizioni strategiche – effetto che manifesta e talvolta riflette la posizione di quelli che sono dominati⁶².

La funzione strategica dei dispositivi implica quindi una “microfisica del potere”; concetto di fondamentale importanza nella riflessione foucaultiana secondo cui il potere non coincide con un'unica istituzione o con un'autorità specifica, bensì penetra nella società attraverso elementi materiali, pratiche, norme e discipline che plasmano gli individui e articolano il nesso con il sapere:

questo potere non si applica puramente e semplicemente, come un obbligo o un'interdizione, a quelli che «non l'hanno»; esso li investe, si impone per mezzo loro e attraverso loro; si appoggia su di loro, esattamente come loro stessi, nella lotta contro di lui, si appoggiano a loro volta sulle prese ch'esso esercita su di loro. Ciò vuol dire che queste relazioni scendono profondamente nello spessore della società, che non si localizzano nelle relazioni fra lo Stato e i cittadini o alla frontiera delle classi e che non si accontentano di riprodurre a livello degli individui, dei corpi, dei gesti e dei comportamenti, la forma generale della legge o del governo; che se esiste continuità, non c'è analogia, né omologia, ma specificità di meccanismo e di modalità. Infine esse non sono univoche, ma definiscono innumerevoli punti di scontro, focolai di instabilità di cui ciascuno comporta rischi di conflitto, di lotte e di inversioni, almeno transitorie, dei rapporti di forza⁶³.

I dispositivi rappresentano, dunque, degli ingranaggi fra le “relazioni di potere e di sapere che investono i corpi umani e li assoggettano facendone oggetti di sapere”⁶⁴.

Da ciò ne consegue la loro azione pervasiva all'interno della società moderna in cui l'individuo rimane “intrappolato” in una rete di coercizioni (non sempre palesi) che plasmano la condotta, i gesti e le azioni del singolo, limitandone inevitabilmente la libertà.

L'analisi foucaultiana dei dispositivi fa emergere, dunque, degli interrogativi sulla concezione di libertà in una società disciplinare in cui il potere è esercitato direttamente sulla vita e in cui gli individui sono costretti ad opporsi ad esso con gli stessi strumenti prodotti dalle dinamiche di potere e di sapere:

⁶² *Ibidem*, p. 30.

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ *Ibidem*, p. 32

Il momento storico delle discipline, è il momento in cui nasce un'arte del corpo umano, che non mira solamente all'accrescersi delle sue abilità, e neppure all'appesantirsi della sua soggezione, ma alla formazione d'un rapporto che, nello stesso meccanismo, lo rende tanto più obbediente quanto più è utile, e inversamente. Prende forma allora, una politica di coercizioni che sono un lavoro sul corpo, una manipolazione calcolata dei suoi elementi, dei suoi gesti, dei suoi comportamenti. Il corpo umano entra in un ingranaggio di potere che lo fruga, lo disarticola e lo ricompone. Una «anatomia politica», che è anche una «meccanica del potere», va nascendo. Essa definisce come si può far presa sui corpi degli altri non semplicemente perché facciano ciò che il potere desidera, ma perché operino come esso vuole, con le tecniche e secondo la rapidità e l'efficacia che esso determina⁶⁵.

Le reti di potere che tentano di sfruttare le forze degli individui vengono efficacemente descritte da Gilles Deleuze con l'immagine di una matassa, ossia:

un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre. Ogni linea è spezzata, soggetta a variazioni di direzione, biforcante e biforcuto, soggetta a derivazioni. Gli oggetti visibili, gli enunciati formulabili, le forze in esercizio, i soggetti in posizione sono come vettori o tensori⁶⁶.

Nel corso del suo intervento ad un convegno dedicato a Michel Foucault tenutosi a Parigi nel 1988, Deleuze definì i dispositivi come delle forze dinamiche che stabiliscono variazioni continue attraverso “linee di visibilità, di enunciazione, linee di forza, linee di soggettivazione [...] che si intrecciano e si aggrovigliano tutte, e di cui le une ricostituiscono le altre o ne suscitano di nuove attraverso variazioni o addirittura mutazioni di concatenamento”⁶⁷.

Nella prospettiva deleuziana, le prime linee costituiscono le due prime dimensioni di un dispositivo; esse non sono né soggetti né oggetti, ma dei regimi che definiscono il visibile e l'invisibile delle cose e stabiliscono la “enunciabilità” delle parole. Esse sono collegate da linee di forza, invisibili e indicibili, che attraversano tutti i punti del dispositivo formando la sua terza dimensione. A queste si aggiungono le linee di soggettivazione attraverso le quali si realizza “un processo di individuazione che si esercita su gruppi o su persone e si sottrae ai rapporti di forza stabiliti come pure ai saperi costituiti”⁶⁸. Sfuggendo alle altre dimensioni, le linee di soggettivazione

⁶⁵ *Ibidem*, p. 150.

⁶⁶ G. DELEUZE, *Che cos'è un dispositivo?*, [1989], (trad. di A. Moscati), Napoli, Cronopio, 2007, p. 11.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 17.

stabiliscono una sorta di frattura con il dispositivo esistente “per reinvestirsi in quelli di un altro, sotto nuove forme che ancora devono nascere”⁶⁹.

Le linee della “matassa” corrispondono, dunque, alle tre grandi categorie concettuali del pensiero foucaultiano: Sapere, Potere e Soggettività che vengono analizzate, nella riflessione di Gilles Deleuze, nell’ottica del dinamismo dei dispositivi in cui esse si configurano.

Le tre istanze foucaultiane non sono quindi costanti nel tempo, ma rappresentano l’effetto delle variazioni che i rapporti di forza producono all’interno dei dispositivi e si trasformano con il divenire della storia.

Gli individui si muovono, dunque, in un sistema di dispositivi che struttura la realtà, orienta i rapporti e, attraverso una concatenazione di variabili, ne determina, in un certo senso, l’evoluzione.

Nella sua analisi dei dispositivi, dopo aver ricostruito le origini del concetto nel pensiero foucaultiano, Giorgio Agamben spinge le sue riflessioni al di là delle categorie elaborate dal filosofo francese allo scopo di mettere in luce gli effetti dei processi di soggettivazione nell’epoca della grande proliferazione dei dispositivi: quella del massimo sviluppo capitalistico.

A tale scopo, nello studio del filosofo italiano, viene ampliata la classificazione dei dispositivi e riformulata, in un certo senso, la definizione:

chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, le confessioni, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche ecc., la cui connessione col potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l’agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e – perché no – il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi, in cui migliaia e migliaia di anni fa un primate – probabilmente senza rendersi conto delle conseguenze cui andava incontro – ebbe l’incoscienza di farsi catturare⁷⁰.

A quelli indicati da Michel Foucault si aggiungono quindi i dispositivi prodotti dal grande progresso del capitalismo che ha portato alla loro espansione e, di conseguenza alla crescente creazione di nuove soggettività:

⁶⁹ *Ibidem*, p. 20

⁷⁰ G. AGAMBEN, *Che cos’è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006, pp. 21-22.

Certo fin da quando è apparso l'*homo sapiens* vi sono stati dispositivi, ma si direbbe che oggi non vi sia solo un istante nella vita degli individui che non sia modellato, contaminato o controllato da un qualche dispositivo⁷¹.

Semplificando, in un certo senso, le teorie foucaultiane sui processi di soggettivazione, il filosofo italiano identifica essenzialmente tre elementi: gli esseri viventi (o le sostanze), i dispositivi in cui essi vengono “catturati” e il risultato del loro “corpo a corpo”⁷², ossia, i soggetti.

La conseguenza di ciò è che:

Alla crescita sterminata dei dispositivi nel nostro tempo, fa così riscontro una altrettanto sterminata proliferazione di processi di soggettivazione. Ciò può produrre l'impressione che la categoria della soggettività nel nostro tempo vacilli e perda consistenza; ma si tratta, per essere precisi, non di una cancellazione o di un superamento, ma di una disseminazione che spinge all'estremo l'aspetto di mascherata che ha sempre accompagnato ogni identità personale⁷³.

Considerato il loro carattere pervasivo e partendo dal presupposto secondo cui “ogni dispositivo implica un processo di soggettivazione”⁷⁴, Agamben dimostra che nella società moderna l'enorme accumulazione dei dispositivi ha prodotto la frammentazione dell'individuo e la conseguente perdita della soggettività, traducendosi in un processo di desoggettivazione.

Alla luce di ciò, il filosofo italiano si chiede:

In che modo possiamo allora far fronte a questa situazione, quale strategia dobbiamo seguire nel nostro quotidiano corpo a corpo coi dispositivi?⁷⁵

Sebbene Agamben faccia riferimento in particolare ai nuovi dispositivi mediatici, tuttavia le riflessioni del filosofo italiano si rivelano di grande interesse ai fini del presente lavoro poiché forniscono degli spunti utili per interpretare la produzione letteraria di Clarice Lispector.

A tale proposito, è interessante prendere in considerazione la riflessione di Agamben sull'origine del termine “dispositivo”. Tracciando una sorta di genealogia, il filosofo italiano riconduce il concetto foucaultiano a quello teologico di *oikonomia* che designa, in relazione al dogma cristiano della Trinità, una scissione tra la sostanza e l'essere

⁷¹ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁷² *Ibidem*, p. 22.

⁷³ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 24.

unico di Dio e l'amministrazione del "governo salvifico del mondo e della storia degli uomini"⁷⁶ affidata a Gesù Cristo.

I "dispositivi" di cui parla Foucault sono in qualche modo connessi con questa eredità teologica, possono essere in qualche modo ricondotti alla frattura che divide e, insieme, articola in Dio essere e prassi, la natura o essenza e l'operazione attraverso cui egli amministra e governa il mondo delle creature. Il termine dispositivo nomina ciò in cui e attraverso cui si realizza una pura attività di governo senza alcun fondamento nell'essere. Per questo i dispositivi devono sempre implicare un processo di soggettivazione, devono, cioè, produrre il soggetto⁷⁷.

Proprio per questo, Giorgio Agamben non considera i dispositivi come elementi esterni che influenzano l'esistenza degli individui, ma come parte integrante dell'evoluzione dell'uomo, come origine del "processo di "ominizzazione" che ha reso "umani" gli animali che classifichiamo sotto la rubrica *homo sapiens*"⁷⁸.

Secondo quanto sostiene Agamben "l'evento che ha prodotto l'umano costituisce, infatti, per il vivente, qualcosa come una scissione, che riproduce in qualche modo la scissione che l'*oikonomia* aveva introdotto in Dio fra essere e azione"⁷⁹.

Inoltre, il filosofo italiano mette in luce l'affinità tra il concetto di dispositivo e la "positività" di Hegel, sottolineando che, in *L'archeologia del sapere*, Michel Foucault utilizza proprio il termine hegeliano per delineare il campo delle sue ricerche. Tuttavia, secondo Giorgio Agamben, il concetto a cui fa riferimento la "positività" fu preso in prestito da Foucault dalla lettura di Jean Hyppolite⁸⁰ dell'opera di Hegel, *Die Positivität der christliche Religion* (1795-96).

Sulla base della distinzione hegeliana tra "religione naturale" che "riguarda l'immediata e generale relazione della ragione umana col divino"⁸¹ e "religione positiva o storica" che implica "l'insieme delle credenze, delle regole e dei riti che in una certa

⁷⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 18-19

⁷⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ Il testo di Jean Hyppolite in questione è *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, in particolare il capitolo terzo "Raison et histoire. Les idées de positivité et de destin".

Come riporta Giorgio Agamben, l'influenza di Hyppolite su Foucault sarebbe motivata anche dal forte rapporto che legava i due filosofi. Per approfondire vedi: G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Op. cit., pp. 8-12.

⁸¹ *Ibidem*, p. 9.

società e in un certo momento storico sono imposti agli individui dall'esterno"⁸², Hyppolite "mostra come l'opposizione fra natura e positività corrisponda, in questo senso, alla dialettica fra libertà e costrizione e fra ragione e storia"⁸³.

Alla luce di ciò Agamben afferma:

Se "positività" è il nome che, secondo Hyppolite, il giovane Hegel dà all'elemento storico, con tutto il suo carico di regole, riti e istituzioni che vengono imposti agli individui da un potere esterno, ma che vengono, per così dire, interiorizzati nei sistemi delle credenze e dei sentimenti, allora Foucault, prendendo in prestito questo termine (che diventerà più tardi "dispositivo") prende posizione rispetto a un problema decisivo, che è anche il suo problema più proprio: la relazione fra gli individui come esseri viventi e l'elemento storico, intendendo con questo termine l'insieme delle istituzioni, dei processi di soggettivazione e delle regole in cui si concretizzano le relazioni di potere⁸⁴.

Allo scopo di elaborare una strategia da adottare nel rapporto con i dispositivi, Giorgio Agamben ricorre ad un termine del diritto e della religione romana: profanazione.

Come illustra il filosofo:

Secondo il diritto romano, sacre o religiose erano le cose che appartenevano in qualche modo agli dei. Come tali, esse erano sottratte al libero uso e al commercio degli uomini, non potevano essere vendute né date in pegno, cedute in usufrutto o gravate di servitù. Sacrilego era ogni atto che violasse o trasgredisse questa loro speciale indisponibilità, che le riservava esclusivamente agli dei celesti (ed erano allora dette propriamente "sacre") o inferi (in questo caso, si dicevano semplicemente "religiose"). E se consacrare (*sacrare*) era il termine che designava l'uscita delle cose dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini. "Profano" poteva scrivere così il grande giurista Trebazio, "si dice in senso proprio ciò che, da sacro o religioso che era, viene restituito all'uso e alla proprietà degli uomini"⁸⁵.

In quest'ottica, dunque, nel concetto di religione è insita la separazione, ossia, il trasferimento di un qualsiasi elemento dalla sfera comune a quella divina messo in atto mediante uno specifico dispositivo: il sacrificio.

Il passaggio da profano a sacro e da umano a divino può essere invertito, tuttavia, dall'impiego di un controdispositivo, la profanazione, che sottrae alla sfera del sacro ciò che era stato catturato dall'uso comune.

⁸² *Ibidem*

⁸³ *Ibidem*, p 10

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 11-12

⁸⁵ *Ibidem*, p. 27

Alla luce di ciò, spostando lo sguardo sulla società moderna, si nota dunque che il potere e le strategie capitaliste si servono costantemente di processi separativi; imponendosi e esercitando un controllo su tutti gli ambiti della vita degli individui, i dispositivi creano dei soggetti solo apparentemente liberi in quanto le loro scelte sono orientate, manipolate e circoscritte dal potere.

Come afferma Agamben:

Foucault ha così mostrato come, in una società disciplinare, i dispositivi mirino attraverso una serie di pratiche e di discorsi, di saperi e di esercizi alla creazione di corpi docili, ma liberi, che assumono la loro identità e la loro “libertà” di soggetti nel processo stesso del loro assoggettamento. Il dispositivo è, cioè, innanzitutto una macchina che produce soggettivazioni, e solo in quanto tale è anche una macchina di governo⁸⁶.

Giacché la profanazione consiste nel “liberare ciò che è stato catturato e separato attraverso i dispositivi per restituirlo a un possibile uso comune”⁸⁷, si potrebbe suggerire quindi una sorta di parallelismo con la funzione della letteratura che pur essendo a sua volta un dispositivo, mantiene un “double rapport à la vérité et au pouvoir”⁸⁸ e instaurandosi “dans une décision de non-vérité: elle se donne explicitement comme artifice, mais en s’engageant à produire des effets de vérité qui sont reconnaissables comme tels”⁸⁹.

È proprio la funzione “profanatrice” della letteratura ad essere sfruttata da Clarice Lispector la quale espresse la sua resistenza al potere attraverso opere che sfuggivano a qualsiasi classificazione e diede voce al suo senso di giustizia e alla volontà di lottare mediante una scrittura che non rappresenta i fatti, ma dà conto dei sentimenti e “os inscreve na própria forma que procura testemunhá-los. Ela “performa”, como se diz; ela efetua em sua forma isso de que ela trata⁹⁰”.

Come spiega Foucault:

La littérature fait donc partie de ce grand système de contrainte par lequel l’Occident a obligé le quotidien a se mettre en discours; mais elle y occupe un place particulière: acharnée à chercher le quotidien au-dessous de lui-même, à franchir les limites, à lever brutalement ou insidieusement les secrets, à déplacer les règles et les codes, à faire dire l’inavouable, elle tendra donc à se mettre hors la

⁸⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁸⁸ M. FOUCAULT, “La vie des hommes infâmes” in *Les Cahiers du Chemin*, Op. cit., pp. 252.

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ P. W. PRADO JR., “O impronunciável...”, Op.cit., p. 21

loi ou du moins à prendre sur elle la charge du scandale, de la transgression ou de la révolte. Plus que toute autre forme de langage, elle demeure le discours de l'«infamie»: à elle de dire le plus indicible – le pire, le plus secret, le plus intolérable, l'«honte»⁹¹.

Nell'universo letterario clariciano, i personaggi sono rappresentati quasi sempre in balia di relazioni di potere che modellano e reprimono la loro identità. Le norme sociali e culturali imprigionano, infatti, gli individui attribuendo loro dei ruoli prestabiliti dai quali è quasi impossibile distaccarsi. Sebbene siano principalmente i personaggi femminili ad incarnare o a fare allusione ai meccanismi di assoggettamento che li relegano in spazi privati e domestici, tuttavia, come afferma la studiosa Lucia Helena:

Mesmo quando não se trata de uma personagem feminina [...], o espaço em que as personagens se refugiam limita-as à vivência num ambiente mais ruralizado, menos público [...], e à atmosfera psíquica sombreada de sentimentos de culpa, ansiedade e violência, implícita, na maior parte dos casos. Mesmo os adolescentes e as crianças, em sua obra, estão quase sempre envoltos numa forte, mas sorradeira, camada de opressão [...] e tensamente submetidos à obediência a valores que, se aparentemente se mostram mais vantajosos para os homens, acabam por aprisionar e reprimir todos, não importando o sexo, a classe, a etnia ou a idade⁹².

Nelle opere di Clarice, le logiche di potere si impongono a tutti gli individui i quali sono costretti, come il protagonista di *A maçã no escuro*, a commettere dei “crimini” per liberarsi da ciò che li opprime e li allontana dal “nucleo della vita”.

Le ribellioni dei personaggi *clariciani* non hanno quasi mai degli esiti positivi, talvolta esse sollevano ulteriori interrogativi oppure si risolvono in un ritorno alla situazione di partenza, ciò nonostante ad esse corrisponde un movimento della scrittura che mira a “sovvertire” i canoni predefiniti e a fondare un nuovo luogo di espressione.

Lispector non scriveva esplicitamente contro il potere, ma rivendicava la propria libertà collocando la sua produzione letteraria al di fuori di schemi preesistenti.

Il testo *clariciano* nasceva, infatti, da una sorta di disobbedienza ai parametri e delle norme letterarie che si manifestava principalmente nella forma e nel lavoro incessante sulla lingua.

Pertanto, nella presente analisi si prenderanno in considerazione le rappresentazioni del corpo e la scrittura corporale allo scopo di mettere in luce come – da bersagli delle dinamiche del potere – il corpo *cariado* di Macabéa; il corpo crivellato di colpi di

⁹¹ M. FOUCAULT, “La vie des hommes infâmes” in *Les Cahiers du Chemin*, Op. cit., pp. 252-253.

⁹² L. HELENA, *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, [1997], Niterói, EdUFF, 2010³, p. 41.

Mineirinho; quello dello scarafaggio nel romanzo *A paixão segundo G.H.* e i corpi femminili, disciplinati, sessualizzati e invecchiati che popolano le narrazioni *clariciane* diventano i mezzi attraverso i quali la scrittrice figura il capovolgimento dell'ordine e la disobbedienza alla disciplina.

3. Prime osservazioni sul potere e sul fondamento del diritto di punire

Nell'agosto del 1941, quando era ancora una studentessa universitaria, Clarice Lispector pubblicò su *A Época* – rivista della Faculdade Nacional de Direito di Rio de Janeiro – un articolo intitolato “Observações sobre o fundamento do direito de punir”.

Si tratta di un testo breve, scritto in uno stile semplice e senza pretese letterarie che muovendo da riflessioni di natura giuridica, propone un'interpretazione delle dinamiche che hanno portato alla nascita e all'evoluzione del diritto di punire e sottende una critica ai meccanismi del potere.

La tesi sostenuta dalla giovane studentessa è che non esiste un diritto, ma solo un potere di punire basato sui rapporti di forza e di dominio che legano lo Stato agli uomini che fanno parte di una comunità:

Não há direito de punir. Há apenas poder de punir. O homem é punido pelo seu crime porque o estado é mais forte que ele; a guerra, grande crime, não é punida porque se acima dum homem há os homens acima dos homens nada mais há⁹³.

Enfatizzando gli aspetti violenti e arbitrari che talvolta caratterizzano le dinamiche di potere, Clarice Lispector mette in discussione la legittimità della punizione e relativizza il concetto di crimine: chi può esercitare tale diritto? secondo quali criteri si può definire un crimine? sono alcune delle domande alle quali la studentessa tenta di dare delle risposte che portano le sue riflessioni al di là dell'ambito giuridico e penale, collocandole in una prospettiva etica:

a própria representação do crime na mente humana é o que de mais instável e relativo: como julgar que posso punir baseada apenas em que o meu critério de julgamento para tonalizar tal ato como criminoso ou não, é superior a todos os outros critérios? como crer que se tem verdadeiramente o direito de punir se se sabe que a não observância do fato X, hoje fato criminoso, considerava-se igualmente crime?⁹⁴

⁹³ C. LISPECTOR, “Observações sobre o fundamento do direito de punir” in *Clarice na cabeceira: jornalismo*, Aparecida Maria Nunes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 2012, p. 66.

⁹⁴ *Ibidem*

Sebbene le considerazioni esposte in “Observações sobre o fundamento do direito de punir” siano maturate nell’ambito degli studi universitari, tuttavia l’articolo non può essere considerato propriamente scientifico o specialistico. Il tono personale e l’impiego di domande retoriche rivelano, infatti, la posizione della giovane autrice in relazione al tema trattato e permettono di leggere tra le righe la critica nei confronti dell’abuso di potere da parte dello Stato e delle altre istituzioni.

Probabilmente, fu proprio a causa della semplicità e dell'apparente ingenuità delle argomentazioni che il testo fu definito sentimentale, ma rispondendo a tale critica mossa da un collega universitario, nella nota in calce all’articolo, Lispector afferma:

Quero esclarecer-lhe que o Direito Penal move com coisas ‘humanas’, por excelência. Só se pode estudá-lo, pois, humanamente. E se o adjetivo “sentimental” veio a propósito de minha alusão a certas questões extrapenais, digo-lhe ainda que não se pode chegar a conclusões, em qualquer domínio, sem estabelecer as premissas indispensáveis⁹⁵.

Queste “questioni extra-penali” costituirono delle “premesse indispensabili” non solo per l’elaborazione dell’articolo pubblicato nella rivista universitaria, ma anche per la scelta di studiare giurisprudenza:

Quando eu era pequena, era muito reivindicadora dos direitos da pessoa, então diziam que eu seria advogada. Isso me ficou na cabeça e, como eu não tinha orientação de nenhuma espécie sobre o que estudar, fui estudar advocacia⁹⁶.

La propensione allo studio del diritto penale scaturiva, dunque, da una specie di empatia che la portava ad immedesimarsi con le vittime delle ingiustizie e a ad essere partecipe delle tragedie sociali. Durante l’infanzia trascorsa nel Nordest del Brasile, infatti, Clarice Lispector si era trovata a vivere e ad assistere alla drammatica situazione di povertà e di emarginazione sociale. Come afferma nella *crônica* “O que eu queria ter sido” pubblicata su *Jornal do Brasil* e già citata in epigrafe al presente capitolo:

eu sentia o drama social com tanta intensidade que vivia de coração perplexo diante das grandes injustiças a que são submetidas as chamadas classes menos privilegiadas. Em Recife eu ia aos domingos visitar a casa de nossa empregada nos mocambos. E o que eu via me fazia como que me prometer que não deixaria aquilo continuar. Eu queria agir. [...] E lembro-me de como eu vibrava e de como eu me

⁹⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁹⁶ “Entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som” (RJ - 1976) in A. R. de SANT’ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice...*, Op. cit., p. 207.

prometia que um dia esta seria a minha tarefa: a de defender os direitos dos outros⁹⁷.

Per Clarice, la necessità di combattere per la giustizia costituiva una vera e propria vocazione che orientò le sue scelte di vita e, in seguito, influenzò profondamente la sua scrittura e il suo ruolo di intellettuale.

Clarice Lispector non esercitò mai la professione di avvocato, ma il diritto penale e il suo stretto legame con le vicende umane si conciliavano con la sua natura sensibile e con la sua volontà di lottare contro le iniquità e le disuguaglianze sociali:

No terceiro ano eu reparei que nunca lidaria com papéis e que a minha ideia – veja o absurdo da adolescência – era estudar advocacia para reformar as penitenciárias. Aliás, San Tiago Dantas dizia que quem vai ser advogado por causa de Direito Penal não é advogado: é literato⁹⁸.

Nel caso della studentessa e futura scrittrice, il commento dell'amico professore, giurista e politico, Francisco Clementino de San Tiago Dantas si rivelò particolarmente adeguato; negli anni 40, in parallelo agli studi universitari, Clarice avviò, infatti, la sua carriera di scrittrice e giornalista, dapprima, con la pubblicazione del racconto "Triunfo" su *Pan* (1940) e, successivamente, collaborando con varie riviste e giornali quali *A Noite*, *Dom Casmurro* e *Vamos Ler!*.

Secondo Aparecida Maria Nunes – studiosa della produzione giornalistica di Lispector – le prime pubblicazioni permettono di individuare i motivi che rimasero costanti nella produzione letteraria e negli altri scritti di Clarice. In particolare, nei testi apparsi su *Vamos Ler!* è possibile constatare che “as características e temáticas da futura escritora, repórter e entrevistadora já estavam presentes e denunciam os pressupostos pelos quais viveu”⁹⁹.

Per questo motivo, ai fini della presente analisi, tra i vari testi giovanili si rivela particolarmente interessante il reportage “Uma visita à casa dos expostos” realizzato in occasione del bicentenario dell'orfanotrofio Romão de Mattos Duarte di Rio de Janeiro. Pubblicato nel luglio del 1941 su *Vamos Ler!*, il testo racconta la storia dell'istituto e descrive la quotidianità dei bambini e degli adolescenti che vivono al suo interno.

⁹⁷ C. LISPECTOR, “O que eu queria ter sido” (2 de novembro 1968) in *A descoberta do mundo...*, Op. cit., p. 150.

⁹⁸ “Entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som” (RJ - 1976) in A. R. de SANT'ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice...*, Op. cit., p. 208.

⁹⁹ C. LISPECTOR, *Clarice na cabeceira: jornalismo*, Aparecida Maria Nunes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 2012, p.16.

Attraverso le interviste alle *Filhas da Caridade* e agli ospiti della *casa dos expostos*, Clarice dà voce ad un'infanzia vittima del rifiuto o del disagio sociale che spinge, in alcuni casi, i genitori ad abbandonare i propri figli.

Con la sensibilità e la profonda compassione che caratterizzeranno la sua intera produzione letteraria, Clarice Lispector ricostruisce la realtà dell'orfanotrofio; una sorta di microcosmo che accoglieva, proteggeva e preparava gli orfani ad affrontare la vita all'esterno. La descrizione della giovane reporter non è distaccata e oggettiva, bensì lascia trasparire, mediante l'uso di un linguaggio figurativo, le doti della futura scrittrice:

E assim, sob o olhar doce e firme das Filhas da Caridade, vão aos poucos entrando na estrada larga os que iniciaram o caminho por atalhos estranhos e difíceis. E assim é que a tragédia não é “o pão nosso de cada dia” dos expostos. Entre todos há, certamente, os que esperam pela luz fechada, para as lágrimas. Os que odeiam os companheiros por sofrerem da mesma falta de mãe e da mesma presença do uniforme¹⁰⁰.

I sentimenti di solidarietà e partecipazione riverberano sulla scrittura e sullo stile di questo testo giornalistico in cui, come osserva Nunes, “a percepção da ficcionista se mistura ao olhar da repórter. O que poderia ser dito de maneira objetiva e direta, ganha metáforas que, muitas vezes, não se harmonizam com a visão mais isenta dos fatos”¹⁰¹. Nel reportage, ad un linguaggio denotativo si alterna, dunque, l'uso di quello connotativo che conferisce alla descrizione delle sfumature personali e soggettive; ciò avviene, per esempio, nel caso della rappresentazione dell'orfanotrofio come luogo “onde o correio não tem função”¹⁰² che allude, in un certo senso, all'idea di legami familiari bruscamente spezzati e ad affetti negati.

La sovrapposizione tra il punto di vista oggettivo e quello soggettivo permette all'autrice di veicolare un messaggio che va oltre il racconto dell'esperienza nell'orfanotrofio Romão de Matos Duarte. Avvalendosi, infatti, di un tono personale, alla fine del reportage, l'autrice esprime una critica in relazione ad una legge del codice

¹⁰⁰ C. LISPECTOR, “Uma visita à Casa dos Expostos”, in *Clarice na cabeceira: jornalismo*, Op. cit., p. 52.

¹⁰¹ A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*, São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2006, p. 55.

¹⁰² C. LISPECTOR, “Uma visita à Casa dos Expostos”, in *Clarice na cabeceira: jornalismo*, Op. cit., p. 48.

penale che prevedeva una pena di 5 anni di carcere per coloro che accogliessero negli istituti bambini senza dati certi sulla loro identità:

Que acontecerá com a “roda”? Que acontecerá com Regina Aparecida e com Bonifácio?

Porque o ânimo que inspira o pai ou a mãe de Bonifácio é isentar-se da responsabilidade de suas vidas. E só às ocultas é que isso é atingido. Que fará a “roda” para substituir? Talvez invente um processo em que não haja perigo de uma descoberta de identidade, ou qualquer coisa no gênero.

Não é proibindo a aceitação de crianças não identificadas que se acabará com o nascimento delas. E enquanto não se pode terminar com essa situação, e provavelmente nem tão cedo se poderá, o melhor é encará-la de frente e aceitá-la. Mesmo porque é preciso não esquecer: além do infrator ao dispositivo penal, há Bonifácio e Regina Aparecida que não têm a menor culpa¹⁰³.

Pertanto, Clarice Lispector mette in luce l’inadeguatezza di provvedimenti che mirano a proibire e a punire piuttosto che risolvere la tragica situazione di innocenti già vittime di scelte ingiuste e talvolta irresponsabili.

Sollevando delle questioni di natura etica, l’autrice invita anche i lettori a riflettere sul carattere arbitrario del potere e sulla distanza che separa le decisioni sovrane dalle esigenze di coloro che le subiscono; gli orfani non identificati erano “incompatibili” con qualsiasi concetto di norma e, deprivati anche del diritto di costruire una nuova identità, erano perennemente esclusi da un potere che per esercitare il proprio dominio condannava l’alterità considerandola una colpa.

Un mese dopo la pubblicazione del reportage, con lo stesso tono interrogativo, Clarice approfondirà la riflessione sul potere e sulla punizione nel succitato “Observações sobre o fundamento do direito punir”.

Sebbene sia comparso su una rivista accademica quale *A Época*, il testo non presenta né un carattere didattico né una solida base teorica, bensì propone, come suggerisce il titolo, una serie di “osservazioni” che esprimono, implicitamente, l’indignazione per l’iniquità che segnava i rapporti di potere.

È importante ricordare che le riflessioni della giovane studentessa erano state formulate in un periodo storico caratterizzato da avvenimenti come la seconda guerra mondiale e l’*Estado Novo*, regime dittatoriale con a capo Getúlio Vargas che dal 1937 al 1945 aveva retto le sorti del Brasile.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 52-53

In seguito al golpe del 1930 che rovesciò la *Republica Velha* e eliminò definitivamente la politica del *café com leite*, il gaúcho Vargas divenne leader di un governo provvisorio che rivelò, immediatamente, il suo carattere accentratore.

Come sostiene lo storico Angelo Trento:

Allo scopo di rompere i vincoli con il passato, il governo provvisorio decretò lo scioglimento del parlamento nazionale e delle assemblee legislative dei singoli stati. [...] Vargas si rese subito conto che qualsiasi sforzo teso ad ammodernare il paese non poteva dare frutti se le oligarchie avessero continuato a primeggiare attraverso canali e il sistema politico precedenti, vanificando qualsiasi tentativo di rendere indipendente lo stato. Si adoperò, quindi, per cercare di stabilire una nuova correlazione fra centro e periferia¹⁰⁴.

Il processo di centralizzazione politica si estese, successivamente, anche ad altri ambiti come quello economico e culturale, ma gli sforzi del governo si concentrarono soprattutto sulla riforma della legislazione del lavoro allo scopo di impedire la formazione di movimenti operai al di fuori del controllo statale e di strumentalizzare la classe operaia per ottenerne il sostegno.

Attraverso un massiccio e capillare intervento dello Stato, Vargas mirava a instaurare un regime autoritario filofascista, ma a partire dal 1934 cominciarono a verificarsi violente insurrezioni da parte degli oppositori comunisti e rivendicazioni della classe operaia.

Per arginare le proteste, il governo fece ricorso ad una dura repressione e nel 1935 emanò la *Lei de Segurança Nacional* che definì:

os crimes contra a ordem política e social, incluindo entre eles: a greve de funcionários públicos; a provocação de animosidade nas classes armadas; a incitação de ódio entre classes sociais; a propaganda subversiva; a organização de associações ou partidos com o objetivo de subverter a ordem política ou social por meios não permitidos em lei¹⁰⁵.

Punendo e incriminando i dissidenti del regime, Getúlio Vargas eliminò gli impedimenti al suo progetto di uno stato autoritario che si concretizzò il 10 novembre del 1937 con il golpe che istituì l'*Estado Novo*: regime populista in cui il leader “accentrava le funzioni legislative e esecutive, grazie anche allo stato perenne di emergenza sancito dallo stesso testo costituzionale”¹⁰⁶.

¹⁰⁴ A. TRENTO, *Il Brasile. Una grande terra tra progresso e tradizione* (1808-1990), Firenze, Giunti, 1992, p. 59.

¹⁰⁵ B. FAUSTO, *História concisa do Brasil*, [2001], São Paulo, EDUSP, 2014², p. 197.

¹⁰⁶A. TRENTO, *Il Brasile...*, Op. cit., p.76

Pertanto, considerato il contesto storico e politico in cui sono state formulate, le considerazioni espresse dalla giovane studentessa in “Observações sobre o fundamento do direito de punir” potrebbero essere lette come un atto di opposizione al regime autoritario di Vargas in cui l’esercizio del diritto di punire non era finalizzato al benessere e alla protezione dell’intera collettività, bensì a preservare la propria sfera di controllo e dominio:

O que é certo, na questão da punição, é que determinadas instituições em dada época, sentindo-se ameaçadas em sua solidez com a perpetração de determinados atos, taxa-os como puníveis; muitas vezes nesses atos não há nem a sombra de um delito natural; essas instituições querem apenas se defender¹⁰⁷.

I confini tra legalità e illegittimità divengono, dunque, sempre più labili anche a causa dell’abuso dello strumento della punizione messo in atto da determinate istituzioni a fine di difendersi da azioni considerate minacciose per loro stabilità e la loro integrità:

Porque o crime significa um ataque à determinada instituição vigente, em grande parte das vezes, e se não fosse punido representaria a derrocada dessa instituição e o estabelecimento duma nova. Assim processar-se-ia uma evolução mais rápida e violenta, de resultados provavelmente maus, tendo-se em vista a frequente anormalidade do criminoso. A sociedade, porém, mais sabiamente, prefere falar num “direito de punir”, força unilateral, garantidora de uma boa defesa contra o ataque à sua estabilidade¹⁰⁸.

In questo modo, Clarice lega la definizione di crimine ad una sorta di “diritto di difendersi” che spinge lo Stato e le altre istituzioni ad avvalersi della punizione contro coloro che contravvengono alla norma minacciando l’obbedienza da parte dell’intera società e compromettendo lo status quo.

Nella seconda parte di “Observações sobre o fundamento do direito de punir”, Clarice tenta di ricostruire le origini del diritto di punire.

Secondo la giovane studentessa, in principio si trattava di un potere subentrato alla primitiva logica della vendetta applicata per riparare un torto subito, ma che spesso superava la portata dell’offesa ricevuta:

Desde que o homem pôde vingar a ofensa a ele dirigida e verificou que tal vingança o satisfazia e atemorizava a reincidência, só deixou de exercer sua força perante uma força maior. No entanto, como acontece muitas vezes no domínio biológico, a reação – vingança – começou a ultrapassar de muito a ação – ofensiva – que a provocara. Os fracos uniram-se; e é então que começa propriamente o

¹⁰⁷ C. LISPECTOR, “Observações sobre o fundamento do direito de punir” in *Clarice na cabeceira...*, Op. cit., p. 66

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 66-67

plano, isto é, a incursão do consciente e do raciocínio no mecanismo social, ou melhor, é aí que começa a sociedade propriamente dita. Fracos unidos não deixam de constituir uma força. E os fracos, os primeiros ladinos e sofistas, os primeiros *inteligentes* da história da humanidade, procuraram submeter aquelas relações até então naturais, biológicas e necessárias, ao domínio do pensamento. Surgia, como defesa, a ideia de que apesar de não terem *força*, tinham *direitos*. [...] E no espírito do homem foi se formando a correspondente daquela revolta: um superego mais ou menos forte, que daí em diante regeria e fiscalizaria as relações de novo homem com os seus semelhantes em face da sociedade, impedindo-lhe a perpetração de atos considerados por todos como proibidos.¹⁰⁹

Un istinto di auto-conservazione portò, dunque, alla nascita della società in cui gli individui non regolavano i propri conflitti con la forza, bensì:

Igualados pelas mesmas condições, afrouxados na sua agressividade de animal pelo nascimento do superego (homem social), fizeram (sem que o objetivo fosse delimitado em sua consciência) uma espécie de tratado de paz, as *leis*, pelas quais os interesses e os “proibidos” não seriam violados reciprocamente, sob a garantia duma punição por parte da coletividade¹¹⁰.

Secondo quanto appena riportato, la creazione delle leggi segnò una transizione dalla vendetta del singolo, alla punizione inflitta dall'intera società detentrica del diritto di punire che, successivamente, fu delegato agli individui più forti, i quali costituirono il primo Stato: “esse novo órgão, no decorrer dos tempos, fortalecido pelo apoio de todos, passa a encarar o poder, mesmo independente da aquiescência individual. E esse órgão, a si mesmo, concede, sem que tenha um outro fundamento, o ‘direito de punir’”¹¹¹.

A tal proposito, è interessante notare come le riflessioni di Clarice Lispector sulla nascita dello Stato evocano in parte le teorie formulate da Thomas Hobbes nell'opera *Il Leviatano*.

Secondo il filosofo inglese, lo stato di diritto fu preceduto da un stato di natura in cui gli uomini, uguali tra di loro e dominati da desideri, vivevano in una situazione di guerra di tutti contro tutti che minacciava perennemente la loro sopravvivenza. Spinti dalla paura della morte, essi strinsero un patto che comportava la rinuncia ai diritti di natura in cambio della pace.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 67.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 68.

¹¹¹ *Ibidem*.

In una condizione regolata dal principio dell'*homo homini lupus* in cui “ciascuno ha diritto ad ogni cosa anche alla persona fisica dell'altro”¹¹², tutti sono obbligati a garantire e a preservare l'armonia e la concordia:

di conseguenza è un precetto, o regola generale della ragione, che ciascuno debba sforzarsi di procurare la pace nella misura in cui ha speranza di ottenerla; e quando gli è impossibile realizzare ciò, deve cercare ed adoperare tutti gli espedienti e vantaggi della guerra. La prima proposizione di questa regola contiene la prima e fondamentale legge di natura: cioè cercare la pace e conservarla. La seconda il principale dei diritti di natura cioè: difendersi con tutti i mezzi a disposizione¹¹³.

La ricerca della pace e l'istinto di sopravvivenza coesistono, tuttavia, con le passioni degli uomini “i quali, per natura, amano la libertà ed il dominio sugli altri”¹¹⁴ e proprio per questo, come spiega Adriana Cavarero:

Il problema si risolve invece con il passaggio dallo stato di natura a uno stato politico artificiale che viene creato mediante un *patto*. Nel quale ciascuno scambia con ogni altro la promessa di rinunciare al proprio diritto a tutto, e cioè al naturale diritto alle sue forze e facoltà, trasferendolo a qualcuno che dichiara di accettarlo. Con la riduzione delle molte volontà, libere di nuocersi reciprocamente, a una sola, che tutte rappresenta e ha comunque il potere di obbligare tutti all'obbedienza, il gioco dunque è fatto: tolta la pluralità dei voleri non c'è più spazio per la guerra. La pace finalmente regna in un solo corpo politico. Il quale è, a dire il vero, accerchiato dalla guerra che decide i rapporti internazionali con i suoi pari, ma è all'interno forte, coeso e dotato di un'unica volontà, manifestata e resa efficace dal *sovrano* che governa i suoi *sudditi*¹¹⁵.

Questo potere sovrano, delegato dalla moltitudine ad una sola persona, assume, nell'immaginario di Hobbes, le sembianze del Leviatano ovvero:

Dio mortale a cui, al disotto del Dio immortale, noi siamo debitori della nostra pace e difesa. Infatti, attraverso questa autorità di cui è stato investito da ogni singolo individuo nello stato, esso è in grado di usare tanto potere e tanta forza che gli è stata conferita, sì da piegare col terrore la volontà di tutti e fare in modo da rivolgerle al mantenimento della pace intende all'aiuto reciproco contro i nemici esterni. In esso è l'essenza dello stato che può essere definito come una persona dei cui atti una moltitudine, attraverso reciproco accordo, si è fatta autore, in modo che quella persona che riassume la loro volontà possa usare la forza e le risorse di tutti i componenti per garantire la comune pace e difesa¹¹⁶.

¹¹² T. HOBBS, *Il Leviatano*, [1651], (trad. ita. a cura di R. Giammanco), Torino, UTET, 1955, p. 163

¹¹³ *Ibidem*, pp. 163-164

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 205

¹¹⁵ A. CAVARERO, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, [1995], Milano, Feltrinelli, 2003³, p. 191.

¹¹⁶ T. HOBBS, *Il Leviatano...*, Op. cit., p. 210

La terrificante creatura biblica incarna il paradosso del potere sovrano che da un lato si pone come custode della pace e del legame sociale, ma dall'altro rivela la sua natura violenta e brutale che sfoga contro ciò che costituisce una minaccia per la sua integrità:

A violência pode irromper subitamente, o soberano pode fazer uso dela de repente. Se preferirem uma metáfora psiquiátrica, poderíamos dizer que o Estado moderno padece de uma esquizofrenia fundamental, mais controlada nas democracias, mais manifesta nos regimes autoritários. O Estado é um grande dissimulador que consegue alternar a persuasão e o controle social com a violência física aberta¹¹⁷.

Da ciò derivano i dubbi sollevati anche da Clarice Lispector nel suo articolo giovanile: nel diritto di punire è insito il desiderio di vendetta oppure esso rappresenta uno strumento di difesa?

Una sorta di risposta a tale domanda può essere trovata in ciò che afferma da Michel Foucault, secondo il quale, nell'ambito del contratto sociale:

Si presume che il cittadino abbia accettato una volta per tutte, insieme alle leggi della società, anche quella stessa che rischia di punirlo. Il criminale appare allora come un essere giuridicamente paradossale: egli ha rotto il patto, dunque è nemico dell'intera società, e tuttavia partecipa alla punizione che subisce. Il minimo delitto attacca tutta la società; e tutta la società – ivi compreso il criminale – è presente anche nella minima punizione. Il castigo penale è dunque una funzione generalizzata, consensiva al corpo sociale e a tutti i suoi elementi. Si pone allora il problema della «misura» e dell'economia del potere di punire¹¹⁸.

In un saggio del 1959 dal titolo “Il diritto di punire”, Paul Ricoeur si interroga sulle origini di tale diritto e afferma:

Nel momento in cui si pone la questione del diritto di punire, mi sembra che se ne pongano in realtà due e non una: l'origine della punizione e l'origine del diritto nel definire e misurare questa punizione. Direi che la punizione come tale proviene dalla vendetta arcaica, ma direi anche che la misura deriva dal principio generale della legalità; di quella legalità che è l'essenza stessa del diritto¹¹⁹.

Secondo il filosofo francese, dunque, il diritto di punire oscilla tra il polo della vendetta e quello della legalità: sebbene nelle società moderne il diritto di punire sia stato liberato da qualsiasi riferimento religioso, tuttavia in esso rimangono dei residui di una “legge della retribuzione”¹²⁰ arcaica e pre-cristiana e, paradossalmente, “è proprio

¹¹⁷ P. S. PINHEIRO, “Estado e terror” in *Ética*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Companhia das Letras/SMC, 1992, p. 192.

¹¹⁸ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire...*, Op. cit., p. 98.

¹¹⁹ P. RICOEUR, *Il diritto di punire*, (a cura di L. Alici), Brescia, Morcelliana, 2012, pp. 46-47.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 45.

tale teologia della collera che il diritto non ha mai smesso di rimuovere: la lotta contro la teologia della vendetta è assolutamente contemporanea al diritto¹²¹”.

Pertanto, attraverso la punizione, lo Stato esercita un diritto che appartiene all'intera collettività offesa da azioni delittuose, ma tutela, allo stesso tempo, anche il colpevole punendo senza infliggergli sofferenza:

In ogni caso, è certo che il diritto penale è “diritto” solo a motivo della preoccupazione della *misura* della punizione; e ciò che è penale diviene “diritto” se accompagnato dalla preoccupazione del colpevole, dal diritto del colpevole ad una pena giusta, proporzionata ai torti che ha commesso nei confronti di altri così come al suo grado di colpevolezza. Si può dire quindi che il diritto non è nato nell'ordine penale, quanto piuttosto per rimuovere il penale attraverso il civile. In tal senso, quando definiamo immediatamente come principio delle società liberali il fatto che non si possa punire se non chi è stato definito punibile dalla legge (principio della legalità dei delitti e delle pene, che è necessario mantenere ad ogni costo contro le tentazioni totalitarie), ciò che vi è d'importante è proprio l'idea di legalità: che la società punisca secondo una legalità in virtù della quale si definiscono i delitti contro ogni arbitrarietà e che la società misuri le pene contro ogni eccesso e smoderatezza questo è il diritto stesso¹²².

Oltre a garantire la stabilità del patto sociale, le leggi fissano anche la misura delle pene che, sul piano ideale, dovrebbero ristabilire la giustizia riparando il danno subito dalla vittima, ma che nella realtà, come sostiene Clarice Lispector, sono suscettibili di emozioni e passioni di coloro che le applicano:

Punir é, no caso, apenas um resquício do passado, quando a vingança era o objetivo da sentença. E a permanência desse termo no vocabulário jurídico é um ligeiro indício de que a pena hoje ministrada ainda não é uma pena científica, impessoal, mas que nela entra muito dos sentimentos individuais dos aplicadores do direito (como sejam, sadismo e ideia de força que confere o poder de punir). E nesse caso até repugna admitir um “direito de punir”.

Agora se falássemos num direito de defender a sociedade contra a reincidência de um crime, num direito de tomar a si a direção de uma vida no sentido de restituí-la à normalidade, então seria fraca a expressão “direito de punir” Antes dever-se-ia falar em “dever de punir”¹²³.

Le osservazioni della studentessa universitaria riguardano una realtà in cui il diritto di punire viene strumentalizzato dallo Stato attraverso dinamiche di potere sempre al limite tra la legalità e illegittimità. Questa situazione a cui la giovane Clarice fa riferimento non è solo quella a lei contemporanea, ma riguarda, in realtà, la concezione di Stato moderno.

Come afferma Michel Foucault:

¹²¹ *Ibidem*

¹²² *Ibidem*, pp. 45-46

¹²³ C. LISPECTOR, “Observações sobre o fundamento do direito de punir”, Op. Cit., pp. 68-69

Il diritto di punire è stato spostato dalla vendetta del sovrano alla difesa della società. Ma si trova allora composto da elementi così forti, da divenire più temibile. Si è strappato il malfattore ad una minaccia per natura, eccessiva, ma lo si espone ad una pena di cui non si vede alcun possibile limite. Ritorno di un superpotere terribile. Necessità, allora, di porre alla potenza del castigo un principio di moderazione¹²⁴.

È curioso notare, infatti, come le sue parole sembrano richiamare ciò che Cesare Beccaria già affermava nel 1764 nell'introduzione al suo *Dei delitti e delle Pene*, ossia:

Apriamo le istorie e vedremo che le leggi, che pur sono o dovrebbero esser patti di uomini liberi, non sono state per lo più che lo strumento delle passioni di alcuni pochi, o nate da un freddo esaminatore della natura umana, che in un sol punto concentrasse le azioni di una moltitudine di uomini, e le considerasse in questo punto di vista: *la massima felicità divisa nel maggior numero*¹²⁵.

Criticando gli eccessi della sua epoca, Beccaria definiva tirannico ogni abuso del potere di punire che, secondo il suo punto di vista, avrebbe dovuto basarsi:

sulla necessità di difendere il deposito della salute pubblica dalle usurpazioni particolari; e tanto più giuste sono le pene, quanto più sacra ed inviolabile è la sicurezza, e maggiore la libertà che il sovrano conserva ai sudditi. Consultiamo il cuore umano e in esso troveremo i principii fondamentali del vero diritto del sovrano di punire i delitti, poiché non è da sperarsi alcun vantaggio durevole della politica morale se ella non sia fondata su i sentimenti indelebili dell'uomo¹²⁶.

In “Observações sobre o fundamento do direito de punir” Lispector non si esprime sulla possibilità di applicare una pena giusta, piuttosto, davanti a crimini che rappresentano i sintomi dei mali che affliggono la nostra società, contesta la vana pretesa di “curare” attraverso l'applicazione di pene che “abafam o sintoma”¹²⁷ senza agire sulle cause:

Só haverá “direito de punir” quando punir significar o emprego daquela vacina de que fala Carnelucci (*sic*), contra o germen do crime. Até então seria preferível abandonar a discussão filosófica dum “fundamento do direito de punir”, e, de cabeça baixa, continuar a ministrar morfina às dores da sociedade¹²⁸.

Come afferma Nádia Batella Gotlib, questa società “malata” e “narcotizzata” diventerà una presenza costante nelle opere della scrittrice Clarice Lispector, la quale “pela ação narrativa, [...] tentará despertá-la para a realidade desse sonho mau. E o seu

¹²⁴ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire...*, Op. cit., pp. 98-99.

¹²⁵ C. BECCARIA, *Dei delitti e delle pene*, [1764], (a cura di R. Rampioni), Roma, Newton Compton, 2012, p. 30.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹²⁷ C. LISPECTOR, “Observações sobre o fundamento do direito de punir”, Op. cit., p. 69.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 69-70.

(Nel brano succitato, si allude, probabilmente, al giurista e avvocato italiano Francesco Carnelutti)

penoso despertar será um dos efeitos mais contundentes dos projetos narrativos de Clarice Lispector”¹²⁹.

Come già affermato in precedenza, la tematica sociale, nella produzione letteraria *clariciana*, non è quasi mai esplicita, ma si cela nelle pieghe di un discorso complesso: la lotta e la rivendicazione vengono trasfigurate sul piano letterario, diventando fatto estetico e trasformando l’arte in un atto sovversivo. Sebbene ingenua e priva di spessore letterario, le riflessioni intorno al diritto/potere di punire contenute in “*Observações sobre o fundamento do direito de punir*” gettano una nuova luce sulla produzione letteraria di Lispector facendo emergere l’aspetto engagé dei suoi scritti. “*Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida*”¹³⁰ affermava l’autrice brasiliana assumendo il compito di scrivere non come una pratica intellettuale, bensì come una missione di vita.

Per Clarice, la scrittura non era un obbligo professionale: “*eu não sei me comandar. Escrevo só quando ‘a coisa vem’*”¹³¹ e proprio per questo, rifiutava l’etichetta di intellettuale.

La sensibilità della scrittrice guidava il suo processo creativo dando vita ad una scrittura “viscerale” che non poteva rimanere indifferente ai conflitti, alle ingiustizie e agli abusi di potere che segnarono il contesto storico, sociale e culturale che faceva da cornice alla sua produzione letteraria.

Pertanto, si può affermare che “*Observações sobre o fundamento do direito de punir*” contiene in nuce alcune delle tematiche che Clarice Lispector svilupperà per tutto l’arco della sua carriera letteraria nel tentativo di testimoniare una condizione umana precaria e fragile.

Investita di una tale missione, la sua scrittura divenne, dunque, non solo uno mezzo per rappresentare, ma anche per lottare e per interrogarsi sul senso dell’esistenza, facendo emergere talvolta una mancanza insita nella natura umana che frustra qualsiasi sforzo di comprendere e che porta la stessa Clarice a dubitare del potere della letteratura e del suo ruolo di intellettuale:

¹²⁹ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p 167.

¹³⁰ C. LISPECTOR, *Água viva*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998, p. 61.

¹³¹ O. BORELLI, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 71

No entanto, o que terminei sendo, e tão cedo? Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa palavra que o exprima. É pouco, é muito pouco¹³².

4. “Não sou intelectual, escrevo com o corpo”¹³³

Nella *crônica* “Intelectual? Não” pubblicata su *Jornal do Brasil* il 2 novembre del 1968, Clarice Lispector spiega i motivi per cui non si riteneva un’intellettuale e dà la sua personale interpretazione dell’attività di scrittrice.

Attraverso un ragionamento antitetico, Lispector definisce i parametri a cui si conformano gli intellettuali e, presentando la sua esperienza, da un lato nega l’appartenenza a tale categoria e dall’altro afferma la sua posizione fuori dagli schemi:

Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura. Nem sequer li as obras importantes da humanidade. [...] Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros “uma profissão”, nem uma “carreira”. Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora?¹³⁴

Il tono chiaramente ironico di queste affermazioni dissimula una sorta di critica del ruolo convenzionale dell’intellettuale ed esprime il rifiuto di tale etichetta che non corrispondeva alla visione di Clarice riguardo la letteratura e il suo modo di scrivere:

O que sou então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal¹³⁵.

Prescindendo da qualsiasi definizione, Lispector si descrive come una persona che attraverso la scrittura mira a sondare i misteri dell’esistenza; il proposito di cogliere l’inintelligibile e l’impalpabile anima, infatti, il suo processo creativo in cui il

¹³² C. LISPECTOR, “O que eu queria ter sido” (2 de novembro 1968) in *A descoberta do mundo...*, Op. cit., p. 150

¹³³ C. LISPECTOR, *A hora da estrela*, [1977], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 16.

¹³⁴ C. LISPECTOR, “Intelectual? Não.” (2 de novembro 1968) in *A descoberta do mundo...*, Op. cit., p. 149

¹³⁵ *Ibidem*, p. 149

linguaggio viene “sfruttato” all’estremo delle sue capacità espressive, rivelandosi “falível e essencial, e a criação literária ganha sentido existencial”¹³⁶.

La ricerca della parola rivelatrice non è, dunque, soltanto un fattore estetico, ma nelle opere *clariciane* è uno strumento per interrogarsi sulla condizione umana e entra nelle narrazioni attraverso le riflessioni dei personaggi i quali, come afferma Benedito Nunes nel già citato saggio “Linguagem e Silêncio”, “premidos pela grande inquietação [...] tentam sair do inautêntico para iniciar a busca de si mesmos”¹³⁷.

La volontà di cogliere la verità celata tra le pieghe del reale conduce la scrittrice in una sorta di impasse: da un lato il linguaggio ha la funzione di esprimere e rappresentare le esperienze umane, dall’altro la limitatezza e l’insufficienza insite nella natura dell’uomo costituiscono un ostacolo alla manifestazione della vera essenza dell’essere:

Não nos contentamos em viver; precisamos saber o que somos, necessitamos compreendê-lo e dizer, mesmo em silêncio, para nós mesmos, aquilo em que nos vamos tornando. Alcançamos expressões parciais da existência indefinida, imagens sucessivas do nosso ser, que aparecem num momento para desfazer-se em outro. A realidade alcançada agora mostra-se depois como aparência – a única aparência possível no instante em que a engendramos e que outro instante revogará. O ser que conquistamos não, pois, aquele para o qual o nosso desejo tende, mas aquele que a expressão capta e constrói, e que é, de qualquer modo, uma realidade provisória, mutável, substituível, que oferecemos aos outros e a nós mesmos. Daí a relativa falência da expressão, afetando a comunicação entre os homens¹³⁸.

L’interrogativo “Quem sou?” s’impone a tutti i personaggi *clariciani* e ad esso corrisponde il tentativo di trovare una risposta che trasforma la narrazione in una sorta di indagine ontologica in cui l’aspirazione a cogliere l’impersonale, “o it”¹³⁹, si scontra con l’impossibilità di esprimerlo e di tradurlo in parole:

Aspirando a que a palavra diga o “ser” e concluindo que isso é impossível, Clarice vislumbra o silêncio, como única possibilidade de alcançar o indizível. No nível do discurso, o que para ela mais se aproxima desse silêncio é a repetição, como corrosão do próprio significante. Assim, por uma espécie de paradoxo, o que é normalmente redundante, acaba no contexto de sua obra, por abrir-se em sentido inovador. É um paradoxo desesperar tanto do signo verbal e votar-se a ele de maneira tão obsessiva e reiterante¹⁴⁰.

¹³⁶ O. DE SÁ, *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis; Vozes: Lorena; Fatea, 1979, p. 53.

¹³⁷ B. NUNES, *O dorso do tigre*, Op. cit., p. 126.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 128.

¹³⁹ Nel romanzo *Água Viva*, l’impersonale, o il neutro, è indicato con il termine “it”. Cfr C. LISPECTOR, *Água viva*, [1973], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 30

¹⁴⁰ O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*; Op. cit., pp. 151-152

Pertanto, il linguaggio diventa oggetto di un'incessante rielaborazione mirata a dire l'indicibile tramite una serie di capovolgimenti di senso che conducono, sul piano del discorso letterario, alla perdita del significato e allo "svuotamento" del significante.

Per Clarice, l'unica via d'uscita da questo paradosso è il silenzio verso cui si dirige, secondo Olga de Sá, tutta la sua produzione letteraria:

Está sempre à espreita da romancista a tentação do silêncio, como única expressão digna e adequada dessa outra face do ser; porque o silêncio não trai, porque o silêncio não diz de menos, porque o silêncio é, em certo sentido, absoluto. Porque ele não participa da natureza escorregadia e indomável da palavra, este ser de som que tem sempre "uma porta disfarçada", por onde se pode escapar¹⁴¹.

Nelle opere lispectoriane, l'inquietudine generata dal confronto io-mondo non è descritta, ma trova espressione attraverso la soggettività dei personaggi che passano ad incorporare la visione della stessa autrice, come nel caso, per esempio, della protagonista del romanzo *A paixão segundo G.H.*:

Eu tenho à medida que desigño – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu¹⁴².

Nell'andirivieni tra la realtà e ciò che poteva essere compreso attraverso il linguaggio, Clarice non traeva ispirazione dagli avvenimenti esterni, piuttosto la sua scrittura si configurava come segno della sua presenza nel mondo. Essa non si limitava a descrivere o rappresentare, ma tracciava una traiettoria esistenziale che aveva come punto di partenza Joana di *Perto do coração selvagem* (1943), passava per la "desorganização" e la "desistência" della protagonista di *A paixão segundo G.H.* (1964) e si concludeva con il narratore fittizio di *A hora da estrela* (1977), Rodrigo S.M., il quale demistificava il ruolo dell'intellettuale e interpretava la letteratura come una sorta di arte di vivere. Come il narratore del suo ultimo romanzo, Clarice "não tem boa opinião da Literatura. Parece-lhe, às vezes, artifício vazio, às vezes luxo, e de qualquer

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 136-137

¹⁴² C. LISPECTOR, *A paixão segundo G.H.*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p. 176.

modo coisa de intelectual, isto é abstrações. Sua forma de conhecimento é concreta, sensível, mesmo quando se transfigura pelo pensar”¹⁴³.

Alla luce di ciò, è importante sottolineare che in questa sede l’intento non è quello di enfatizzare la matrice autobiografica della produzione *clariciana*, oggetto peraltro di eccellenti studi quali, per esempio, quello di Nádia Battella Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta*.

L’aspetto maggiormente rilevante ai fini di tale analisi è la “presenza” dell’autrice inscritta nell’interlinee di un testo che “se dita, se faz”¹⁴⁴ risultando da un doppio procedimento:

Assim, a escritora é “regulada” por dois modos de escrever – o ativo e o passivo: “em vida, observo muito, sou ‘ativa’ nas observações, tenho o senso do ridículo, do bom humor, da ironia e tomo partido. Escrevendo, tenho observações ‘passivas’, tão interiores que ‘se escrevem’ ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo”¹⁴⁵.

Questa maniera peculiare e quasi spontanea di dedicarsi alla letteratura contribuiva a rafforzare miti con quello, per esempio, della scrittura in stato di *trance* che hanno influenzato la lettura e l’interpretazione dei testi *clariciani* e che hanno circondato la figura della scrittrice di un’aura di magia:

Um crítico, não me lembro de que país latino-americano, que disse que eu usava as palavras não como escritora, mas como bruxa. Daí, talvez, o convite para participar do Congresso de Bruxaria na Colômbia. Me convidaram e eu fui¹⁴⁶.

La critica ha associato molto spesso Clarice Lispector al filone del realismo magico e, proprio per questo, vale la pena di sottolineare che nelle sue opere gli elementi soprannaturali non costituivano soltanto il riflesso della profonda attrazione che la scrittrice nutriva per i fenomeni occulti, ma il mistero diventava parte dell’atto creativo, avvolgendo anche la costruzione del testo:

Por vezes, o bruxedo existe explicitamente no texto, povoado de seres estranhos em rituais de intensa energia, em magia negra. Outras vezes, existe sub-repticiamente, como um procedimento narrador que engana quem lê. Nesse caso, agindo como mulher-maldosa a maquinar suas receitas assassinas e a mexer o seu caldeirão de

¹⁴³ O. DE SÁ, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, São Paulo, Annablume, 1993, p. 234

¹⁴⁴ “Entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som” (RJ - 1976) in A. R. de SANT’ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice...*, Op. cit., p. 224

¹⁴⁵ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., pp. 443-444

¹⁴⁶ “Entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som” (RJ - 1976) in A. R. de SANT’ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice*, Op. cit p. 232.

líquidos fatais, a escritora tenta fisgar o leitor mediante a sua arte diabólica do contar.

Clarice avia fórmulas narrativas calculadamente, misturando-as com o ar do acaso, num jogo em que dificilmente é possível determinar os limites entre o que é proposital e o que é trazido pelo deixar-se levar pela própria narrativa¹⁴⁷.

Alla luce di ciò, è possibile comprendere perché tra i partecipanti al I Congresso Mundial de Bruxaria che ebbe luogo a Bogotá nel 1975, insieme a sociologi, antropologi, psicologi, astrologi e specialisti a vario titolo dell'ambito della magia, compariva anche la scrittrice.

Nell'importante intervista rilasciata nel 1976 al critico Affonso Romano de Sant'Anna, alla scrittrice Marina Colasanti e al giornalista João Salgueiro presso il Museu da Imagem e do Som (RJ), Clarice commentò così la sua esperienza:

JS: *A ideia de bruxaria nasceu do crítico, e você não a desenvolveu?*

Nada, nada. Foi inconsequente, inclusive estranhei o clima de Bogotá, na Colômbia. Tinha dores de cabeça e, um dia, me tranquei no quarto, fiquei sozinha. Não atendia telefone, só chamava para comida e bebida. Estava achando tudo muito enjoado. Eu enjoio facilmente das coisas...

ARS: *Como é que foi a sua apresentação lá?*

Disseram que queriam um texto meu. Eu não sabia fazer um texto sobre bruxaria porque não sou bruxa, não é? Então traduzi para o inglês "O ovo e a galinha". Aí eu pedi a um fulano de tal, que eu não lembro o nome, para ler. Ele tinha a tradução espanhola. A maior parte das pessoas não sabe o que foi lido, não entendeu nada. Agora, um norte-americano ficou tão alucinado que me pediu uma cópia daquele conto...¹⁴⁸.

In realtà, in occasione della sua partecipazione in qualità di relatrice, Clarice aveva redatto due versioni¹⁴⁹ del suo discorso: una redazione breve che consiste in una sorta di introduzione alla lettura del racconto "O Ovo e a Galinha" con delle riflessioni sulla natura dell'ispirazione nella creazione letteraria e un altro testo, più esteso, in cui la scrittrice, oltreché mettere in luce il legame tra il naturale e soprannaturale, racconta episodi misteriosi della sua vita.

¹⁴⁷ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 534

¹⁴⁸ "Entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som" (RJ - 1976) in A. R. de SANT'ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice*, Op. cit., pp. 232-233

¹⁴⁹ Nella raccolta *Outros Escritos*, le versioni del testo sono indicate entrambe con il titolo "Literatura e Magia", distinguendo il testo più breve con il sottotitolo (versão original). Nella biografia *Clarice: Uma vida que se conta*, Nádia Battella Gotlib indica il testo più breve con il titolo "Literatura e Magia" e l'altra versione con il titolo "Magia". Cfr. N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., pp. 533-539.

Nella presente analisi si utilizzerà come riferimento la raccolta *Outros Escritos* dalla quale sono tratte anche le citazioni.

Questi due testi sono particolarmente interessanti in quanto gettano nuova luce sul processo creativo *clariciano*, ponendo enfasi sul carattere inspiegabile e incomprensibile dell'ispirazione.

Come afferma Clarice nella versione abbreviata del suo intervento:

A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável. Não creio que a inspiração venha do sobrenatural. Suponho que emerge do mais profundo “eu” de cada pessoa, das profundezas do inconsciente individual, coletivo cósmico. O que não deixa de certa forma ser um pouco sobrenatural. Mas acontece que tudo que vive e que chamamos de “natural” é, em última instância, sobrenatural¹⁵⁰.

Il soprannaturale per Lispector era un fenomeno insito nella realtà, riscontrabile in tutte le cose e, soprattutto, in ogni atto di creazione. La scrittura dava forma e espressione all'inintelligibile e, proprio per questo, era considerata frutto di una sorta di magia:

Como explicar a inspiração? Às vezes, no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma¹⁵¹.

La definizione clariciana di ispirazione sembra richiamare il concetto di *enthousiasmós* che costituiva, secondo i greci, la condizione di coloro che sono invasi da “una divina forza”¹⁵² indispensabile per la composizione di un'opera d'arte giacché, come si legge nello *Ione* di Platone:

cosa lieve, alata e sacra è il poeta, e incapace di poetare, se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno, e se la mente non sia interamente rapita. Finché rimane in possesso delle sue facoltà, nessun uomo sa poetare o vaticinare.

Dunque, poiché non per arte poetano e dicono molte e belle cose intorno agli argomenti di cui trattano, come tu intorno ad Omero, bensì per sorte divina, ciascuno dei poeti può fare bene solamente ciò a cui la Musa lo spinge: chi ditirambi, chi encomi, chi iporchemi, chi poemi, chi giambi; per tutto il resto, invece, ciascuno di essi non vale nulla.

In effetti, non per scienza compongono i loro carmi, ma per una forza divina, perché, se sapessero parlare bene di una cosa per arte, saprebbero parlare bene anche di tutte le altre. E il dio toglie loro la mente e si serve di loro come di ministri, così come fa con i vati e con i profeti, perché noi, ascoltandoli, possiamo comprendere che non sono essi che dicono cose tanto mirabili, dal momento che la

¹⁵⁰ C. LISPECTOR, *Outros escritos*, Teresa Montero, Lícia Manzo (orgs), Rio de Janeiro, Rocco, 2005, p. 121.

¹⁵¹ *Ibidem*, p.124

¹⁵² PLATONE, *Ione*, Prefazione, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001, p.115 (533D) .

loro mente non è in loro, ma che è il dio stesso che le dice, e parla a noi attraverso loro¹⁵³.

Il congresso non impressionò particolarmente l'autrice e, secondo quanto è riportato da Olga Borelli in *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*, Clarice decise di non intervenire, ma propose la lettura di "O ovo e a galinha", racconto pubblicato nel 1964 nella raccolta *A legião estrangeira* e del quale l'autrice affermava: "Este meu texto é misterioso até para mim mesma e tem uma simbologia secreta"¹⁵⁴.

Com'è noto, superstizioni e credenze¹⁵⁵ accompagnavano il quotidiano di Clarice e, probabilmente, questo aspetto della sua vita veniva trasfigurato e, in un certo senso, mediato dalla scrittura.

La scelta di presentare un racconto come "O ovo e a galinha" non fu casuale, il testo può essere considerato, infatti, una metafora della creazione e dell'impossibilità di svelare il mistero dell'esistenza poiché:

Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe. Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo¹⁵⁶.

Se da un lato la scrittura di "ruminação¹⁵⁷" di Clarice meditava sulla creazione letteraria e ne metteva in luce il carattere enigmatico, dall'altro la scrittrice enfatizzava la spontaneità e la naturalezza che caratterizzavano il suo processo creativo. Per questo motivo, è importante sottolineare che Lispector smentì fermamente le voci secondo cui la composizione delle sue opere avveniva in stato di *trance*:

Mas não é que disseram que eu, enquanto escrevia, caía em transe? Nunca fiquei em transe ao escrever: habituei-me a trabalhar com meus filhos brincando ao meu

¹⁵³ *Ibidem*, p. 117 (534B-C-D)

¹⁵⁴ C. LISPECTOR, *Outros escritos*, Op. cit., p. 121

¹⁵⁵ A tal proposito, Nádía Battella Gotlib afferma: "Acreditava no poder de certos números, como o 5, o 7 e o 13. Pedia a Olga Borelli, que lhe datilografava os textos, para contar sete espaços nos parágrafos. E para dar jeito de terminar um determinado texto na página 13. Acreditava em certos avisos, sob a forma de sinais, como folhas secas caindo e penas de pombo lhe aparecendo inesperadamente. Ia com certa regularidade a uma cartomante que se chamava d. Nair e morava no Méier. Cfr *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit, p. 533

¹⁵⁶ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 51.

¹⁵⁷ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 16.

lado e me fazendo perguntas, eu respondendo, atendendo telefone, atendendo empregada. Lamento muito mas sou um pouco mais saudável do que inventam. Meu mistério é não ter mistério¹⁵⁸.

Questa posizione al limite tra il “soprannaturale” della creazione e l’ordinario si riflette anche nell’immagine di madre e casalinga dedita alla scrittura nel mezzo della routine domestica che può essere interpretata come il rifiuto di Clarice ad assumere un’attitudine da “superintellectual”. Manifestando la sua estraneità alle convenzioni del “mondo letterario” e guidata dall’intuito, dalle emozioni e dalle sensazioni, Lispector “poderia ‘modelar o mundo’ numa sabedoria que nascia do próprio ato de criar¹⁵⁹”.

Come afferma Otto Lara Resende:

No sentido sistemático, de saber racional, que se apreende e se acumula com método e esforço, Clarice Lispector se pode dizer sem injúria que não era propriamente uma intelectual. Talvez nem fosse escritora, se definirmos escritor como alguém que se profissionaliza, que se impõe uma rotina de escrever a partir de uma necessidade que é também obrigação pragmática. Ou prática obrigatória. [...] Ela trabalhava com a sensibilidade. Ou melhor: trabalhava a própria sensibilidade. A emoção era o seu alimento e o seu motor. Pouco importa que se diga que todo escritor só escreve a partir desse motor e desse alimento. Cada escritor é um caso. Clarice é um caso especial. Especialíssimo¹⁶⁰.

In un’epoca in cui l’arte e la cultura erano diventate oggetto di mercificazione, Lispector non si uniformava al canone, ma rivendicava la libertà del gesto creativo attraverso una scrittura che “tem de ser uma aproximação por contato, uma aproximação ao nível do tato”¹⁶¹ e che pertanto:

orienta-se para o pólo da sensibilidade e se coagula em superícones, reforçados por paronomásias, sinestésias, anagramas, aliteraões. Existe nessas coagulaões, mesmo quando organizadas em torno de certos eixos, como os quatro elementos primordiais, uma consistência lábil. Não se pode interpretá-las referenciando-as a um dicionário de símbolos, nem tentar submetê-las a uma espécie de coerência tipológica. A escritura clariceana é instintiva, intuitiva e sensorial¹⁶².

Proprio per questo, si potrebbe affermare che la sua letteratura non si limitava a rappresentare e a raccontare la realtà, ma mirava alla “concretude sensível do ser”¹⁶³

¹⁵⁸ C. LISPECTOR, *De corpo inteiro*, [1975], Marlene Gomes Mendes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 199.

¹⁵⁹ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit. p. 22.

¹⁶⁰ O. LARA RESENDE, “O fulgurante legado de uma vertigem”, in *O príncipe e o sabiá*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, pp. 266-267.

¹⁶¹ O. DE SÁ, *Clarice Lispector: a travessia do oposto...*, Op. cit., p. 255.

¹⁶² O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. cit., pp. 328-329

¹⁶³ O. DE SÁ, “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”, in *Cadernos de Literatura Brasileira*, Op. cit., p. 280

eleggendo il corpo come “luogo d’esistenza”¹⁶⁴ e come “il segno della nostra finitudine”¹⁶⁵:

O corpo tem sua fórmula de produção de sentido, uma sintaxe, uma semântica e uma pragmática próprias. As vontades e os horrores de um corpo podem ser simulados, mas sempre de algum modo deixam impressões naquilo que tocam. A escrita de Clarice vive essa fatalidade e faz dela sua arte, uma arte dos gestos. Reúne em si toda a densidade ativa da arte gestual. Dessa perspectiva, torna-se possível reconhecer non seus textos a expressão plástica de um grafite a indicar o trabalho e ação do corpo ao escrever. Na variedade das superfícies criadas expõe-se uma outra história: a história de um esforço, de uma luta, de um *corpo que escreve*¹⁶⁶.

Il testo *clariciano* registra i movimenti e le “convulsioni” del corpo che da oggetto e simbolo diventa soggetto, *il corpo che scrive*, manifestando la presenza dell’autrice e esprimendo, *de corpo inteiro*, il sentimento del suo tempo:

Entre o risco de deixar um corpo exprimir-se e o risco de ser literatura, Clarice escolhe o primeiro. E o corpo deixará seus sinais: a dor de dente, o sangue, o coração, o olhar, a mão. O vômito. E só assim escrever será alcançar “uma liberdade íntima que só se compara a um cavalgar sem destino pelos campos afora”¹⁶⁷.

Attraverso il corpo, l’uomo si fa presente e si confronta con il mondo e proprio per questo la scrittura corporale di Clarice interroga incessantemente la condizione umana, mettendone in luce la fragilità e la vulnerabilità:

il corpo è una specie di "istituzione simbolica" che coordina l'oggettività del corpo fisico alla soggettività del corpo proprio. Se da un punto di vista esterno il corpo appare come un dispositivo organico complesso, un sistema in equilibrio formato da organi interconnessi, da un punto di vista soggettivo e interiore, il corpo diventa un luogo di interrogativi esistenziali¹⁶⁸.

Nelle opere di Lispector, la tensione tra dentro e fuori, fra oggettività e soggettività porta ad una sorta di identificazione tra l’io e il mondo e tra l’autrice e il testo che giunge al suo estremo in *Água viva* (1973) in cui la protagonista afferma: “O que estou escrevendo não é para se ler – é para se ser”¹⁶⁹.

¹⁶⁴ J. L. NANCY, *Corpus*, [1992], a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2014, p. 16.

¹⁶⁵ M. MARZANO, *La filosofia del corpo*, [2007], (trad. ita. di S. Crapiz), Genova, Il Melangolo, 2010, p. 76.

¹⁶⁶ R. CORRÊA DOS SANTOS, “Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes” in *TEMPO BRASILEIRO*, 104, JAN-MAR 1991, p. 62.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 64.

¹⁶⁸ M. MARZANO, *La filosofia del corpo*, Op. cit., p. 45.

¹⁶⁹ C. LISPECTOR, *Água viva*, Op. cit., p. 37.

Alla luce di ciò, si potrebbe affermare che nella scrittura corporale di Lispector si realizza quella “forma-di-vita” di cui parla Giorgio Agamben, ossia:

una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita in cui non è mai possibile isolare e mantenere disgiunta qualcosa come una nuda vita. Una vita, che non può mai essere separata dalla sua forma, è una vita per la quale, nel suo modo di vivere, ne va del vivere stesso e, nel suo vivere, ne va innanzitutto del suo modo di vivere. [...] Essa definisce una vita – la vita umana – in cui i singoli modi, atti e processi del vivere non sono mai semplicemente *fatti*, ma sempre e innanzitutto potenza. E la potenza, in quanto non è altro che l'essenza o la natura di ciascun essere, può essere sospesa e contemplata, ma mai assolutamente divisa dall'atto. L'abito di una potenza è l'uso abituale di essa e la forma-di-vita è quest'uso¹⁷⁰.

La coincidenza tra vita e arte che caratterizza la condizione dell'artista nella modernità ha portato, come afferma Agamben, alla sostituzione dell'opera con la vita stessa, tuttavia, ciò non vuol dire che questo abbia reso possibile “pensare la forma di vita dell'artista”¹⁷¹ poiché:

Ciò che chiamiamo forma-di-vita non è definito dalla relazione a una prassi (*energeia*) o un'opera (*ergon*), ma da una potenza (*dynamis*) e da una inoperosità. Un vivente, che cerchi di definirsi e darsi forma attraverso la propria operazione, è infatti, condannato a scambiare incessantemente la propria vita con la propria operazione e viceversa. Si dá, invece, forma-di-vita solo là dove si dá contemplazione di una potenza. Certo contemplazione di una potenza si può dare soltanto in un'opera; ma, nella contemplazione, l'opera è disattivata e resa inoperosa e, in questo modo, restituita alla possibilità, aperta a un nuovo possibile uso. Veramente poetica è quella forma di vita che, *nella propria opera*, contempla la propria potenza di fare e di non fare e trova pace in essa¹⁷².

La separazione della vita in *bios* (vita politicamente qualificata) e *zoè* (vita naturale), nodo fondamentale nella storia della politica occidentale, viene neutralizzata dalla forma-di-vita in quanto essa renderebbe “inoperosi tanto il *bios* che la *zoè*”¹⁷³, rappresentando il “*tertium* che diventerà pensabile soltanto a partire da questa inoperosità, da questo coincidere – cioè cadere insieme – di *bios* e *zoè*”¹⁷⁴.

Secondo Giorgio Agamben, la pratica artistica, intesa come mezzo per entrare in contatto con sé o come “uso di sé”¹⁷⁵, si rivela:

¹⁷⁰ G. AGAMBEN, *L'uso dei corpi*, [2014], Vicenza, Neri Pozza, 2015³, p. 264-265.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 313.

¹⁷² *Ibidem*

¹⁷³ *Ibidem*, p. 287

¹⁷⁴ *Ibidem*

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 314

il luogo in cui si fa sentire con più forza l'urgenza e, insieme, la difficoltà della costituzione di una forma-di-vita, ciò è perché in essa si è conservata l'esperienza di una relazione a qualcosa che eccede l'opera e l'operazione e, tuttavia, resta inseparabile da esse. Un vivente non può mai essere definito dalla sua opera, ma soltanto dalla sua inoperosità, cioè dal modo in cui, mantenendosi, in un'opera, in relazione con una pura potenza, si costituisce come forma-di-vita, in cui *zoè* e *bios*, vita e forma, privato e pubblico entrano in una soglia di indifferenza e in questione non sono più la vita né l'opera, ma la felicità. E il pittore, il poeta, il pensatore – e, in generale, chiunque pratici una *poiesis* e una attività – non sono i soggetti sovrani di un'operazione creatrice e di un'opera; sono, piuttosto, dei viventi anonimi che, rendendo ogni volta inoperative le opere del linguaggio, della visione, dei corpi, cercano di fare esperienza di sé e di costituire la loro vita come forma-di-vita¹⁷⁶.

I concetti formulati dal filosofo italiano sembrano trovare riscontro, in particolare, nell'opera *Água viva*.

Questo testo, inclassificabile dal punto di vista del genere letterario, rappresenta una lunga riflessione sulla creazione e sull'attività artistica della scrittrice Clarice Lispector espressa attraverso la voce di una anonima pittrice la quale afferma:

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Não te desejo esta solidão. Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez. Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser 'bio' ”¹⁷⁷.

In realtà, non solo *Água Viva*, ma l'intera produzione letteraria lispectoriana può essere letta come un incessante tentativo di “toccare” e cogliere la pura essenza della vita, il Neutro, l'impersonale, ovvero, ciò che Roberto Esposito indica come terza persona, ossia:

la *persona vivente* – non separata dalla, o impiantata nella, vita, ma coincidente con essa come sinolo inscindibile di forma e di forza, di esterno e d'interno, di *bios* e di *zoé*. A questo *unicum*, a questo essere singolare e plurale, rimanda la figura, ancora insondata, della terza persona – alla non-persona inscritta nella persona, alla persona aperta a ciò che non è mai ancora stata¹⁷⁸.

La letteratura costituiva, dunque, una sorta di mezzo attraverso il quale Clarice esisteva e, inoltre, portava avanti la sua missione ossia “tomar conta do mundo”¹⁷⁹ :

Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 313-314

¹⁷⁷ C. LISPECTOR, *Água viva...*, Op. cit., p. 35

¹⁷⁸ R. ESPOSITO, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 183-184.

¹⁷⁹ C. LISPECTOR, *Água viva...*, Op. cit., p. 61.

trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo.

Se tomar conta do mundo dá muito trabalho? Sim. Por exemplo: obriga-me a me lembrar do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher que vi na rua. Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima¹⁸⁰.

Clarice sentiva una profonda compassione per l'Altro e, sebbene non sempre in modo esplicito, il senso di giustizia e la volontà di lottare erano radicate nel suo "fare" letteratura, traducendosi in un *engagement* che si manifestava attraverso un'esperienza del corpo: "quella che ci è consegnata nel dolore, nel godimento, ma anche nell'oscura percezione della sua presenza e del suo peso"¹⁸¹.

Come afferma Olga de Sá, la scrittura di Clarice Lispector può essere identificata come una "poética do corpo"¹⁸² che "tateia, continuamente, as dimensões do ser"¹⁸³, liberandolo dalle concezioni culturali, sociali, religiose e filosofiche responsabili della repressione del corpo e delle sue "cruéis exigências"¹⁸⁴.

Nell'ottica dell'infrazione della norma e della trasgressione dell'ordine stabilito si delineano sia la forma sia il contenuto delle opere *clariciane*, trasformando la sua scrittura in una sorta di atto di penitenza per una colpa "provinda de uma Falta, a qual deriva, por sua vez, de "fatos antecedentes" que não se sabe quais sejam"¹⁸⁵.

Secondo Ettore Finazzi Agrò, è in *A hora da estrela* (1977) che questo processo si rivela più evidente, il romanzo può essere letto, infatti, come:

um longo ato de expiação ou talvez uma reza sussurrada e sem nexos, em nome e por conta de tudo aquilo (de todos aqueles) que a nossa indiferença – a nossa feroz indiferença – de burgueses satisfeitos e distraídos – nos levou a marginalizar, a tirar da nossa vista, procurando até anular a sua realidade e evidência¹⁸⁶

Nella produzione letteraria *clariciana*, la confessione dell'intellettuale-colpevole, Rodrigo S.M. (*na verdade Clarice Lispector*¹⁸⁷), rappresenta, dunque, una sorta di resa

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ F. RELLA, *Ai confini del corpo*, Milano, Garzanti, 2012, p. 14.

¹⁸² O. DE SÁ, "Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo", Op. cit., p. 285

¹⁸³ *Ibidem*, p. 282

¹⁸⁴ C. LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, [1974], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, (seconda epigrafe)

¹⁸⁵ E. FINAZZI AGRÒ, "De quem é a culpa? O trágico e a falta em *A hora da estrela*", in *Travessias do pós-trágico: os dilemas de um leitura no Brasil*, Ettore Finazzi Agrò, Roberto Vecchi e Maria Betânia Amoroso (orgs.), São Paulo, Unimarco, 2006, p. 31.

¹⁸⁶ *Ibidem*

¹⁸⁷ C. LISPECTOR, *A hora da estrela*, Op. cit., "Dedicatória do autor"

dei conti da parte della scrittrice la quale ammette il “fallimento” della sua missione, portata avanti in tutte le sue opere e che intreccia, talvolta, il percorso biografico con quello letterario.

Nell’articolo “Culpa e transgressão”, pubblicato sulla rivista CULT nel 1997, Gilberto Figueiredo Martins traccia un parallelo tra la “colpa infantile” di Clarice e la responsabilità di cui si era fatta carico in qualità di intellettuale:

Em uma ponta da vida, a memória da culpa na infância, pela constatação inclemente da impotência frente ao destino. Na outra ponta do fio, enredada no último romance publicado em vida (*A Hora da Estrela* de 1977), a confissão culpada e culposa do ofício pouco útil para salvar da fome e do esquecimento vagos heróis anônimos cujo direito ao grito exige imediata transferência para a garganta mais pontente¹⁸⁸.

Secondo lo studioso, dunque, oltreché il terribile lutto per la perdita della madre, a segnare l’esistenza di Clarice intervenne anche una sorta di incancellabile e imperdonabile “peccato originale”: quello di non essere riuscita a “salvare” la madre gravemente malata.

Come sostiene la stessa scrittrice nella *crônica* “Pertencer”:

Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. [...] Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu não me perdo¹⁸⁹.

L’interpretazione di Gilberto Figueiredo Martins, tendenzialmente psicanalitica, sembra attribuire alla scrittura clariciana una funzione catartica: il senso di colpa che Lispector si portava dietro dall’infanzia per la “missione fallita” (salvare la madre) si proiettava sull’attività letteraria attraverso l’impegno a “carregar nos ombros a culpa do mundo”¹⁹⁰. Secondo tale prospettiva, Clarice avvertiva il peso delle sofferenze del mondo e, nel tentativo di porvi rimedio attraverso la letteratura, si confrontò con l’impotenza e i limiti insiti in una condizione umana segnata da una colpa irrimediabile che in *A Hora da Estrela*, romanzo composto alla vigilia della sua morte, fu “dramatizada como marca (o nódoa) da escrita, através da qual se vê assumida e

¹⁸⁸ G. FIGUEIREDO MARTINS, “Culpa e transgressão”, in *CULT*, São Paulo, n. 5, dezembro 1997, p.47

¹⁸⁹ C. LISPECTOR, “Pertencer” (15 de junho 1968) in *A descoberta do mundo*, Op. cit., pp.111.

¹⁹⁰ O. BORELLI, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 124.

problematizada a relação do escritor com a sociedade em que, lamentável e miseravelmente, proliferam olímpicos e macabéias”¹⁹¹.

Tale lettura viene ripresa anche da Carlos Mendes de Sousa nel suo studio *Clarice Lispector: figuras da escrita*, identificando in una sorta di “coazione a ripetere”¹⁹²

l’origine della scrittura clariciana:

Como estranha e invisível nuvem, a missão falhada (a mãe perdida) impõe o lugar da “cena” – algo que se esconde numa zona subterrânea que escapa, para emergir fantasmaticamente como intrusão noturna. Pode ver-se aqui o princípio, a origem da literatura. A repercussão de uma para sempre inacessível e impiedosa ferida renovada na culpa e na angústia, nó que continuamente se reinscreve nas experiências. A cena originária cria o enigma que sobre ela mesma recai. Nas próprias versões que se sobrepõem e nas enunciações vacilantes se funda o irresoluto que leva ao enigma¹⁹³.

Al di là delle letture psicanalitiche, il legame tra scrittura e vita era di fondamentale importanza nella produzione letteraria di Clarice Lispector poiché “escrever era uma forma de compreender a própria vida. Não era a vida que a levava a compreender o escrever. Era escrevendo que ela se compreendia. A palavra para ela tinha a maior importância, porque exorcizava seus fantasmas. Era mágica”¹⁹⁴.

Ciò non vuol dire che per Clarice scrivere rappresentava una sorta di sfogo, bensì la scrittura costituiva un mezzo attraverso cui esistere, facendo coincidere “o tempo da vida, o tempo da criação e o tempo da leitura, ou, em outros termos: o tempo do autor-pessoa, o tempo do escritor e o tempo do leitor”¹⁹⁵.

Nel caso delle opere clariciane si parla, infatti, come afferma Olga de Sá, di un “engajamento radical”¹⁹⁶ che riguarda non solo la scrittrice, ma anche il lettore giacché:

Clarice viveu em agonia de escrever, porque, mais do que qualquer um de nós, “jogou limpo”, arriscou-se na aventura de viver no signo, escrevendo a própria agonia, rastreando na própria escritura seu caminho de “veia no pulso”, segurando a mão do leitor, seu companheiro de marcha, se empenhando ele também nessa maiêutica da escritura/leitura¹⁹⁷.

¹⁹¹ G. FIGUEIREDO MARTINS, “Culpa e transgressão”, Op. cit., p. 47

¹⁹² S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, [1920], in Id., *Tre saggi sulla teoria sessuale - Al di là del principio del piacere*, (trad. ita. di M. Montinari, A. M. Marietti e R. Colorni), Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 143-229.

¹⁹³ C. MENDES DE SOUSA, *Clarice Lispector: figuras da escrita*, Op. cit., p. 493.

¹⁹⁴ O. DE SÁ, *Clarice Lispector: a travessia do oposto...*, Op. cit., p. 256.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 222.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 256.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 255.

5. Scrittura e Impegno

Nel mese di febbraio del 1977, pochi mesi prima della sua morte, Clarice rilasciò la sua unica intervista televisiva al giornalista Júlio Lerner durante il programma *Panorama Especial* della TV-2 Cultura.

Dietro esplicita richiesta dalla stessa Lispector, la trasmissione andò in onda soltanto dopo la sua morte assumendo quasi il valore di un “testamento spirituale” per gli studiosi della sua produzione letteraria.

La conversazione tra la scrittrice e il giornalista rappresenta un documento indispensabile non solo per le dichiarazioni di Clarice, ma anche perché essa costituisce una traccia della postura e del linguaggio non verbale della scrittrice. Benché in generale tali elementi non siano determinanti nello studio di un’opera letteraria, nel caso di Lispector acquistano grande importanza poiché segnalano una sorta di continuità tra vita e opera che influenzò incessantemente la composizione dei suoi testi.

I silenzi e le reticenze che caratterizzano la scrittura *clariciana* sembrano ripetersi, infatti, nelle pause e nella ritrosia che accompagnano il dialogo tra la scrittrice e il giornalista, in cui, come sostiene Nádía Battella Gotlib, “a escritora parece evadir do campo de espetáculo da televisão e se resguardar num outro universo, pela negação, já que o seu segredo aí não pode ser desvendado”¹⁹⁸.

L’intervista verte principalmente sulla carriera letteraria, ma le risposte di Clarice non forniscono soltanto delle informazioni sul suo modo di scrivere; esse fanno emergere, infatti, anche aspetti privati della sua personalità che convivono e, talvolta, si scontrano con l’immagine pubblica della scrittrice.

Come rivela il seguente dialogo:

Júlio Lerner: Você discute muito com a Clarice Lispector-escritora?

Clarice Lispector: Não. Eu me deixo ser.

J. L.: E convivem em paz?

C. L.: Às vezes não em paz, mas...

J. L.: Normalmente, que tipo de problema a Clarice Lispector-escritora traz a você?

C. L.: Às vezes o fato de me considerar escritora me isola.

J. L.: Por qual razão?

C. L.: Me põem um rótulo.

J. L.: E você acredita que as pessoas olhem para você através do rótulo?

C. L.: Às vezes só através desse rótulo. Tudo que eu digo, ou não, é uma bobagem... Ou então é considerada uma coisa boba. Tudo na base de ser escritora.

¹⁹⁸ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 568.

É por isso que eu não ligo para essa coisa de ser escritora e dar entrevista e tudo. É porque eu não sou isso¹⁹⁹.

Come mette in luce la conversazione con il giornalista, per Clarice la letteratura non era soltanto un'attività a cui si dedicava, ma anche, e soprattutto, una manifestazione della parte più profonda del suo essere; per questo motivo, le sue opere non si conformavano a parametri o a canoni letterari esistenti.

Attraverso il rifiuto ad assumere il “ruolo” di scrittrice professionista, Lispector rivendicava l'assoluta libertà della creazione letteraria in cui ciò che contava non era compiacere o intrattenere il pubblico, ma rivelare “a coisa”, il nucleo dell'esistenza:

J. L.: Clarice, a partir de qual momento você efetivamente decide assumir a carreira de escritora?

C. L.: Eu nunca assumi. Eu nunca assumi.

J. L.: Por quê?

C. L.: Eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo, consigo mesmo de escrever. Ou então com o outro, em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser uma profissional... para manter minha liberdade²⁰⁰

La scrittura *clariciana* era, infatti, espressione di una “pulsante” vita interiore che prendeva corpo attraverso la pagina scritta, manifestando la presenza della scrittrice nel testo. Quella di Clarice era una lotta quasi corporale con “a matéria bruta das palavras”²⁰¹ nel tentativo di catturare l'essenza delle cose, come afferma la protagonista di *Água viva* (1973):

Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artificios eles estocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já²⁰².

¹⁹⁹ Clarice Lispector. Intervista rilasciata a J. Lerner per il programma “Panorama Especial”. São Paulo. TV2 Cultura, febbraio 1977, 24'47”.

La trascrizione dell'intervista è stata pubblicata sulla rivista *Shalom*, ano 27, n.296, pp.62-69. Cfr N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., pp. 563-573.

Il video integrale dell'intervista è disponibile sul canale *TV Cultura* della piattaforma *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> (9 gennaio 2016)

²⁰⁰ Clarice Lispector. Intervista rilasciata a J. Lerner per il programma “Panorama Especial”. São Paulo. TV2 Cultura, febbraio 1977, 4'32”.

<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> (9 gennaio 2016)

²⁰¹ R. CORRÊA DOS SANTOS, “Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes” in *TEMPO BRASILEIRO*, 104, JAN-MAR 1991, p. 63.

²⁰² C. LISPECTOR, *Água viva*, [1973], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, pp. 9-10.

Il presente, l'attualità ovvero l'*instante-já* rivelano ciò che “è”. Per questo motivo, nelle narrazioni di Clarice Lispector non vengono rappresentati i fatti o gli avvenimenti secondo una sequenza temporale o un nesso di causalità. In esse viene presentata, infatti, una visione frammentaria che “produce” la realtà nell'istante stesso in cui si scrive o si legge:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes quanto os instantes que decorre, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim²⁰³.

Secondo Silviano Santiago, Clarice Lispector inaugurò una diversa concezione di “tempo letterario”: non si trattava di quello storico che caratterizzava i personaggi e le trame del romanzo naturalista, ma un tempo “atomizado e, concomitantemente, espacializado”²⁰⁴ che si materializzava attraverso la parola:

A trama novelesca de Clarice não refluí da, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentistas, para a história como entendida naquele contexto. É um rio que inaugura o seu próprio curso para, como a serpente uróboro, desaguar na nascente. [...] A literatura de Clarice, na sua radicalidade, se alimenta da palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. Basta-lhe o suporte da sintaxe²⁰⁵.

Il testo *clariciano* non nasceva, dunque, da un'ispirazione esterna che si proiettava nella scrittura, ma era frutto di una proliferazione del linguaggio che attraverso la reiterazione di domande, affermazioni e negazioni consentiva di indagare sul mistero dell'atto creativo.

Come spiega Roberto Corrêa dos Santos:

Na literatura de Clarice quase não há Literatura. A narração dos fatos mostra-se quase sempre em ruína, quase sempre rasurada pela interferência de uma expressão cuja materialidade se produz pelo movimento – pela pulsação – das palavras, acumuladas umas sobre as outras, numa forma e numa ordem próxima às da espiral. Aquilo que na narração modelar de romances e contos é o elemento que auxilia o andamento do texto, ou seja, o ato de contar, deixa-se aí sucumbir pela força da linguagem que se vai formando, nascendo à nossa vista. Anda, pára, recua, avança. Retorna. O contar é um esforço, o fato em si um impedimento, um controle e uma motivação. O contador das histórias em Clarice só se dá a ver sob uma

²⁰³ *Ibidem*, p. 10.

²⁰⁴ S. SANTIAGO, “A aula inaugural de Clarice Lispector. Cotidiano, labor e esperança” in *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004, p. 232.

²⁰⁵ *Ibidem*

névoa: a névoa – espessa – do ensaio, da preparação permanente, da procura e da pergunta, entregues à naturalidade ao perigo do não-saber²⁰⁶.

La realtà non è, dunque, un dato oggettivo che viene rappresentato nel testo, ma si costruisce mediante una scrittura che unisce linguaggio e esistenza nella tessitura di testi che:

apresentam um “realismo” não descritivo, que antes adivinha e sugere, do que representa e transcreve uma realidade exterior. É da natureza de sua produção transformar a escrita num acontecimento “de linguagem”. É desse modo que, nas mãos de Lispector, a linguagem deixa de ser apenas um meio de comunicação, para alçar-se à condição de algo indispensável à existência. As palavras de que se utiliza ganham corpo e volume e designam, interpretam e questionam, de forma sagaz, os seres e o estar no mundo²⁰⁷.

Scrivere e vivere rappresentano, dunque, le due facce del processo creativo di Clarice che si realizza, secondo la studiosa Lucia Helena, a partire da un “lugar enfeitado”²⁰⁸ in cui confluiscono la “mímesis (da representação), que acredita poder representar o mundo tal qual, e a mímesis (da produção), que tenta criar o seu mundo, no reino da palavra”²⁰⁹.

Tale procedimento fluidifica, in un certo senso, i confini del testo letterario; nell'intreccio tra finzione e realtà si manifestavano, infatti, lo sforzo e la fatica di un corpo che scrive, esita e si affanna alla ricerca della parola in grado di “catturare” e fissare l'istante.

Nel tentativo di cogliere ed esprimere il nucleo della vita, Clarice “forzava” il linguaggio a riflettere su se stesso generando un vortice di significati che conduceva “a língua, ela mesma, nausear-se. Desse imenso vômito, dessa convulsão do corpo por ter de expressar, resulta um gasto e um uso. Gasto e uso de energia, gasto e uso dos detritos, que enfim ganharão a forma devida”²¹⁰.

Pertanto, la scrittrice si immergeva, *de corpo inteiro*, nel processo creativo considerato come una sorta di travaglio che imprimeva tracce profonde sul testo letterario:

²⁰⁶ R. CORRÊA DOS SANTOS, “Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes”, Op. cit., p. 58

²⁰⁷ L. HELENA, *Nem Musa, nem medusa*, Op. cit., pp. 133-134.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 66

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 67.

²¹⁰ R. CORRÊA DOS SANTOS, “Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes”, Op. cit., p. 59.

Da batalha com as mãos e os olhos, todo o corpo entra em estremeção. Então, é preciso interromper, descer e alimentar-se, tomar um cafezinho, perder as folhas escritas, refazê-las. As paradas, as recusas, o retorno, tudo ficará no texto exposto. Faz parte da história de sua escrita o registro dos movimentos corporais²¹¹.

La scrittura di Clarice Lispector “dubitativa e errática por natureza”²¹² si serviva di frammenti, residui, ritagli e visioni istantanee che venivano rielaborati costantemente dando vita ad un infinito processo di significazione.

Come afferma Roberto Corrêa dos Santos:

A harmonia e a extrema potência – fossem esses os termos para designar o resultado do trabalho de Clarice – vêm do arranjo. Do arranjo desses estilhaços escriturais, que retornam sempre, renovados porque reditos. O circuito desse movimento de retorno, quase obsedante, por seu processo singular de rotação, dá existência à coisa a que – quando em nossas mãos e sob nosso olhar – chamamos de sua literatura²¹³.

Alla luce di ciò, il nesso tra vita e letteratura appare sempre più evidente ed inscindibile. Attraverso la creazione letteraria, Lispector rinasceva e si rinnovava e, proprio per questo, nei periodi in cui non scriveva, come afferma durante l’intervista concessa alla TV-2 Cultura, “a vida fica intolerável”.

Nell’universo *clariciano*, il confine tra realtà e finzione assume, secondo Lucia Helena, una “forma fluida” mediante la quale “Lispector intertestualiza os próprios textos, entrelaçando ficção, crônicas, entrevistas, anotações soltas, revisitando a si mesma e elaborando um processo narrativo que toma a forma (fluida) de um *corp’a’screver* de citações nômades e fugidias”²¹⁴.

Proprio per questo, lo studio delle opere della scrittrice non può prescindere dall’analisi di altro materiale come interviste, *crônicas* e altri testi pubblicati su giornali e riviste che hanno avuto grande rilevanza per la produzione letteraria.

Nel corso della sua vita, Clarice Lispector non si dedicò esclusivamente alla stesura di romanzi e racconti. A causa di necessità finanziarie, infatti, la scrittrice collaborò a lungo con giornali e riviste, benché continuasse a riservare dedizione assoluta alla letteratura.

²¹¹ *Ibidem*, p. 63.

²¹² B. WALDMAN, *Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.*, [1992], São Paulo, Editora Escuta, 1993², pp.168.

²¹³ R. CORRÊA DOS SANTOS, “*Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes*”, Op. cit., pp. 58-59.

²¹⁴ L. HELENA, *Nem Musa, nem medusa*, Op. cit., p. 80.

Il rapporto di Clarice con il giornalismo fu alquanto controverso: da un lato l'attività giornalistica costituiva un ostacolo alla volontà dell'autrice di dedicarsi totalmente alla letteratura, dall'altro essa servì da supporto alla sua carriera letteraria e le garantì i mezzi di sussistenza.

La collaborazione con giornali e riviste accompagnò e addirittura precedette la carriera letteraria, articolandosi in numerose pubblicazioni e coprendo un esteso arco temporale, ciò nonostante è importante sottolineare che Clarice non era (né si considerava) una giornalista. La letteratura fu da sempre la sua più grande vocazione, ma attraverso i periodici e le riviste riuscì a veicolare i suoi testi letterari al grande pubblico riuscendo a superare, in un certo senso, le resistenze di alcuni editori.

Come affermato nei paragrafi precedenti, l'esordio di Lispector si ebbe, infatti, sulle pagine del settimanale *Pan*, il 25 maggio del 1940, con il racconto "Triunfo", a cui fecero seguito altre pubblicazioni sempre attraverso giornali e riviste quali, per esempio: il periodico letterario *Dom Casmurro* e il giornale *Diário do Povo*

All'inizio degli anni 40 fu assunta come reporter presso l'Agência Nacional, organo del Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) del governo di Getúlio Vargas, e contemporaneamente, come studentessa della Faculdade Nacional de Direito di Rio de Janeiro, Clarice scrisse due articoli per *A Época*: il già citato "Observações sobre o fundamento do direito de punir" e "Deve a mulher trabalhar?".

Nello stesso periodo, la futura scrittrice cominciò a collaborare con il gruppo editoriale *A Noite* pubblicando racconti, traduzioni, reportages e interviste, dapprima, sul settimanale *Vamos Ler!* e, successivamente, sul giornale omonimo: *A Noite*.

In un'epoca in cui la maggior parte delle donne era ancora relegata al ruolo di moglie e madre, Clarice rivelò un temperamento forte e incline a ribellarsi alle convenzioni sociali e culturali lavorando in una redazione composta esclusivamente da uomini, divenendo, così, una delle prime donne a svolgere il lavoro di reporter in Brasile²¹⁵.

Durante il periodo di collaborazione con *A Noite*, Lispector ottenne l'iscrizione all'albo dei giornalisti professionisti e, tramite lo stesso gruppo editoriale, riuscì a pubblicare il suo primo romanzo, *Perto do coração selvagem* (1943), che era stato precedentemente rifiutato dalla casa editrice José Olympio.

²¹⁵ Per approfondire vedi: A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*, São Paulo, Senac, 2006, pp. 64-65.

Clarice Lispector non contribuì economicamente al lancio del libro e non le fu corrisposto alcun compenso dalle vendite del romanzo che si rivelò un successo e avviò concretamente la sua carriera letteraria.

Dal 1944 al 1959, la scrittrice soggiornò in Europa e negli Stati Uniti al fianco del marito diplomatico e si dedicò alla stesura di tre romanzi: *O lustre* e *A cidade sitiada* pubblicati rispettivamente nel 1946 e nel 1949, e *A maçã no escuro* dato alle stampe nel 1961, quando era già ritornata definitivamente in Brasile.

A partire dal 1952, quando si trovava ancora a Washington, Lispector intraprese una nuova esperienza nel giornalismo brasiliano scrivendo testi destinati alle pagine femminili di alcuni periodici.

Considerata la frivolezza dei temi e la semplicità dello stile di tale produzione, per evitare che essa potesse influenzare negativamente la sua reputazione di scrittrice, Clarice decise di firmare con degli pseudonimi gli articoli riservati alle suddette rubriche.

Lispector si dedicò a tale ambito sostanzialmente in tre momenti: nel 1952 si occupò della colonna “Entre mulheres” del giornale *Comício* sotto lo pseudonimo di Tereza Quadros; dal 1959 al 1961, Clarice divenne Helen Palmer per il giornale *Correio da Manhã* che le affidò la sezione “Feira de utilidades” nella rubrica “Correio feminino”; infine, dal 1960 al 1961, in qualità di ghostwriter dell’attrice Ilka Soares, collaborò con il tabloid *Diário da Noite* scrivendo per la colonna “Só para mulheres”.

Attraverso suggerimenti relativi alla gestione della casa, alla cucina, alle buone maniere, alla moda e alla bellezza, l’obiettivo di tali rubriche era, chiaramente, quello di spingere le donne ad identificarsi con un determinato stereotipo femminile, influenzandone i gusti, le scelte e la condotta.

Protetta dai vari pseudonimi, Clarice trasformò i consigli delle sue rubriche femminili in una sorta di spazio di sperimentazione e di esercizio letterario: alcune storie, personaggi e situazioni divennero, infatti, oggetto di racconti e persino romanzi, come nel caso, per esempio, del testo che propone rimedi contro gli scarafaggi pubblicato, in un primo momento, su *Comício* con il titolo “Meio cômico, mas eficaz” e, successivamente, su *Diário da Noite* come “Receita de assassinato (de baratas)”. Tale

testo si trasformò, infatti, nel racconto “A quinta história” e, probabilmente, servì da ispirazione per *A paixão segundo G.H.* (1964).

Tale aspetto è di grande importanza per lo studio della scrittura *clariciana* poiché rivela la posizione ambigua assunta da Lispector anche in relazione ai testi pubblicati su riviste e periodici.

Come segnala Aparecida Maria Nunes nell’introduzione al suo studio della produzione giornalistica:

Percebendo que Clarice Lispector utilizava os espaços da imprensa feminina para publicar inéditos, além do que poderemos chamar embriões de contos e/ou romances, não tive dúvidas. Caminhei por essas conversas frívolas, descobrindo outra Clarice, submetida, sim, aos padrões da imprensa feminina, mas que, mediante artificios ficcionais, instigava sua leitora a refletir sobre si mesma e sobre a vida²¹⁶.

Per Lispector, dunque, la leggerezza delle argomentazioni non costituì un limite, piuttosto fu utilizzata dalla scrittrice per ampliare gli orizzonti di significato dei testi. Nelle pagine destinate al pubblico femminile, attraverso i capovolgimenti di senso tipici della sua scrittura, Clarice trasformava il quotidiano delle casalinghe, mogli e madri “perfette” in una dimensione in cui l’intelligenza, la sensibilità, l’astuzia e il fascino femminile rappresentavano quasi dei “poteri magici”. Sebbene le sue rubriche si conformassero ai parametri di quel tipo di produzione giornalistica, tuttavia, Clarice assunse una posizione “sovversiva”, invitando le donne a sviluppare le proprie capacità e potenzialità:

Ela não subverte o padrão da época, que prevê o culto à beleza feminina, a técnica da conquista, a busca do amor verdadeiro realizável somente através do casamento e da felicidade apenas encontrada no lar. Senão, haveria transgressão, e a identificação com a leitora (ainda que simuladamente) não poderia acontecer. A colunista segue o modelo desse tipo de mídia – a que reproduz o mundo em que maridos e filhos são os objetos do desejo feminino – e, como quem nada quer, insere outros discursos que permitam à leitora questionar o que é ser mulher nesse espaço limitado em que atua²¹⁷.

In tal senso, può essere interessante prendere in esame il “Segredo de beleza” che la scrittrice rivelò – sotto lo pseudonimo di Helen Palmer – alle lettrici di “Correio feminino”:

Há muitos conselhos para aumentar a beleza. Uns dizem respeito à pele seca, outros aos cuidados com o cabelo, mas nenhuma fala, ou pelo menos poucos falam

²¹⁶ A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista...*, Op. cit., p. 26.

²¹⁷ *Ibidem.*, pp. 164-165.

das grandes vantagens de uma atitude otimista para com a vida. O otimismo, a alegria, o riso franco são os melhores auxiliares de beleza sem sombra de dúvida. A mulher que deseja um método simples de conservar a juventude, entre os cuidados com a pele, o cabelo e a silhueta, deve incluir os cuidados com o espírito. A alegria, o entusiasmo pelo minuto que passa são mais importantes que muitos tubos de cremes.

Experimente e verá como a fórmula da alegria lhe ajudará muito a se sentir jovem e feliz. Não falo num riso apenas externo, convencional, que quando muito lhe aumentará o rictus da boca, mas uma atitude saudável perante a vida, um desejo de ser útil e dar felicidade aos que a cercam²¹⁸.

Nel brano succitato, Helen Palmer/Clarice identifica come veri segreti di bellezza l'ottimismo e un atteggiamento positivo che permettono di migliorare la propria vita e quelle dei propri cari. Più che alla cura del corpo e dell'aspetto esteriore, alle lettrici veniva suggerito quindi di occuparsi dello spirito coltivando i sentimenti e le emozioni. Se si considera che la rubrica, "Feira de utilidades", era stata creata dalla *Pond*²¹⁹ per pubblicizzare, in modo subliminale, i suoi prodotti di bellezza, l'incoraggiamento di Helen Palmer a valorizzare "a alegria, o entusiasmo pelo minuto que passa"²²⁰ considerandoli più importanti di "muitos tubos de cremes"²²¹ può essere interpretato, dunque, come il tentativo, da parte di Clarice Lispector, di instillare nell'animo delle lettrici un sentimento anticonformista.

Alla luce delle attuali conquiste sociali e politiche delle donne, tali affermazioni risultano chiaramente superate, ma è opportuno sottolineare che, negli anni 50 e 60, l'esortazione a curare in primo luogo il benessere interiore poteva apparire in contrasto con un sistema di valori che imponeva alla donna la totale abnegazione e la rinuncia alle proprie aspirazioni in favore della famiglia.

²¹⁸ *Correio da Manhã*, 29 de junho 1960, apud C. LISPECTOR, *Correio feminino*, Aparecida Maria Nunes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 2006, p. 26.

²¹⁹ Nel suo studio della produzione giornalistica di Lispector, Aparecida Maria Nunes getta luce su tale aspetto attraverso l'analisi del documento intitolato "Sugestões de relações públicas para a a Pond's. Indicações para o contato" appartenuto a Clarice Lispector e depositato nell'archivio della scrittrice presso la Fundação Casa de Rui Barbosa. Esso costituisce una sorta di contratto che dimostrerebbe, da un lato, l'effettivo contributo di Clarice alle pagine di *Correio feminino* sotto lo pseudonimo di Helen Palmer e, dall'altro, gli scopi pubblicitari di tale rubrica. Per approfondire vedi: A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*, Op. cit., pp. 205-213.

²²⁰ C. LISPECTOR, *Correio feminino*, Op. cit., p. 26.

²²¹ *Ibidem*

L'invito a prendersi cura di una dimensione più intima può essere letto come una sorta di cura a ciò che, più tardi, nel saggio *The feminine mystique* (1963), Betty Friedan definì come “The problem that has no name”²²², ossia:

a strange stirring, a sense of dissatisfaction, a yearning that women suffered in the middle of the twentieth century in the United States. Each suburban wife struggled with it alone. As she made the beds, shopped for groceries, matched slipcover material, ate peanut butter sandwiches with her children, chauffeured Cub Scouts and Brownies, lay beside her husband at night—she was afraid to ask even of herself the silent question—“Is this all?”

For over fifteen years there was no word of this yearning in the millions of words written about women, for women, in all the columns, books and articles by experts telling women their role was to seek fulfillment as wives and mothers²²³.

Tale senso di frustrazione e di insoddisfazione fu ignorato dalla società e taciuto dalle vittime del mito della mistica della femminilità che stabiliva i parametri ai quali le donne dovevano conformarsi per incarnare appieno l'identità femminile.

Il “problema senza nome” si celava dietro l'immagine di casalinghe, mogli e madri perfette che apparentemente possedevano tutto ciò che una donna poteva desiderare, ma a prezzo della loro indipendenza e della rinuncia alla realizzazione personale:

In the fifteen years after World War II, this mystique of feminine fulfillment became the cherished and self-perpetuating core of contemporary American culture. Millions of women lived their lives in the image of those pretty pictures of the American suburban housewife, kissing their husbands goodbye in front of the picture window, depositing their stationwagonsful of children at school, and smiling as they ran the new electric waxer over the spotless kitchen floor. They baked their own bread, sewed their own and their children's clothes, kept their new washing machines and dryers washing all day. They changed the sheets on the beds twice a week instead of once, took the rug-hooking class in adult education, and pitied their poor frustrated mothers, who had dreamed of having a career. Their only dream was to be perfect wives and mothers; their highest ambition to have 5 children and a beautiful house, their only fight to get and keep their husbands. They had no thought for the unfeminine problems of the world outside the home; they wanted the men to make the major decisions. They gloried in their role as women, and wrote proudly on the census blank: “Occupation: housewife.”²²⁴

Pertanto, la mistica della femminilità può essere definita – in termini foucaultiani – come una sorta di dispositivo che modella e istituisce il soggetto femminile al quale tutte le donne devono uniformarsi. Le pratiche e i discorsi della “femminilità” venivano formulati da medici, sociologi, educatori e psicanalisti e veicolati attraverso le pagine femminili dei giornali, réclame di prodotti di bellezza, pubblicità di elettrodomestici o

²²² B. FRIEDAN, *The feminine mystique*, New York, W. W. Norton & Company, 1963, p. 15.

²²³ *Ibidem*

²²⁴ *Ibidem*, Op. cit., p. 18

accessori per la casa e, paradossalmente, anche mediante le scoperte nell'ambito scientifico e della medicina. Questa rete di saperi che disciplinava il comportamento delle donne contribuiva a “migliorare” e “perfezionare” la loro vita indirizzandole verso le scelte più “giuste”:

Experts told them how to catch a man and keep him, how to breastfeed children and handle their toilet training, how to buy a dishwasher, bake bread, cook gourmet snails, and build a swimming pool with their own hands; how to dress, look, and act more feminine and make marriage more exciting; how to keep their husbands from dying young and their sons from growing into delinquents. They were taught to pity the neurotic, unfeminine, unhappy women who wanted to be poets or physicists or presidents. They learned that truly feminine women do not want careers, higher education, political rights – the independence and the opportunities that the old-fashioned feminists fought for. Some women, in their forties and fifties, still remembers painfully giving up those dreams, but most of the younger women no longer even thought about them. A thousand expert voices applauded their femininity, their adjustment, their new maturity. All they had to do was devote their lives from earliest girlhood to finding a husband and bearing children²²⁵.

Secondo Betty Friedan, l'inganno della mistica della femminilità risiedeva proprio nella diffusione di idee e credenze che avrebbero dovuto “liberare” la donna, ma che in realtà strutturavano e condizionavano la loro identità incatenandole ad una determinata funzione biologica e sociale. Apparentemente felici e realizzate, le donne recitavano, inconsapevolmente, un ruolo che contrastava, talvolta, con le loro ambizioni e aspettative e che si rivelava una sorta di trappola in cui “they are in chains made up of mistaken ideas and misinterpreted facts, of incomplete truths and unreal choices. They are not easily seen and not easily shaken off”²²⁶.

Sebbene le riflessioni di Friedan siano state frutto dell'analisi della condizione femminile negli Stati Uniti d'America durante il secondo dopoguerra, tuttavia esse trovavano riscontro anche in altri contesti sociali e culturali coevi. La mistica della femminilità e il conseguente “problema senza nome” fanno da sfondo anche alle narrazioni *clariciane* in cui la donna “está quase sempre retida num espaço de ruminação interior, a remoer uma vida vazia, nas estreitas dimensões de um quarto ou de uma casa”²²⁷.

²²⁵ *Ibidem*, pp. 15-16.

²²⁶ *Ibidem*, p. 31.

²²⁷ L. HELENA, *Nem Musa, nem medusa*, Op. cit., p. 41.

Le pagine femminili di Clarice non rientrano appieno negli schemi di una letteratura femminista, ma offrono degli spunti interessanti per l'analisi dei personaggi femminili che popolano il suo universo letterario. I consigli e i suggerimenti che Lispector rivolgeva – protetta dall'anonimato – alle lettrici delle varie colonne femminili, permettono di identificare, infatti, gli elementi che caratterizzavano l'immagine e il ruolo della donna negli anni 50 e 60 e che furono utilizzati dalla scrittrice per la creazione dei soggetti femminili dei suoi racconti e romanzi.

Dietro la banalità dei temi trattati, nelle pagine femminili di Clarice Lispector si celava, come afferma Nádia Battella Gotlib:

um desmontar de clichês a respeito dos conceitos de feminilidade, atrelados a certos comportamentos tradicionais congelados no conformismo. Pois a jornalista-escritora Clarice, mostrando-se fiel a uma proposta de postura profissional diante dos modelos disponíveis, questiona as próprias páginas, virando do avesso o gênero jornalístico que aí – já de modo fertilmente insubordinado – cultivava²²⁸.

Apparentemente in linea con i modelli e i parametri di tale produzione giornalistica, i testi di Lispector destinati alle donne contribuiscono al progetto di “reformato o mundo”²²⁹ portato avanti da Clarice come missione di vita e che trovava nella scrittura un mezzo di espressione privilegiato.

Alla luce di ciò, si potrebbe affermare che letteratura e giornalismo dialogavano tra loro rappresentando due volti dello stesso processo creativo. Benché Lispector detestasse scrivere per i giornali a causa dei ritmi frenetici che tale attività richiedeva, la produzione giornalistica si rivelò proficua anche dal punto di vista letterario. I testi pubblicati su riviste e periodici le consentirono, infatti, di sperimentare nuove tecniche narrative, di rielaborare i temi costanti delle sue opere e di ridefinire il suo ruolo di scrittrice.

Furono soprattutto le *crônicas* pubblicate fra il 1967 e il 1973 sul *Jornal do Brasil* ad accrescere la popolarità di Clarice e a stabilire un contatto più diretto tra l'autrice e il grande pubblico. Rappresentando un genere alla frontiera tra il giornalismo e la letteratura, le *crônicas* intrecciarono aspetti della vita reale con la finzione letteraria,

²²⁸ N. BATTELLA GOTLIB, “Mais um doce veneno” in A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista...*, Op. cit., p. 12.

²²⁹ C. LISPECTOR, Carta a Olga Borelli, Rio de Janeiro, 25 de setembro 1975 *apud* N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 546.

gettando nuova luce sul suo impegno in qualità di intellettuale e sul suo processo creativo.

Proprio per questo, i testi pubblicati settimanalmente sul Caderno B del *Jornal do Brasil* e raccolti nel volume postumo *A Descoberta do Mundo* (1984) costituiscono un punto di riferimento insostituibile per l'analisi della produzione letteraria degli anni 60 e 70.

Il corpus di *crônicas* fornisce, infatti, importanti piste interpretative svelando il metodo di lavoro *clariciano*, definito dalla stessa scrittrice “como um ‘coser para dentro’, às vezes emendando vários trechos escritos em ocasiões diversas para elaborar um tecido único, apesar dos desvãos”²³⁰.

Questo procedimento costituiva una peculiarità del processo creativo di Clarice. Già a partire dai primi romanzi, infatti, l'autrice adottò la tecnica dell'annotazione di ispirazioni improvvise che venivano rielaborate e intessute formando le trame delle opere, mentre, la continuità che si stabilì tra le varie *crônicas* e la produzione letteraria segnalava, d'altronde, un'attitudine diversa verso la creazione letteraria e il suo ruolo di scrittrice.

I testi pubblicati sul *Jornal do Brasil* furono riportati, parzialmente o integralmente, in alcune opere e, viceversa, passi di romanzi e racconti furono richiamati nelle *crônicas* attraverso una continua rielaborazione che costituiva, da un lato, un esercizio della tecnica letteraria e, dall'altro, un mezzo per adempiere agli obblighi del lavoro di cronista.

In questo modo, come afferma Vilma Arêas:

crônicas e romances, livros ou capítulos funcionam como vasos comunicantes, os textos fluem do jornal para o livro e vice-versa, são repetidos no jornal, às vezes aspeados, como se fossem citações de outro autor.

Acho que essa espantosa falta de cerimônia não deixa de ter interesse, pois sinaliza com muitos anos de antecedência, pelo menos entre nós, o lugar ambíguo de grande parte da ficção contemporânea, que manipula com suposta eficácia os lugares comuns da modernização, invocando sempre os grandes princípios da arte. Por outro lado, podemos conjecturar que a mescla [...] aponta a dificuldade de sobreviver ou “ganhar a vida” para uma autora intuitiva, que só podia ser dissidente do ritmo massacrante dos tempos²³¹.

²³⁰ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit., p. 35.

²³¹ *Ibidem*, p. 39.

Questo gioco di “ficção *versus* ficção”²³² non era finalizzato soltanto a comporre dei testi commissionati, ma era anche un modo per denunciare la situazione degli intellettuali costretti ad usufruire della creatività come merce di scambio.

Clarice non si considerava “uma escritora participante nem engajada em movimento de qualquer espécie”²³³, ma lo scontento che derivava dalla precarietà in cui si trovavano gli intellettuali e la cultura in Brasile generava una profonda rivolta contro un sistema che frustrava la libertà del gesto creativo a vantaggio del profitto economico.

A tal proposito, si rivelano emblematiche alcune domande che Lispector rivolse, durante un’intervista, a Ney Braga – ministro dell’istruzione dal 1974 al 1978 – dalle quali traspare il malcontento di un’intera classe intellettuale pregiudicata dall’assenza di un’adeguata tutela e dall’indifferenza della politica:

- Nós, os escritores, temos sido vítimas: quem quiser publica textos nossos em livros didáticos ou em antologias, sem nem ao menos nos consultar, recusando-se a pagar direitos autorais. O que é que o senhor acha disso?²³⁴
- O escritor novo é um marginalizado, não tem vez nas editoras que preferem a tradução de livros estrangeiros, muitas vezes de classe inferior, ao invés de publicarem os brasileiros muito melhores. O que é que se poderia fazer contra isso?²³⁵
- Como pode o governo coibir abusos dos cursos vestibulares que imprimem milhares de apostilas com textos de autores brasileiros, sem qualquer pagamento de direito autoral?²³⁶

Il tono polemico delle domande acquisisce maggiore incisività se letto alla luce di una sorta di premessa all’intervista in cui Clarice sottolinea la scarsa attenzione delle autorità in relazione alla cultura e all’istruzione:

Esta entrevista é diferente das outras. O que aconteceu foi o seguinte: quando o meu editor, o poeta Álvaro Pacheco, soube que eu tinha sido convidada para um congresso de literatura em Brasília, sugeriu-me que seria oportuno entrevistar o Ministro Ney Braga, já que eu estava preparando um livro exclusivamente jornalístico, e o Ministro representava oficialmente a Cultura e a Educação. Marcado o encontro, fui. E fui, para minha surpresa, muito bem recebida, até abraço ele me deu. Mas não tinha tempo, naquela hora, de responder às perguntas e pediu que eu as deixasse: responderia depois, o que fez por escrito. Recebi as respostas. O ministro, que pessoalmente é informal, nelas se revelou formal. E não respondeu a algumas de minhas perguntas que me interessavam

²³² *Ibidem*, p. 38

²³³ C. LISPECTOR, Carta a Olga Borelli, Rio de Janeiro, 25 de setembro 1975 *apud* N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 546.

²³⁴ C. LISPECTOR, *De corpo inteiro*, [1975], Marlene Gomes Mendes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 187.

²³⁵ *Ibidem*, pp. 188-189

²³⁶ *Ibidem*, p. 190.

bastante. Ou por falta de tempo ou por não as julgar importantes. Trata-se de uma entrevista que me parece apenas reveladora das posições oficiais no campo educacional e cultural²³⁷.

L'intertextualità e l'intratestualità che caratterizzarono soprattutto le opere pubblicate tra la fine degli anni 60 e negli anni 70 testimonia, inoltre, un profondo cambiamento nel suo "fare" letteratura che assunse una valenza ideologica in un momento storico di grande fermento sociale e culturale.

Nel suo studio, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, Olga de Sá suggerisce la presenza di due poli su cui si articola la scrittura clariciana: quello epifanico (già oggetto dello studio *A escritura de Clarice Lispector*) e quello parodico. In particolare, in relazione a quest'ultimo, la studiosa brasiliana afferma che, nei testi di Lispector, l'intertextualità e l'intratestualità si configurano attraverso un procedimento parodico "que denuncia o ser, pelo desgaste do signo, desescrevendo o que foi escrito, num perpétuo diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário"²³⁸.

Rifacendosi al significato etimologico di parodia come "canto paralelo"²³⁹ proposto da Haroldo de Campos nella prefazione alla seconda edizione di *Memórias sentimentais de João Miramar* di Oswald de Andrade, Olga de Sá interpreta i testi di Lispector attraverso il concetto di "paródia séria"²⁴⁰ che permette di esplorare la complessità di una scrittura che interroga incessantemente la realtà e i suoi aspetti più nascosti:

A paródia, considerada como escritura de conotação, oferece, além de seu significado imediato, direto, um significado segundo, o texto parodiado, e pode ser igualmente descrita como metalinguagem; ela é um discurso que toma por objeto um outro discurso; é uma operação no sentido lógico do termo. A paródia manifesta a duplicidade de uma atração e de uma recusa. Tem como referente sistemas significantes, não a sociedade, como a caricatura ou a carnavalização. Não é solidária do poder, não consagra o que denuncia. Combate o conformismo e transgride o sentido²⁴¹.

²³⁷ *Ibidem*, p.186.

²³⁸ O. DE SÁ, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, São Paulo, Annablume, 1993, p.19.

²³⁹ "pará" (do gr.) = junto, ao lado de; "odé" = ode, canto, e portanto, canto paralelo, diálogo de vozes textuais. Per approfondire vedi: O. DE SÁ, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, Op. cit. p. 23; H. DE CAMPOS, *Introdução a Oswald de Andrade - trechos escolhidos*, Rio de Janeiro, Agir, 1967, pp. 15-16; H. DE CAMPOS, "Miramar na Mira", in O. DE ANDRADE, *Memórias sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964, p.20.

²⁴⁰ O. DE SÁ, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, Op. cit., p. 27.

²⁴¹ *Ibidem*, pp. 25-26.

Nella produzione clariciana, il rapporto tra linguaggio e esistenza viene costantemente messo in discussione, dando conto di una carenza insita nella condizione umana che impedisce di comprendere fino in fondo il senso del vivere. Il linguaggio “desvestindo-se, despojando-se, desgastando-se até a paixão do silêncio total”²⁴² passa, dunque, attraverso il suo opposto, tentando di cogliere ed esprimere l’inintelligibile che si cela tra le pieghe del reale.

La resistenza a forme di linguaggio cristallizzate, il ricorso alla citazione di altri testi e all’auto-citazione ampliano i significati veicolati dalle opere clariciane, creando un effetto di rottura in relazione alla tradizione culturale e ai parametri letterari prestabiliti. Proprio per questo, tale dissonanza rispetto alle convenzioni potrebbe essere letta come un atto sovversivo nel contesto di repressione e censura che caratterizzò l’epoca della dittatura militare in Brasile, durante la quale, infatti, gli scrittori e gli artisti furono obbligati a ricorrere a nuove forme espressive allo scopo di celare il dissenso nei confronti del regime.

La posizione intellettuale assunta da Clarice in relazione alle questioni politiche e sociali può essere paragonata, in un certo senso, a quella proposta da Michel Foucault, secondo il quale:

Quel che gl’intellettuali hanno scoperto a partire dalle esperienze politiche è che le masse non hanno bisogno di loro per sapere; sanno perfettamente, chiaramente, molto meglio di loro, e lo dicono bene. Ma esiste un sistema di potere che blocca, vieta, invalida questo discorso e questo sapere; potere che non è solo nelle istanze superiori della censura, ma che affonda molto in profondità e molto sottilmente in tutte le maglie della società. Gl’intellettuali stessi fanno parte di questo sistema di potere, l’idea ch’essi siano gli agenti della «coscienza» e del discorso è parte di questo sistema. Il ruolo dell’intellettuale non è più di porsi «un po’ avanti o un po’ a lato» per dire la verità muta di tutti; è piuttosto di lottare contro le forme di potere là dove ne è ad un tempo l’oggetto e lo strumento: nell’ordine del «sapere», della «verità», della «coscienza», del «discorso».

È in questo senso che la teoria non sarà l’espressione, la traduzione o l’applicazione d’una pratica, ma una pratica essa stessa. [...] Lotta contro il potere, lotta per farlo apparire e attaccarlo là dov’è più invisibile e più insidioso. Lotta non per una «presa di coscienza» (è da molto tempo che la coscienza come soggetto è presa, occupata dalla borghesia), ma per minare e prendere il potere, a fianco e con tutti quelli che lottano per questo e non in disparte per illuminarli²⁴³.

Come si vedrà più dettagliatamente in seguito, Clarice Lispector attuò la sua opposizione al potere in una maniera personale: a differenza di altri intellettuali, la

²⁴² *Ibidem*, p. 22.

²⁴³ “Gl’intellettuali e il potere. Conversazione tra Michel Foucault e Gilles Deleuze” in M. FOUCAULT, *Microfisica del potere*, [1971], (a cura di A. Fontana e P. Pasquino), Torino, Einaudi, [1977], 1982⁴, p. 109.

scrittrice non militò in movimenti di opposizione alla dittatura militare e non partecipò alla vita politica, ma rivendicò la libertà attraverso una produzione letteraria che contravveniva ai canoni estetici e che esprimeva il diritto al grido delle vittime della violenza di un potere repressivo.

6. “Eu marchó com eles, eu me engajei”²⁴⁴: questioni sociali nella produzione letteraria degli anni 60 e 70

L’originalità e l’anticonformismo che caratterizzavano la scrittura di Clarice Lispector furono talvolta travisati da una parte della critica che giudicava la sua produzione letteraria estranea e distaccata dal contesto culturale e sociale brasiliano.

Come si è visto in precedenza, proprio a causa della mancanza di riferimenti espliciti non solo alle tematiche locali, ma anche ai grandi avvenimenti che segnarono il panorama storico internazionale, la scrittrice fu infatti etichettata come “alienada”.

Sebbene il carattere intimista della scrittura clariciana lasci supporre la costruzione di una dimensione letteraria chiusa e ripiegata su sé stessa, tuttavia, la grande varietà di sentimenti e passioni umane presentata nelle opere di Lispector dà conto della “nostra esperienza di essere-al-mondo”²⁴⁵.

Per Clarice ciò che contava non era la rappresentazione oggettiva dei fatti “mas as repercussões dos fatos no indivíduo. Isso é que realmente importa. É o que eu faço. E penso que, sob este aspecto, eu também faço livros comprometidos com o homem e a sua realidade, porque a realidade não é um fenômeno puramente externo”²⁴⁶.

Il carattere impegnato degli scritti clariciani non era orientato, dunque, da una determinata ideologia, ma si rivelava nella ricerca incessante della verità e del senso profondo dell’esistenza umana.

Come sostiene la stessa Clarice:

O escritor não é um ser passivo que se limita a recolher dados da realidade, mas deve estar no mundo como presença ativa, em comunicação com o que o cerca.

²⁴⁴ C. LISPECTOR, “O alistamento” (20 de janeiro 1973) in *A descoberta do mundo...*, Op. cit., p. 445.

²⁴⁵ G. AGAMBEN, *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 69.

²⁴⁶ C. LISPECTOR, Carta a Olga Borelli, Rio de Janeiro, 25 de setembro 1975 *apud* N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., pp. 546-547.

Na atividade de escrever o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens. E ao fazê-lo deverá escolher dizê-lo de um modo determinado, pessoal.

Ele tem ou não a consciência de seu papel de “revelador” das coisas, o meio através do qual elas se manifestam e adquirem significado. Mas, apesar de ser detector da realidade, a realidade não é seu produto, isto é, apesar de o escritor ser o revelador do mundo, isso não é essencial a ele, mas sim torna-se essencial à sua obra, pois que sua obra não existiria se não fosse ele.

A literatura deve ter objetivos profundos e universalistas: deve fazer refletir e questionar sobre um sentido para a vida e, principalmente, deve interrogar sobre o destino do homem na vida.

Há escritores que por opção e engajamento defendem valores morais, políticos e sociais, outros cuja literatura é dirigida ou planejada a fim de exaltar valores, geralmente impostos por poderes políticos, religiosos, etc., muitas vezes alheios ao escritor.

Penso que o escritor deve dirigir-se à liberdade de seus leitores, integrados ou não na mesma situação histórica e para quem as realidades descritas sejam ou não alheias. E, ao fazê-lo, o escritor deve mobilizá-los a uma identificação, questionamento ou possível resposta²⁴⁷.

Il tentativo di trovare le risposte agli infiniti “perché” sulla condizione umana sembra dare impulso ad una scrittura che si colloca nella dimensione dell’indicibile e dell’indeterminato, ricadendo talvolta nella tautologia giacché “Por quê? É porquê”²⁴⁸. La volontà di svelare i misteri dell’esistenza portava la scrittrice a scontrarsi con l’impossibilità di cogliere e di esprimere fino in fondo ciò che si cela alle “raízes negras e suaves do mundo”²⁴⁹ e, di conseguenza, a dubitare del fatto che la letteratura potesse contribuire a lottare contro le ingiustizie e le iniquità.

Alla luce di ciò, appare evidente il senso di responsabilità che Clarice avvertiva in qualità di scrittrice e l’impotenza in relazione all’irrimediabile precarietà umana che non può essere né compresa né raccontata.

La colpa, l’inadeguatezza e la fragilità insite nella condizione dell’uomo costituirono dei temi costanti nella produzione letteraria lispectoriana, ma nelle opere degli anni 60 e 70 esse rappresentarono, oltretutto oggetto di un’indagine ontologica, anche motivo di riflessione sull’arte e sul ruolo di intellettuale.

Dopo circa quindici anni trascorsi tra Europa e Stati Uniti al fianco del marito diplomatico, nel 1959, Clarice divorziò e fece ritorno in Brasile. Si aprì una nuova e complicata fase nella vita della scrittrice: alle difficoltà affettive legate alla separazione

²⁴⁷ O. BORELLI, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, pp. 72-73.

²⁴⁸ C. LISPECTOR, “Sou uma pergunta” (14 de agosto 1971) in *A descoberta do mundo...*, Op. cit., p. 370.

²⁴⁹ C. LISPECTOR, *Laços de família*, [1960], Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p. 21.

si aggiunsero quelle economiche alle quali non riusciva ad ovviare soltanto con il mantenimento dell'ex marito e con i diritti d'autore delle sue opere.

Come affermato in precedenza, Lispector riprese, dunque, la sua attività giornalistica: sulla rivista *Senhor* pubblicò, dapprima, alcuni racconti e, successivamente, si occupò della colonna "Children's corner". Nello stesso periodo, la scrittrice si dedicò alle pagine femminili di *Correio da Manhã* e *Diário da Noite* e, in seguito, per *Manchete*, si occupò della sezione "Diálogos possíveis" che raccoglieva interviste a personaggi della cultura, musica, spettacolo e politica brasiliana. Dalla fine degli anni 60 fino al 1973 pubblicò settimanalmente delle *crônicas* su *Jornal do Brasil* e negli ultimi anni della sua vita realizzò interviste per la rivista *Fatos & Fotos*.

Alla luce di ciò, appare evidente che il fatto di aver ceduto alle necessità economiche, sottoponendo l'ispirazione ai ritmi e alle pressioni del mercato dell'editoria, ebbe delle profonde ripercussioni anche sull'attività letteraria di Clarice.

A partire dalla fine degli anni 60, infatti, con la pubblicazione del romanzo *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), la scrittura clariciana intraprese un nuovo cammino. Secondo quanto affermato dalla stessa autrice, la sua produzione letteraria poteva essere divisa in due momenti: quella scritta "con le viscere" in cui il motore del processo creativo era esclusivamente l'ispirazione e quella che scaturiva "dalla punta delle dita" in cui il testo era frutto di necessità esterne. Tale divisione fu adottata anche dalla critica che considerava di grande spessore letterario le opere della prima fase, mentre sottovalutava e, per certi versi, disprezzava gli scritti della seconda.

Come mette in luce Vilma Arêas nel suo importante studio *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, fu soprattutto la raccolta *A via crucis do corpo* (1974) a costituire uno spartiacque tra la produzione "das entranhas" e quella "da ponta dos dedos":

As "entranhas" teriam iniciado em fim de 1943, com *Perto do coração selvagem*, e se prolongariam até 1964, com *A paixão segundo G.H.* e *A legião estrangeira*. Apesar de indecisões, algumas respeitáveis, a maioria dos leitores não tinha dúvidas sobre o nível de excelência dessa obra. No entanto, a partir de 1969, com *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, abalou-se essa certeza. A recepção do livro provocou hesitações, o mesmo acontecendo com *Água viva*, de 1973. Mas isso ainda não era grave, e havia muitas divergências. Foi *A via crucis do corpo*, de 1974, que dividiu radicalmente os campos²⁵⁰.

²⁵⁰ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit., p. 14.

Secondo la studiosa brasiliana, i racconti pubblicati nel 1974 mantenevano, in realtà, uno stretto legame e una profonda coerenza con i temi e i motivi ricorrenti nella produzione letteraria clariciana, ma rappresentavano delle variazioni dal punto di vista estetico:

Introduzindo abertamente a crise, *A via crucis do corpo* abrigava um núcleo de sofrimento profundo, rodeado por aquela representação escandalosa que chocava pelo contraste, cujo humor negro e clima de pastelão funesto usava a fantasia supostamente interessante do assunto para agradar ao mercado. Por força não agradou, pois não tem graça nenhuma falar de sexualidade sem o charme acumulado pelos séculos e exibindo-se ora pelo direito, ora pelo avesso, segundo as convenções e a moda. Desejo em mulheres de oitenta anos, idosas que pagam pelo amor físico e brincadeiras com a Virgem Maria não são coisas fáceis de digerir [...]. E tudo feito aos tapas, escrito às pressas, alinhavos à mostra, desnaturalizando a expressão, sem erro de ritmo ou tom²⁵¹.

Tale svolta costituiva una “espantosa falta de cerimônia”²⁵² che denunciava la situazione dell’arte e rispondeva, inoltre, all’urgenza di trovare nuove forme estetiche in grado di sottrarsi alle logiche repressive che caratterizzarono la dittatura militare instaurata in Brasile a partire dal 1964.

Come afferma Ettore Finazzi Agrò:

Entramos, de fato, por volta dos finais dos anos 60, numa fase em que, à participação espiritual ou até à adesão mística ao Outro, se substitui aos poucos o contato, também material, com os outros. A confiança naquela transcendência natural que legitimava e tornava coerente uma obra como *A paixão segundo G.H.* empalidece e estanca, então, num tempo ilegal e aporético onde aquilo que resta é apenas a con-tingência do real (ou seja, o não-poder-ser da experiência) – num tempo, aliás, em que a paixão se veste das cores do sentimento, ou melhor, da participação física e do con-sentimento, do sentir com e através dos outros. E é o corpo, a esta altura, que reclama com força os seus direitos, numa abertura, que não podemos deixar de considerar política, ao mundo²⁵³.

Clarice si dibatteva costantemente tra un forte senso della giustizia e “l’incapacità” di scrivere sulle problematiche sociali, tuttavia, nei testi pubblicati durante gli anni 60 e 70, la scrittrice manifesta in modo più evidente l’afflizione rispetto alle questioni sociali e il disincanto nei confronti della creazione letteraria rivelatasi inadeguata allo scopo di lottare contro le ingiustizie.

Come afferma nella *crônica* “Literatura e justiça”:

²⁵¹ *Ibidem*, p. 18.

²⁵² *Ibidem*, p. 39.

²⁵³ E. FINAZZI AGRÒ, “A (im)possível resposta. Clarice Lispector e a obrigação ao testemunho” in *Literatura e autoritarismo* - Dossiê Forças de Opressão e Estratégias de Resistência na Cultura Contemporânea, n° 9, 2012, p. 9.
http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie09/RevLitAut_art01.pdf (5 gennaio 2016)

Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era “fazer” alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. O problema da justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele – e, sem me surpreender, não consigo escrever. E também porque para mim escrever é procurar. O sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos²⁵⁴.

Comparsa per la prima volta nella sezione “Fundo de gaveta”²⁵⁵ della raccolta di racconti *A legião estrangeira* (1964), la *crônica* può essere letta come una vera e propria confessione attraverso cui la scrittrice, da un lato, si dichiara “colpevole” di “não saber como me aproximar de um modo “literário” (isto é, transformando na veemência da arte) da “coisa social”²⁵⁶ e, dall’altro, si mostra tollerante verso sé stessa e verso le sue “mancanze” in relazione al ruolo di scrittrice giacché:

não se trata de querer, é questão de não poder. Do que me envergonho, sim é de não “fazer”, de não contribuir com ações. (Se bem que a luta pela justiça leva à política, e eu ignorantemente me perderia nos meandros dela). Disso me envergonharei sempre. E nem sequer pretendo me penitenciar. Não quero, por meios indiretos e escusos, conseguir de mim a minha absolvição. Disso quero continuar envergonhada. Mas, de escrever o que escrevo, não me envergonho: sinto que, se eu me envergonhasse, estaria pecando por orgulho²⁵⁷.

Contrariando le aspettative circa il ruolo dell’intellettuale politicamente impegnato, Lispector avvertiva, infatti, l’obbligo morale e etico di dare voce alle vittime delle sopraffazioni del potere, manifestando il suo dissenso a prescindere da qualsiasi movimento sociale o culturale:

Sinais dessa mudança, dessa vontade de denunciar os estragos sociais e humanos provocados por um Poder sem alternativas já eram perceptíveis, na verdade, na produção anterior de Clarice. Sobretudo a partir dos finais dos anos 60, ela percebe todavia a necessidade montante, o impulso forte e humano, ou melhor, a obrigação, propriamente política, de assumir o papel da testemunha: de quem viu e que, sem ter vivido na pele os extremos da repressão, percebe todavia o imperativo de falar em nome e por conta dos balbuciantes, daqueles que não conseguem articular as palavras por causa da repressão²⁵⁸.

²⁵⁴ C. LISPECTOR, “Literatura e justiça” in *Para não esquecer*, [1978], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 29.

²⁵⁵ A partire dal 1978, le *crônicas* che componevano tale sezione furono pubblicate in un volume postumo intitolato *Para não esquecer*.

²⁵⁶ C. LISPECTOR, “Literatura e justiça”..., Op. cit., p. 29.

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 29-30.

²⁵⁸ E. FINAZZI AGRÒ, “A (im)possível resposta...”, Op. cit., p. 7.

Come si è visto in precedenza, la vita di Clarice Lispector fu segnata, in maniera sia diretta sia indiretta, da circostanze storiche e sociali che influenzarono la sua scrittura e la concezione del mondo espressa attraverso la sua letteratura.

I *pogrom* che obbligarono i suoi genitori a lasciare l'Ucraina; l'estrema povertà del Nordest del Brasile; la dittatura di Getúlio Vargas (1937-1945); gli orrori della II Guerra Mondiale, sebbene non siano raccontati palesemente negli scritti di Lispector, sono impliciti nel ritratto di un'umanità fragile e esposta all'arbitrio di un potere violento che controlla, disciplina e punisce e che, in Brasile, a partire dal 1964, assunse la forma di una dittatura militare.

Nella notte tra il 31 marzo e il 1° aprile del 1964 ebbe luogo, infatti, il golpe che destituì il presidente della repubblica João Goulart, detto *Jango*, e instaurò un regime dittatoriale che resse le sorti del paese per ventuno anni, scrivendo una delle pagine più buie della storia del Brasile.

Dopo la rinuncia di Jânio Quadros (25 agosto 1961), la successione alla presidenza del suo vice, João Goulart, fu ostacolata dai vertici militari e dall'ala conservatrice della società che consideravano *Jango* “a encarnação da república sindicalista e a brecha por onde os comunistas chegariam ao poder”²⁵⁹.

Allo scopo di superare le opposizioni, il *Congresso Nacional* optò per un compromesso: da presidenziale la repubblica fu trasformata in parlamentare, riducendo, in questo modo, i poteri del presidente. Successivamente, nel 1963, con un referendum fu ripristinato il regime presidenziale, conferendo a *Jango* maggiore libertà di azione.

Durante il suo governo, Goulart assunse un atteggiamento populista e tentò di attuare una serie di riforme attraverso la collaborazione tra Stato, sindacati, intellettuali che partecipavano alla vita politica, classe operaia e borghesia nazionalista:

O aliado principal do imperialismo, e portanto o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos *arcaicos* da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o *povo*, composto por todos aqueles interessados no *progresso* do país. Resultou, no plano econômico-político, uma problemática explosiva mas burguesa de *modernização* e *democratização*; mais precisamente, tratava-se da ampliação do mercado interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente. No plano ideológico, resultava uma noção de “povo” apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpesinato, a intelligentsia, os magnatas nacionais e o exército²⁶⁰.

²⁵⁹ B. FAUSTO, *História concisa do Brasil*, [2001], São Paulo, EDUSP, 2014², p. 243.

²⁶⁰ R. SCHWARZ, *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*, São Paulo, Penguin Classics & Companhia das Letras, 2014, pp. 12-13.

I rinnovamenti puntavano a portare avanti il processo di modernizzazione del paese e riguardavano, sostanzialmente, la sfera sociale come nel caso, per esempio, della riforma agraria; quella dei diritti politici, con l'estensione del diritto di voto agli analfabeti e ai ranghi inferiori delle forze armate; provvedimenti di stampo nazionalista che avevano lo scopo di rafforzare il settore industriale interno, limitando gli investimenti di capitale proveniente dall'estero.

Le cosiddette *reformas de base* non miravano a stabilire nel paese un sistema socialista, bensì, come afferma Boris Fausto, “eram una tentativa de modernizar o capitalismo e reduzir as profundas desigualdades sociais do país a partir da ação do Estado. Isso porém implicava uma grande mudança, à qual as classes dominantes opuseram forte resistência”²⁶¹.

I provvedimenti del governo Goulart non si rivelarono efficaci in relazione alla grave crisi economica e politica in cui si trovava il Brasile; il *Plano Trienal* lanciato nel 1963 allo scopo di favorire la crescita economica, la lotta all'inflazione e lo sviluppo della riforma agraria non ottenne i consensi sperati, producendo una spaccatura ancor più profonda all'interno della società che si manifestava attraverso gli scioperi degli operai, il malcontento dei proprietari terrieri e le rivolte di alcuni settori delle forze armate.

All'inizio del 1964, appoggiato quasi esclusivamente da forze di sinistra, *Jango* adottò una nuova strategia di governo che consisteva nell'aggirare il *Congresso Nacional* realizzando le *reformas de base* attraverso decreti emanati dall'esecutivo. Inoltre, per dimostrare la forza del governo e conquistare il consenso popolare, Goulart decise di esporsi in maniera significativa organizzando dei grandi comizi per annunciare le riforme e schierandosi a favore della rivolta dei sergenti che rivendicavano alcuni diritti.

Come spiega Angelo Trento:

Convinto che si dovesse ormai giungere a una prova di forza, il 13 marzo del 1964, in un comizio a Rio de Janeiro alla presenza di 200.000 persone, il presidente promise il voto agli analfabeti, la riforma bancaria, amministrativa e universitaria e firmò platealmente alcuni decreti, fra cui il blocco degli affitti, la statalizzazione delle raffinerie private di petrolio ancora esistenti e l'esproprio dei fondi di oltre 100 ettari localizzati entro dieci chilometri da strade o ferrovie federali. La risposta delle forze conservatrici fu immediata e sei giorni dopo, a São Paulo, una “marcia

²⁶¹ B. FAUSTO, *História concisa do Brasil*, Op. cit., p. 246.

della famiglia con Dio e per la libertà” mobilitò 300.000 persone. Il 24 marzo una nuova rivolta di sottufficiali fece vacillare ancora di più la posizione di Goulart²⁶².

Tali iniziative si rivelarono dei passi falsi e costituirono il preludio del golpe realizzato principalmente dalle forze armate e sostenuto da vari politici, da alcuni esponenti della Chiesa e dalle forze conservatrici.

La tutela dell'ordine sociale e lo spirito anticomunista costituirono l'insegna del colpo di Stato che fu favorito anche dall'intervento degli Stati Uniti pronti a scongiurare l'avanzata del comunismo che aveva già fissato, nella Cuba di Fidel Castro, un "avamposto" nel continente americano.

Nel panorama storico e politico internazionale, segnato dalle divisioni e dalle opposizioni determinate dalla Guerra Fredda, il Brasile tentò di affermarsi come potenza occidentale allineandosi, in parte, alla *containment policy*²⁶³ statunitense:

La base ideologica del regime sorto nel 1964 fu la dottrina della sicurezza nazionale che fornì ai militari una nuova concezione del loro ruolo professionale e che venne elaborata nella *Escola Superior de Guerra*, a tutti nota come "Sorbona". Aperta a ufficiali ed esponenti del mondo politico, imprenditoriale, amministrativo e giudiziario (molti dei quali ricopriranno in seguito alte cariche), essa elaborò parecchie proposte poi trasformate in leggi. Sostituendo le frontiere territoriali con le frontiere ideologiche e affiancando al nemico esterno quello interno (il comunismo e per estensione la generica categoria dei "sovversivi"), la dottrina della sicurezza nazionale elabora un concetto di guerra globale da combattere su vari fronti: economico, politico e psicologico. La linea di intervento tesa garantire la difesa delle società e dei suoi valori più alti si coniuga così a quella che persegue con ostinazione lo sviluppo, unico traguardo in grado di assicurare al paese forza contrattuale sullo scenario internazionale e il posto che gli compete nel mondo occidentale. È il mito del "Brasile potenza", per ricorrere a uno slogan molto diffuso all'epoca²⁶⁴.

Per perseguire tale obiettivo il regime autoritario instaurato dai militari conservò solo una parvenza di legalità e costituzionalità: malgrado venissero mantenuti gli organi istituzionali esistenti, la maggior parte dei loro poteri fu trasferita all'esecutivo che sopresse, talvolta, le libertà personali e i diritti costituzionali:

O movimento de 31 de março de 1964 tinha sido lançado, aparentemente, para livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia.

O novo regime começou a mudar as instituições do país através dos chamados Atos Institucionais (AI), justificados como decorrência "do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções". O AI-1 foi baixado, a 9 de abril de

²⁶² A. TRENTO, *Il Brasile...*, Op. cit. p. 129.

²⁶³ Per approfondire vedi: J. T. PATTERSON, "Hardening of the Cold War, 1945-1948", in *Grand expectations. The United States, 1945-1974*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 105-136.

²⁶⁴ A. TRENTO, *Il Brasile...*, Op. cit., pp. 132-133.

1964, pelos comandantes do Exército, da Marinha e da Aeronáutica. Formalmente, manteve a Constituição de 1946 com várias modificações, assim como o funcionamento do Congresso.

Este último aspecto seria una das características do regime militar. Embora o poder real se deslocasse para outras esferas e os princípios básicos da democracia fossem violados, o regime quase nunca assumiu expressamente sua feição autoritária²⁶⁵.

Allo scopo di garantire la sicurezza nazionale, l'azione di governo si realizzava, dunque, mediante *Atos Institucionais* (AI): decreti emanati allo scopo di legittimare i provvedimenti dei militari, attribuendo loro dei poteri non previsti dalla Costituzione.

Gli AI stabilirono una sorta di “ordem fora da ordem”²⁶⁶ poiché essi non abrogavano del tutto l'ordinamento costituzionale, ma legittimavano l'intervento dei militari, configurando a tutti gli effetti uno “stato di eccezione”.

Definito generalmente come una “sospensione (totale o parziale) dell'ordinamento giuridico”²⁶⁷, come afferma Giorgio Agamben:

L'eccezione è una specie dell'esclusione. Essa è un caso singolo, che è escluso dalla norma generale. Ma ciò che caratterizza l'eccezione è ciò che è escluso non è, per questo, assolutamente senza rapporto con la norma; al contrario, questa si mantiene in relazione con essa nella forma della sospensione. *La norma si applica all'eccezione disapplicandosi, ritirandosi da essa*. Lo stato di eccezione non è, quindi, il caos che precede l'ordine ma la situazione che risulta dalla sua sospensione. In questo senso l'eccezione è veramente, secondo l'etimo, *presa fuori (ex-capere)* e non semplicemente esclusa²⁶⁸.

L'eccezione potrebbe essere definita, pertanto, come una situazione extragiuridica per la quale, secondo Carl Schmitt:

si deve creare la situazione nella quale possono avere efficacia norme giuridiche. Ogni norma generale richiede una strutturazione normale dei rapporti di vita, sui quali essa di fatto deve trovare applicazione e che essa sottomette alla propria regolamentazione normativa. La norma ha bisogno di una situazione media omogenea. Questa normalità di fatto non è semplicemente un presupposto esterno che il giurista può ignorare; essa riguarda invece direttamente la sua efficacia immanente. Non esiste nessuna norma che sia applicabile al caos. Prima dev'essere stabilito l'ordine: solo allora ha senso l'ordinamento giuridico. Occorre creare una situazione normale, e sovrano è colui che decide in modo definitivo se questo stato di normalità regna davvero. Ogni diritto è «diritto applicabile a una situazione». Il

²⁶⁵ B. FAUSTO, *História concisa do Brasil*, Op. cit., p. 257.

²⁶⁶ J. C. PENNA, “Estado de exceção”, in *Estudos de literatura brasileira contemporânea - Escritas da Violência*, n°29, Brasília, jun./jan. 2007, p. 198.

²⁶⁷ G. AGAMBEN, *Stato di eccezione*, [2003], Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 33.

²⁶⁸ G. AGAMBEN, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, [1995], Torino, Einaudi, 2005, pp. 21-22.

sovrano crea e garantisce la situazione come un tutto nella sua integrità. Egli ha il monopolio della decisione ultima²⁶⁹.

Il pensiero schmittiano, sintetizzato dalla formula “sovrano è chi decide sullo stato di eccezione”²⁷⁰, mette in luce, come sottolinea Agamben, il paradosso della sovranità poiché essa, collocandosi dentro e, al tempo stesso, fuori l'ordinamento giuridico stabilisce le norme su cui si basa lo Stato di Diritto e, allo stesso tempo, determina i casi in cui esso può essere sospeso.

Come spiega João Camillo Penna riassumendo le riflessioni di Giorgio Agamben:

[...] a soberania estatal não se manifesta, paradoxalmente, no domínio da norma, ou do ordenamento do direito, mas na situação de exceção, e no monopólio da *decisão*. O ordenamento necessita do estabelecimento de uma ordem normal, mas cabe ao soberano decidir onde e quando encontramos-nos na situação de vigência da norma. Ele se encontra, portanto, claramente *fora* do ordenamento, já que é ele quem define as condições de normalidade, circunscrevendo a decisão como sua prerrogativa própria – a possibilidade de, em caso de emergência, decretar o estado de exceção – e relegando a norma a uma “tranquila superficialidade” que caracteriza os estados de direito. Mas ao mesmo, ao norma, para poder funcionar precisa *interiorizar* a exceção soberana, como seu limite externo, excluindo-a como condição do funcionamento da norma. O estado de direito, no qual vive a norma, exclui a exceção para poder funcionar, mas só pode fazer isso interiorizando-a como exterioridade (“capturada fora”, *ex-capere*, etimologia de “exceção”), como limite intransponível sem o qual todo o direito e todo o ordenamento não faz sentido nenhum²⁷¹.

In Brasile, in seguito al golpe del 1964, l'AI-1 sancì l'inizio del governo militare nominando come presidente della Repubblica il generale Humberto de Alencar Castelo Branco e, inoltre, adottando dei provvedimenti di eccezione formulati nell'ambito della dottrina di sicurezza nazionale.

Come illustra Boris Fausto:

O Ato criou também as bases para a instalação dos Inquéritos Policial-Militares (IPMs), a que ficaram sujeitos os responsáveis “pela prática de crime contra o Estado ou seu patrimônio, contra a ordem política e social, ou por atos de guerra revolucionária”.

A partir desses poderes excepcionais, desencadearam-se perseguições aos adversários do regime, envolvendo prisões e torturas. Mas o sistema ainda não era inteiramente fechado. Existia a possibilidade de se utilizar do recurso do *habeas corpus* perante os tribunais e a imprensa se mantinha relativamente livre²⁷².

²⁶⁹ C. SCHMITT, *Teologia politica*, [1922], in Id., *Le categorie del 'politico'*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 39-40.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 33.

²⁷¹ J. C. PENNA, “Estado de exceção”, Op. cit., p. 194.

²⁷² B. FAUSTO, *História concisa do Brasil*, Op. cit., p. 258.

A tal proposito, è importante precisare che il governo militare brasiliano non fu caratterizzato – a differenza di altre dittature dell’America Latina – “da una tendenza di lungo periodo agli eccessi della dittatura e al terrorismo di stato. Si assistette, piuttosto, a un alternarsi (e a un sovrapporsi) di cicli di repressione e di liberalizzazione”²⁷³.

La successione di fasi di chiusura e apertura ebbe una funzione strategica: il mantenimento di istituzioni democratiche come, per esempio, il *Congresso Nacional* e le elezioni politiche, garantì, almeno in apparenza, la persistenza del dissenso che veniva strumentalizzato e demonizzato dal potere allo scopo di legittimare le misure “eccezionali” nei confronti del “nemico interno”.

Come sostiene Michel Foucault, infatti, nelle situazioni di eccezione:

contro un male straordinario si erge il potere; si rende ovunque presente e visibile; inventa nuovi ingranaggi; ripartisce, immobilizza, incasella; costruisce per un certo tempo ciò che è contemporaneamente la controcittà e la società perfetta; impone un funzionamento ideale, ma che si riconduce in fin dei conti, come il male che combatte, al semplice dualismo vita-morte: ciò che si muove porta la morte, si uccide ciò che si muove²⁷⁴.

Nell’ambito culturale, come mette in luce Roberto Schwarz nel testo “Cultura e política, 1964-1969. Alguns Esquemas”, negli anni successivi al colpo di Stato si stabilì una sorta di “compromesso” tra la classe intellettuale di sinistra e la dittatura di destra:

Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam, de um lado, para as comissões do governo ou do grande capital e, de outro, para as rádios, televisões e os jornais do país não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo produz para consumo próprio²⁷⁵.

Tale situazione derivava, in effetti, dal legame tra cultura e politica che si era instaurato soprattutto durante il governo Goulart e che aveva come base ideologica il socialismo. A partire dal golpe e almeno fino alla fine del 1968, la circolazione di ideali di sinistra attraverso la cultura e l’arte non fu del tutto abolita, ma l’azione repressiva del regime si rivelò particolarmente dura nei confronti delle organizzazioni di classe e dei sindacati che subirono delle limitazioni riguardo al diritto di sciopero e, in alcuni casi, furono persino smantellate:

Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo

²⁷³ A. TRENTO, *Il Brasile...*, Op. cit., p.138.

²⁷⁴ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire...*, Op. cit., p. 223.

²⁷⁵ R. SCHWARZ, *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*, Op. cit., p. 9.

Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos essa solução de habilidade durou até 1968, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidadade. Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista. A importância social e a disposição de luta dessa faixa radical da população revelam-se agora, entre outras formas, na prática dos grupos que deram início à propaganda armada da revolução²⁷⁶.

La formazione di una generazione di studenti e intellettuali di sinistra costituì, con il passare del tempo, il fondamento di movimenti di contestazione ai quali il governo militare – sotto la presidenza di Artur da Costa e Silva – rispose con l’inasprimento della repressione sancito dall’AI-5 emanato il 13 dicembre del 1968.

Questo provvedimento che si configurò come un “golpe dentro do golpe”²⁷⁷ instaurò a tutti gli effetti la dittatura attraverso la chiusura del *Congresso Nacional* (fino all’ottobre del 1969) e la sospensione di fondamentali diritti e garanzie individuali:

Attraverso questo atto istituzionale si procedette all’instaurazione di una vera e propria dittatura: l’esecutivo poteva sciogliere le Camere, le assemblee regionali e i consigli comunali, annullare i mandati parlamentari, sospendere i diritti politici dei cittadini per dieci anni, licenziare giudici e funzionari pubblici, revocare le garanzie giuridiche e l’*habeas corpus*, dichiarare lo stato d’assedio, legiferare per decreto²⁷⁸.

A tale chiusura politica corrispose un rigido controllo sulla società garantito dalla censura dei mezzi di comunicazione, dalla violenta soppressione delle proteste e dall’arresto e della tortura dei dissidenti:

Come afferma Elio Gaspari:

A tortura tornou-se matéria de ensino e prática rotineira dentro da máquina militar de repressão política da ditadura por conta de uma antiga associação de dois conceitos. O primeiro, genérico, relaciona-se com a concepção absolutista de segurança da sociedade. [...] Sua lógica é elementar: o país está acima de tudo, portanto, tudo vale contra aqueles que o ameçam. O segundo conceito associa-se à funcionalidade do suplício. A retórica dos vencedores sugere uma equação simples: havendo terroristas, os militares entram em cena, o pau canta, os presos falam e o terrorismo acaba²⁷⁹.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Z. VENTURA, *O ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, p. 107.

²⁷⁸ A. TRENTO, *Il Brasile...*, Op. cit., pp.147-148.

²⁷⁹ E. GASPARI, *As ilusões armadas. A ditadura escancarada*, vol. 2, [2002], Rio de Janeiro, Intrínseca, 2014², p. 19.

La tortura divenne quindi parte integrante delle attività di governo e, talvolta, non era finalizzata soltanto alla confessione, ma all'imposizione di un'unica verità e del dominio sull'Altro:

A justificativa funcional da tortura como recurso conveniente na busca da confissão é mistificadora tanto no que se refere ao método como às suas consequências. O encontro do torturador com sua vítima não tem a banalidade implícita no raciocínio do eu-pergunta-ele-não-fala-eu-bato-ele-confessa. O que sucede nesse encontro, quando a proximidade dos dois sinaliza também a maior distância que pode separar dois seres humanos, nada tem a ver com a importância que um presidente, um senador, um coronel ou um torturador dão a uma confissão. Relaciona-se com a opinião que têm do gênero humano²⁸⁰.

Al di là delle presunte finalità di tale pratica, davanti alle atrocità e alla crudeltà di un potere che annienta gli esseri umani si impone l'obbligo di denunciare e di testimoniare in nome e per conto delle sue vittime.

La ricostruzione storica di quanto accaduto non risulta sufficiente a farsi carico della voce degli oppressi e a manifestare “a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas que se abriram no corpo da Nação e na lembrança traumática dos sobreviventes”²⁸¹.

Di tale dovere si è spesso fatta carico la letteratura, sostituendosi, talvolta, alla Storia ufficiale e sensibilizzando gli individui alla tragedia umana e sociale che ha colpito il Brasile nel corso dei ventuno anni di dittatura militare.

La produzione letteraria del periodo 1964-1985 rappresenta un sorta di resoconto storico non ufficiale che attraverso una grande varietà di generi – reportages, romanzo di denuncia, di testimonianza e di resistenza²⁸² – e con mezzi espressivi e estetici di diversa intensità dà conto della violenza, delle torture e della repressione che caratterizzarono il regime militare. Tra le opere pubblicate durante tale epoca, vale la pena di fare alcuni esempi di un complesso repertorio letterario rappresentativo di un difficile momento storico: *Incidente em Antares* (1971) di Érico Veríssimo; *As meninas* (1973) di Lygia Fagundes Telles; *Em câmara lenta* (1977) di Renato Tapajós; *Reflexos de baile* (1976) e *Bar don Juan* (1977) di Antonio Callado; *A festa* (1978) di Ivan

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 44.

²⁸¹ E. FINAZZI AGRÒ, “(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964”, in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, jan./jun 2014, p. 181. Disponibile su: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000100010&lng=en&nrm=iso (Accesso: 7 gennaio 2016).

²⁸² Per approfondire vedi: R. FRANCO, “Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70”, in *História, memória, literatura: o testemunha na Era das Catástrofes*, Márcio Seligmann-Silva (org.), Campinas, SP, Unicamp, 2003, pp. 351-369.

Ângelo; *Zero* (1978) di Ignácio Loyola Brandão; *O que é isso companheiro?* (1979) di Fernando Gabeira; *Tropical sol da liberdade* (1988) di Ana Maria Machado.

In questo vasto panorama, la produzione *clariciana* non trova una facile collocazione: a partire dal suo “non-luogo” nella letteratura brasiliana, Lispector ha raccontato in una maniera peculiare la brutalità e le nefandezze di un’epoca in cui, citando Walter Benjamin, “lo «stato d’emergenza» in cui viviamo è la regola”²⁸³.

Tale missione conduceva Clarice in una sorta di impasse: da un lato l’urgenza di dire, di narrare, dall’altro l’impossibilità di descrivere e raccontare fino in fondo l’orrore di una violenza cieca che annichiliva gli individui.

La scrittrice si ritrovò, dunque a confrontarsi con il paradosso della testimonianza poiché come afferma Giorgio Agamben:

La testimonianza è una potenza che si dà realtà attraverso una impotenza di dire e una impossibilità che si dà esistenza attraverso una possibilità di parlare. Questi due movimenti non possono né identificarsi in un soggetto o in una coscienza, né separarsi in due sostanze comunicabili. Questa indisgiungibile intimità è la testimonianza²⁸⁴.

Nel suo ruolo di testimone, Clarice mette in discussione il potere della letteratura e si sente colpevole di “não contribuir para nada humano e social por meio do escrever”²⁸⁵.

Come afferma nella *crônica* “Ainda sem resposta”²⁸⁶ pubblicata su *Jornal do Brasil* il 22 giugno del 1968:

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar. Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

²⁸³ W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, [1955], (trad. ita. R. Solmi), Torino, Einaudi, 1962, p. 79.

²⁸⁴ G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, L’archivio e il testimone, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 136.

²⁸⁵ C. LISPECTOR, “Literatura e justiça” in *Para não esquecer*, [1978], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 29.

²⁸⁶ Per approfondire l’analisi di tale *crônica* vedi: E. FINAZZI AGRÒ, “A (im)possível resposta. Clarice Lispector e a obrigação ao testemunho” in *Literatura e Autoritarismo - Dossiê Forças de Opressão e Estratégias de Resistência na Cultura Contemporânea*, n° 9, 2012, pp. 4-15.
http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie09/RevLitAut_art01.pdf (5 gennaio 2016)

O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através de literatura que poderá talvez se manifestar²⁸⁷.

“Spettatrice” di un male che non può essere definito, Clarice si rende conto dell’inadeguatezza di una letteratura che si conforma a determinati parametri e manifesta la necessità di una “nuova letteratura” libera dalle logiche e dalle restrizioni di un discorso autoritario.

Proprio per questo, a partire dalla fine degli anni 60 si aprì, come affermato in precedenza, la fase della produzione letteraria scritta “com a ponta dos dedos”.

L’impegno di Lispector contro l’autoritarismo si rese evidente non solo attraverso la scrittura, ma anche mediante la partecipazione a importanti manifestazioni come l’incontro con il governatore dello stato di Guanabara, Negrão de Lima e la *Passeata dos 100 mil* che ebbero luogo a Rio de Janeiro nel mese di giugno del 1968.

Il 22 giugno del 1968, circa 300 artisti, scrittori e altre personalità della cultura brasiliana tra cui Oscar Niemeyer, Carlos Scliar, Milton Nascimento, Hélio Pellegrino, Gilberto Gil, Paulo Autran, Ziraldo si recarono al *Palácio da Guanabara* per chiedere al governatore delle spiegazioni rispetto ai violenti atti repressivi dei militari:

Chocados pelos últimos acontecimentos, intelectuais, artistas e jornalistas começaram a se movimentar para “fazer alguma coisa”. [...] Alguns episódios haviam traumatizado particularmente a classe, como a prisão dos irmãos Rogério e Ronaldo Duarte no dia das missas de Édson Luis; o seqüestro de Flávio Rangel e Bernardo Figueiredo pouco depois; o espancamento de Eduardo Escorel e sua mulher Ana Luísa no campo de Botafogo²⁸⁸.

Clarice partecipò all’incontro con Negrão de Lima comportandosi, secondo le parole di Carlos Scliar, come una “espécie de guardiã, com cuidados especiais, buscando com o olhar todos os amigos próximos ou mais afastados. Era mais do que uma amiga, me parecia uma mãe judia protetora, generosa, preocupada”²⁸⁹.

Durante il 1968, gli episodi di violenza perpetrata dalla polizia si fecero sempre più frequenti soprattutto a partire dall’uccisione di Édson Luís, avvenuta il 28 marzo, durante uno scontro tra militari e studenti nel ristorante “Calabouço”.

Come racconta Zuenir Ventura:

²⁸⁷ C. LISPECTOR, “Ainda sem resposta” (22 de junho 1968), in *A descoberta do mundo*, [1984], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p.112.

²⁸⁸ Z. VENTURA, *O ano que não terminou...*, Op. cit., p. 143.

²⁸⁹ C. SCLIAR, “Conheci Clarice” apud N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice uma vida que se conta*, Op. cit., p. 474.

Édson Luís era um dos 300 estudantes que no fim da tarde de 28 de março jantavam no restaurante que o governo construía depois que, dois anos antes, demolira um outro, velho. [...] Naquele fim de tarde, os estudantes protestavam, como faziam quase todos os dias, e se preparavam para mais uma passeata-relâmpago sem conseqüência, mas a polícia achava que eles tramavam apedrejar a embaixada americana. [...] A tropa da PM chegou às 18 horas, brandido cassetetes. Os estudantes fugiram em duas direções e depois se reagruparam, avançando sobre os policiais com paus e pedras. [...] Sem horário de verão, às 6 horas da tarde já era noite, o que impediu que as testemunhas vissem que o tiro saía do revólver do aspirante da PM Aloísio Raposo para atingir mortalmente o coração do estudante Édson Luís²⁹⁰.

La vicenda colpì profondamente l'opinione pubblica che espresse la propria commozione e il proprio sdegno per l'uccisione di un innocente diventato quasi un martire simbolo della gioventù nazionale.

Longe de ser um líder, Édson Luís era, como muitos de seus colegas, um daqueles jovens que vinham do interior tentar estudar no Rio, sobrevivendo graças à alimentação barata do Calabouço. Para estudar, Édson Luís era obrigado a recorrer a pequenos expedientes, inclusive na limpeza do restaurante. Ele não tinha nenhum dos componentes míticos para sonhar em ser o que acabou sendo: um mártir²⁹¹.

Al funerale del giovane studente partecipò gran parte della società civile che manifestava il proprio dolore per l'ennesima vittima e, allo stesso tempo, sfidava un governo militare e “um poder usurpador que prendia, torturava e matava”²⁹².

A tal proposito, vale la pena di riportare la toccante descrizione del corteo funebre che accompagnò, nonostante i rigidi divieti delle autorità, il feretro di Édson Luís fatta da Ana Maria Machado nel romanzo autobiografico, *Tropical sol da liberdade* (1988):

Das janelas, pessoas atiravam papel picado, aplaudiam. Dos prédios, nas ruas do caminho, cada vez saía mais gente para engrossar o cortejo, que seguia, devagar. Ao longo da praia do Flamengo, laterais, os ônibus paravam e os passageiros saltavam para virem participar do protesto. A cidade inteira se comovia pela vida de um menino. O céu escurecia, estava anoitecendo, logo as luzes iam se acender. Mas não se acenderam. Quando a procissão fúnebre ia deixando a praia do Flamengo para entrar na de Botafogo, já era noitinha, naquela paisagem de cartão-postal carioa que é a enseada toda cercada de luzes com a silhueta do Pão de Açúcar ao fundo. Mas estava escuro. Um espectador mais lírico poderia até achar que a própria cidade pusera luto ou protestava contra a violência, recusando-se a se iluminar. Mas era evidente que o governo recorria a outros truques de um arsenal que iria se mostrar inesgotável pelos anos seguintes, e mandava apagar as luzes do trajeto, na esperança, talvez, de dispersar a multidão devido ao escuro. Mas os veículos parados ao longo das pistas, aqui e ali, começaram a acender seus faróis. Em seguida, alguém arranhou um jornal, torceu-o e improvisou uma tocha. Em segundos elas se multiplicaram. Queimavam rápido demais, porém. Nas janelas dos edificios, em diferentes alturas, os moradores começaram a acender velas que

²⁹⁰ Z. VENTURA, *O ano que não terminou...*, Op. cit., pp. 103-104.

²⁹¹ *Ibidem*, pp. 104-105.

²⁹² A. M. MACHADO, *Tropical sol da liberdade*, [1988], Rio de Janeiro, Objetiva, 2012, p. 72.

quebravam, tênues, a escuridão. Muitos jogavam mais velas, ou descampara oferecer lanternas. Na porta de uma loja, um comerciante distribuía velas e fósforos²⁹³.

Dal ricordo di Ana Maria Machado che ha assistito e vissuto in prima persona i soprusi del potere, emergono i sentimenti contrastanti di un'intera comunità: al turbamento e all'afflizione per la morte del giovane si contrappone la rabbia e la rivolta nei confronti di un potere che manipola e distrugge vite umane.

Nei testi *clariciani* non c'è un esplicito riferimento all'accaduto, ma nella *crônica* "Estado de graça" pubblicata il 6 aprile, a pochi giorni dalla tragica vicenda di Édson Luís, la scrittrice aggiunge un post scriptum in cui afferma: "Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil"²⁹⁴.

La solidarietà che Lispector sentiva "de corpo e alma" non si tradusse mai in un'a militanza politica o in un impegno ideologico come avvenne nel caso, per esempio, di Lygia Fagundes Telles secondo la quale la funzione dello scrittore era:

A função do escritor? Ser testemunha do seu tempo e de sua sociedade. Escrever por aqueles que não podem escrever. Falar por aqueles que muitas vezes esperam ouvir da nossa boca a palavra que gostariam dizer. Comunicar-se com o próximo e se possível, mesmo por meio de soluções ambíguas, ajudá-lo no seu sofrimento e na sua esperança²⁹⁵.

Scrittrice paulistana legata a Lispector da una profonda amicizia, Lygia espresse in maniera esplicita il suo dissenso e partecipò ai movimenti degli intellettuali.

Emblematico del suo impegno letterario è il romanzo *As Meninas* pubblicato nel 1973 e in cui la realtà della repressione viene raccontata attraverso i punti di vista di tre ragazze: Lorena, Ana Clara e Lia.

È proprio attraverso la voce di Lia, impegnata nella lotta studentesca, che viene presentata una scena di una tortura; nel passaggio citato la protagonista si rivolge a Madre Alix, una delle suore che si prendono cura di lei e delle altre ragazze ospitate nel collegio, ma in realtà sembra invitare tutti i lettori ad "ascoltare" e a riflettere sull'atrocità di azioni commesse da essere umani contro altri individui inermi e offesi profondamente nella loro dignità umana:

²⁹³ *Ibidem*, pp. 72-73.

²⁹⁴ C. LISPECTOR, "Estado de graça" (6 abril de 1968) in *A descoberta do mundo*, Op. cit., p. 93.

²⁹⁵ L. FAGUNDES TELLES, *A disciplina do amor*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, (quarta di copertina).

Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a Justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserma policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: Ali interrogaram-me durante vinte cinco horas enquanto gritavam, Traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resistia e resisti também às surras que me abriram um talho fundo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me a então a aplicar os choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fedidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos: mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas²⁹⁶

A testimonianza dell'*engagement* della scrittrice e del fermento del mondo intellettuale durante l'epoca della dittatura, sono stati inclusi, nel presente lavoro, degli importanti documenti²⁹⁷ appartenenti all'archivio personale di Lygia Fagundes Telles depositato presso l'Instituto Moreira Salles di Rio de Janeiro.

Il primo di tali documenti è una sorta di petizione²⁹⁸ contro la censura indirizzata al Ministro della giustizia, Armando Falcão.

Datato 25 gennaio 1977, il testo introduce la lista dei firmatari tra i quali però non compare Clarice. L'elenco riporta i nomi di personaggi della cultura, musica, spettacolo e arte brasiliana come: Chico Buarque de Hollanda, Antônio Cândido, Nélida Piñon, Mário Quintana, Antônio Carlos Jobim, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Heitor Cony e Rubem Braga per fare solo alcuni esempi.

²⁹⁶ L. FAGUNDES TELLES, *As meninas*, [1973], São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 148-149.

²⁹⁷ I documenti sono riportati in "Appendici" del presente lavoro.

²⁹⁸ Instituto Moreira Salles (IMS) di Rio de Janeiro, *Acervo Lygia Fagundes Telles (ALFT)*, "Série Correspondência pessoal do ALFT" - Cópia datiloscritta da carta ao Ministro Armando Falcão com remetente: Lygia Fagundes Telles, Belo Horizonte - MG, [25 jan. 1977].

(La nota che accompagna il fascicolo afferma: "Na primeira organização dada pelo IMS, esse documento integrou o dossiê Censura").
[Appendice A]

In questa sorta di manifesto, gli intellettuali si rivolgono al ministro allo scopo di porre fine alla censura che limitava, non solo, la loro attività creativa ma anche lo sviluppo culturale del Brasile:

Nós, para quem a liberdade de expressão é essencial, não podemos ser continuamente silenciados. O nosso amordaçamento há de equivaler ao silêncio do próprio Brasil e à sua inequívoca conversão que muito pouco terá a dizer brevemente²⁹⁹.

A questo documento si potrebbe collegare una lettera datata 28 marzo 1994³⁰⁰ inviata da Lygia al giornalista Otávio Frias filho in cui la scrittrice racconta le difficoltà e i pericoli affrontati nel tentativo di recapitare il summenzionato manifesto al ministro Armando Falcão.

Infine, dal documento intitolato “Aos Jornalistas”³⁰¹ e firmato dalla “Comissão Universitaria” emerge la situazione degli studenti e dei giornalisti arrestati e, in alcuni casi, uccisi come Vladimir Herzog, giornalista e direttore della TV Cultura di São Paulo.

Sospettato di avere legami con il *Partido Comunista Brasileiro* (PCB), nell’ottobre 1975, in seguito all’interrogatorio del DOI-CODI³⁰², Herzog fu dichiarato morto a causa di un suicidio.

Nel testo gli studenti della Universidade de São Paulo (USP) invitano alla lotta e alla mobilitazione contro il regime e in difesa di tutti i loro colleghi arrestati e torturati senza motivo.

²⁹⁹ *Ibidem*

³⁰⁰ Instituto Moreira Salles (IMS) di Rio de Janeiro, *Acervo Lygia Fagundes Telles* (ALFT), “Série Correspondência pessoal do ALFT” - Cópia datiloscritta da carta a Otávio Frias Filho com remetente Lygia Fagundes Telles, São Paulo - SP, [28 mar. 1994].

(La nota che accompagna il fascicolo afferma: “Na primeira organização dada pelo IMS, esse documento integrou o dossiê Censura. Possui 1 anexo: texto ‘Antecedentes do Manifesto’”).

[Appendice B]

³⁰¹ Instituto Moreira Salles (IMS), *Acervo Lygia Fagundes Telles* (ALFT) - Cópia datiloscritta de um documento com destinatário não identificado, remetente: Comissão Universitária da Universidade de São Paulo, sem data.

Attualmente, le informazioni riguardo la provenienza, i destinatari e la data di tale documento non sono ancora del tutto precise.

[Appendice C]

³⁰² Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna: organo di *intelligence* creato dall’Esercito.

Nella produzione letteraria di Clarice Lispector non ci sono riferimenti diretti al contesto e ai vari avvenimenti, ma la manifestazione del dissenso avviene proprio attraverso la costruzione delle sue opere.

Al discorso autoritario ella opponeva, infatti, “lapsos, discontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura”³⁰³.

Proprio in questi elementi, secondo Jaime Ginzburg, è possibile analizzare “o impacto brutal da violência social”³⁰⁴, non sempre espresso in testi che rappresentano fedelmente la realtà, ma che emerge invece attraverso il tentativo di “tensionar o limite entre realidade e imaginação, subverter parâmetros tradicionais, apontar ambivalências da linguagem, pautar a representação em contradições, enfim, romper com os padrões tradicionais de entendimento da consciência e da linguagem”³⁰⁵.

Nel caso di Clarice si potrebbe pertanto parlare, come afferma Vilma Arêas, di un “realismo novo”³⁰⁶ che si concretò soprattutto a partire dalla pubblicazione del romanzo *Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres* (1969) e le raccolte di racconti *A via crucis do corpo* (1974) e *Onde estivestes de noite* (1974).

In tale fase, il riferimento al corpo, alla sessualità e alla ricerca del piacere divennero delle costanti che assunsero un valore ideologico poiché, come afferma Ettore Finazzi Agrò:

Este elemento físico, esta preocupação com a libertação material dos empecilhos de uma ética opressora se conjuga em Clarice, nos finais dos anos 60, com a entrada tateante num “realismo novo”; com a reivindicação, naturalmente política (sendo, todavia e antes de mais, necessariamente estética), de uma expressão fatalmente anti-autoritária, atravessando a sexualidade como forma de resistência e protesto contra o domínio biológico da vida individual. Abrindo mão ou indo além do misticismo natural e leigo, típico da produção anterior, a autora sente, de fato, a obrigação de dar voz a aqueles que não têm palavra ou que só conseguem se exprimir através dos gestos sem esperança e da evidência dos seus corpos machucados: ela percebe, enfim, que o autoritarismo montante da ditadura pretende

³⁰³ J. GINZBURG, *Critica em tempos de violência*, São Paulo, Edusp, Fapesp, 2012, pp. 236-237.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 237.

³⁰⁵ *Ibidem*

³⁰⁶ Espressione tratta dal romanzo *Um aprendizagem ou O livro dos prazeres* che nel testo della studiosa brasiliana, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, è utilizzata per indicare il cambiamento, formale e contenutistico, delle opere di Lispector. Per approfondire vedi: V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos...*, Op. cit., p. 45.

uma escolha contrariando – ou melhor, por paradoxo, que contrarie secundando-a – a proibição de falar, reivindicando assim a sua dignidade e liberdade autoral³⁰⁷.

³⁰⁷ E. FINAZZI AGRÒ, “A (im)possível resposta...”, Op. cit., pp. 6-7.

II CAPÍTULO

“A CULPA É MINHA”¹: CRIMINI, CRIMINALI E CORPI DEL REATO

Sinto que nós chegamos ao limiar de portas que estão abertas e por medo ou pelo que não sei, não atravessamos plenamente essas portas. Que no entanto têm nelas já gravado nosso nome. Cada pessoa tem uma porta com seu nome gravado e é só através dela que essa pessoa perdida pode entrar e se achar.

O meu ‘normal’ está aquém de mim.

Fui além de mim e não posso voltar mais.

Não agüento mais os ‘bons sentimentos’. Quero ser ruim e me vingar. Quero entrar em guerra com o mundo. O mundo me vencerá mas pelo menos eu farei uma coisa decente: morrerei.

O tempo é de grande violência. E as pessoas são distraídas, não sabem que só têm uma vida.

Não existe a tragédia. Ela está implícita. Somos todos conhecidos. A coisa se passa entre um sorriso e outro sorriso.

(Clarice Lispector²)

1. O risco do contar histórias³

L’immagine di una porta aperta la cui soglia non può essere facilmente oltrepassata illustra in maniera efficace il dilemma che affligge quasi tutti i personaggi *clariciani*.

Le narrazioni di Clarice Lispector rivelano, infatti, l’impasse esistenziale in cui si trovano i protagonisti costretti a scegliere tra il vivere seguendo la propria natura oppure accontentarsi di un’esistenza modellata da norme e convenzioni, e che perciò può essere considerata, secondo la scrittrice, come una sorta di sopravvivenza.

La scelta presuppone l’inizio di un percorso attraverso cui l’individuo rinuncia alla “vecchia esistenza” andando incontro al proprio destino di essere umano.

Nelle opere di Lispector, il tentativo di ricongiungere l’uomo con sé stesso e con la propria origine si realizza non solo sul piano tematico, ma tale “esperienza” si riflette

¹ C. LISPECTOR, *A hora da estrela*, [1977], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, (frontespizio).

² O. BORELLI, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 50.

³ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, [1995], São Paulo, EDUSP, 2013⁷, p. 432.

anche nella scrittura, stabilendo il nesso indissolubile tra “fundo e forma”⁴ che caratterizza i testi *clariciani*.

Come emerge dal seguente brano tratto dall’intervento “Literatura de Vanguarda no Brasil” tenuto da Clarice durante un congresso sulla letteratura ibero-americana organizzato dall’Università del Texas nel 1963:

essa expressão “forma-fundo” sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão “corpo-alma”, “matéria-energia” etc. Sem nunca me deter muito no assunto, eu repelia quase de instinto esse modo de, como por exemplo, se ter cortado verticalmente um fio de cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo compõem-se de duas metades. Ora, um fio de cabelo não tem metades, a menos que sejam feitas (sic⁵) que usam divisão de “fundo e forma” talvez seja às vezes hipótese de trabalho, instrumento para estudo. Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda então seria inovação de forma? Mas “inovação de forma” podia então implicar conteúdo ou fundo antigo? mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? qual é a existência que é anterior à própria existência? Vendo-me tão confusa, então eu me propus, apenas para me facilitar e também apenas para hipótese de avanço meu, que para mim a palavra “tema” seria aquela que substituiria a unidade indivisível que é fundo e forma.

Um “tema”, sim, pode preexistir, e dele se pode falar antes, durante e depois da coisa propriamente dita; mas fundo-forma é a coisa propriamente dita, e do fundo-forma só se sabe do ler, ver, ouvir, experimentar. Eu me propus: tema, e a coisa escrita; tema, e a coisa pintada; tema e a música; tema, e viver⁶.

La definizione di “tema” come *trait-d’union* di forma e contenuto si rivela di fondamentale importanza per l’analisi delle opere della scrittrice poiché in esse all’indagine ontologica – oggetto della narrazione – corrisponde sempre la ricerca incessante di forme espressive in grado di cogliere e rivelare il mistero dell’esistenza. In questo modo, il linguaggio costituisce, da un lato, un mezzo per comprendere e rappresentare la realtà, dall’altro essa diventa motivo di riflessione metalinguistica poiché “entre existir e falar se arma um conflito insolúvel: a linguagem cria, em cima da existência, uma casca feita de aparência, um ser da expressão que jamais coincide com ser real”⁷.

⁴ C. LISPECTOR, *Outros escritos*, Teresa Montero, Lícia Manzo (orgs), Rio de Janeiro, Rocco, 2005, p. 98.

⁵ La citazione è tratta dal testo dell’intervento pubblicato in *Outros escritos*. Le parte mancante è stata segnalata dalle curatrici del volume.

⁶ *Ibidem*

⁷ O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes; Lorena, Fatea, 1979, p. 52.

Il rapporto tra linguaggio e esistenza rivela la profonda scissione tra l'essere reale e l'essere del e nel linguaggio e, nelle opere di Lispector, esso viene tematizzato attraverso una scrittura che oscilla costantemente tra la parola e il silenzio:

Ao expressar o esforço e a impossibilidade de anular a distância entre o ser e a palavra que o representa, Clarice Lispector é partícipe de uma literatura que tem na autoconsciência sua potência e, ao mesmo tempo, a marca de sua fratura.

Essa vertente estruturante da literatura clariciana materializa-se no pólo da "antilinguagem", ao desmontar as categorias lingüísticas, sintáticas e narrativas (transgressão que se mostra na deseroização das personagens, na despersonalização do narrador e dos agentes do enredo, no despojamento e esvaziamento das frases, na dissolução dos parágrafos, nas desfigurações do gênero etc.). Ao lado ou resultando do impulso desestruturante, há também o movimento afirmativo da palavra como modo de apreensão do real. Na verdade, todas as técnicas de composição mencionadas são modos refinados de captar esse mesmo real, sempre rebelde às significações, mas que só se entrega na "entrelinha", na sombra da palavra⁸.

Attraverso una sorta di gioco di specchi in cui la forma riflette il contenuto e viceversa, "a literatura volta-se sobre si mesma, de modo que a ação narrada é a própria situação problemática das personagens em busca de si mesmas"⁹.

Come afferma Vilma Arêas "é como se Clarice tivesse escrito apenas um livro durante toda a vida"¹⁰ poiché sia nella forma sia nei contenuti, le sue opere presentano le tracce di un'incessante ricerca che ha come obiettivo il superamento di verità precostituite.

La volontà di (ri)appropriarsi dell'essenza della vita si scontra però con la finitezza del linguaggio che ostacola la comprensione della realtà e l'aspirazione alla totalità dell'essere.

Nei testi *clariciani*, questa realtà provvisoria e momentanea è costruita a partire da istanti in cui l'essere si rivela a se stesso e il linguaggio, nel tentativo di far emergere la verità sulla condizione umana, si confronta con l'impossibilità di dire e si arrende al silenzio facendo emergere, tra le linee del testo, l'indicibile.

Sono proprio questi attimi di improvvisa rivelazione dell'essere nel quotidiano degli individui che conferiscono alla scrittura lispectoriana, secondo una parte della critica, un carattere epifanico.

⁸ Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, EDUSP/FAPE-SP, 2006, pp. 70-71.

⁹ O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. cit., p. 52

¹⁰ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 15.

Introdotta da Benedito Nunes¹¹, il concetto di epifania costituisce un punto essenziale nella lettura delle opere della scrittrice, diventando oggetto di analisi di molti critici. Tra i vari studi vale la pena di citare quello di Affonso Romano de Sant'Anna il quale ha analizzato la presenza di momenti epifanici nei racconti di *Laços de família* (1960) e *A legião estrangeira* (1964).

Nella parte dedicata a Clarice Lispector del testo *Análise estrutural de romances brasileiros*, riprendendo la definizione data in *The Random House Dictionary*, il critico brasiliano afferma:

Epifania (epiphaneia) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é nesse sentido que a palavra surge, descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem¹².

Prendendo in considerazione il significato che essa assume in letteratura, Affonso Romano de Sant'Anna fa riferimento alle presunte influenze letterarie, in particolare a James Joyce.

Come si è visto nel capitolo precedente, l'associazione tra Lispector e lo scrittore irlandese deriva, oltretutto dall'uso della tecnica narrativa del flusso di coscienza, anche dal fatto che il titolo e l'epigrafe di *Perto do Coração Selvagem* (1943) sono tratti dal romanzo *A portrait of the artist as a young man* (1916). Ciò nonostante, Affonso Romano de Sant'Anna sottolinea la differenza tra i due scrittori: il concetto di epifania in James Joyce trae ispirazione dall'estetica di San Tommaso d'Aquino per il quale il Bello presuppone tre criteri fondamentali "integritas, consonantia e claritas"¹³, mentre nel caso di Lispector si parla di una "escritura como epifania"¹⁴ giacché:

¹¹ Per approfondire vedi: B. NUNES, *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Ática, 1989, p.125.

¹² A. R. DE SANT'ANNA, *Análise estrutural de romances brasileiros*, [1973], São Paulo, UNESP, 2012, pp. 270-271. (Lo studio delle raccolte di racconti *Laços de Família* e *A Legião Estrangeira* è stato recentemente ripubblicato in: A. R. DE SANT'ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice*, São Paulo, Unesp, 2013, pp. 77-120.

¹³ *Ibidem* p. 268

¹⁴ *Ibidem* p. 270

em Clarice o sentido da epifania se perfaz em todos os níveis: a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a visão de um cego na rua, a relação de dois namorados ou a visão de uma barata dentro da casa¹⁵.

L'influenza joyciana viene approfondita, inoltre, da Olga de Sá nello studio *A escritura de Clarice Lispector* in cui l'epifania viene definita – insieme a quello parodico – come polo della scrittura *clariciana*.

Analizzando nel dettaglio alcuni esempi di epifanie joyciane, la studiosa brasiliana identifica essenzialmente tre procedimenti attraverso cui esse si realizzano:

- 1º) *a epifania-visão* como revelação presentativa, imediata, provida ou não de desenvolvimento, explicitação, comentário. Servem de exemplos textos de *Stephen Hero*, o episódio da menina-pássaro no *Retrato*.
- 2º) *a epifania-crítica como reversão irônica* (a antiepifania), dos *Dublinenses*, que a análise de “Os Mortos” nos ajudou a tipificar.
- 3º) *a epifania-linguagem* (revelada na própria palavra), epifania operativa ao nível da microestética¹⁶.

Come Affonso Romano de Sant'Anna, Olga de Sá considera l'epifania non come un tema, ma come un procedimento che configura la scrittura:

como um *rito* que se cumpre como forma de “submissão ao processo”. [...] enquanto rito, essa narrativa epifânica se repete a si mesma, repetindo seus mesmos lugares, com a quase rigidez do rito sempre velho e novo, como a girar uma série de símbolos em torno de um mesmo eixo, enfatizando sua insuperável circularidade¹⁷.

Per questo motivo, la studiosa afferma che, dal punto di vista stilistico, la ripetizione si rivela un efficace strumento per “epifanizar, criticamente, certos aspectos mínimos da realidade”¹⁸, contribuendo a quella “técnica de desgaste”¹⁹ a cui viene sottoposto il linguaggio che, svuotato delle sue connotazioni e dei suoi significati convenzionali, tenta di rompere “a casca da vida”²⁰.

Presentandosi come la manifestazione di un'esistenza libera da un involucro fatto di parole e luoghi comuni del linguaggio, l'epifania produce un effetto di straniamento giacché essa:

¹⁵ *Ibidem* p. 271

¹⁶ O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. cit., p. 192.

¹⁷ A. R. DE SANT'ANNA, *Análise estrutural de romances brasileiros*, Op. cit., p. 272.

¹⁸ O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. cit., p. 203.

¹⁹ B. NUNES, *O dorso do tigre*, Op. cit., p. 132.

²⁰ O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. cit., p. 135.

é expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanismo e vazio. Mas também defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras com o ser. Por isso a epifania sempre um momento de perigo, à borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas. A vida protegida representa o domesticado, o dia-a-dia, o casamento, as compras na feira, as visitas e os aniversários. A casca desses atos rotineiros está sempre por um fio e seu rompimento se dá num momento epifânico: uma mulher volta das compras e, num átimo, vislumbra o automatismo da própria vida, nos gestos devem cego, que masca chicles; outra transpõe o umbral da loucura ante a perfeição das rosas sobre a mesa; uma galinha recupera, por minutos, sua ancestral natureza selvagem e mobiliza o caçador que existe no homem civilizado, dos almoços de domingo. Enfim, a epifania é um modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas, é um pólo de tensão metafísica, que perpassa ou transpassa a obra de Clarice Lispector²¹.

Nelle opere di Clarice non ci sono riferimenti al concetto di epifania, tuttavia, secondo Olga De Sá, nel suo caso si tratta di una vera e propria “poética do instante”²² che si manifesta in maniera esplicita nel libro *Água Viva* (1973) in cui, la volontà di catturare “o é da coisa”²³ incontra il suo principale ostacolo, ossia, “a discursividade da linguagem, contra a qual Clarice luta, corpo a corpo”²⁴.

L’epifania nella produzione *clariciana* non deve essere interpretata nella sua accezione mistico-religiosa, bensì come la rivelazione profana e fisica di “essere nel mondo”, un’esperienza che la scrittrice definisce un “estado de graça”²⁵:

Quem já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte. O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se. E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma

²¹ *Ibidem*, pp. 134-135

²² *Ibidem*, p. 201.

²³ C. LISPECTOR, *Água viva*, [1973], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 9.

²⁴ O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. cit., p. 201.

²⁵ Per approfondire il rapporto tra epifania e il concetto clariciano di “estado de graça vedi l’interessante studio di J. C. PENNA, “O nu de Clarice Lispector”, in *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, June 2010, p. 82. Nel testo, lo studioso realizza una sorta di revisione del concetto di epifania nella critica clariciana. <http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S1517106X2010000100006&lng=en&nrm=iso> (Accesso: 1 marzo 2016).

num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente²⁶.

Lo “stato di grazia” a cui fa riferimento Clarice in questa *crônica* pubblicata su *Jornal do Brasil* nell’aprile del 1968 non è legato alla creazione artistica o a quello religioso di Grazia di Dio in senso stretto, nel testo essa è definita come un dono, ma che si concretizza attraverso una condizione materiale e corporale di “uma pessoa comum que de súbito se torna totalmente real porque é comum e humana e reconhecível”²⁷.

Questo momento in cui il mondo e la vita manifestano la propria essenza non appartiene, dunque, alla sfera sacra o del divino, ma a quella terrena e quotidiana dell’individuo:

As descobertas nesse estado são indizíveis e incomunicáveis. É por isso que, em estado de graça, mantenho-me sentada, quieta, silenciosa. É como numa anunciação. Não sendo porém precedida pelos anjos que, suponho, antecedem o estado de graça dos santos, é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo. Depois, lentamente, se sai. Não como se estivesse entrado em transe - não há nenhum transe -, sai-se devagar, com um suspiro de quem teve o mundo como este é. Também já é um suspiro de saudade. Pois tendo experimentado ganhar um corpo e uma alma e a terra, quer-se mais e mais. Inútil querer: só vem quando quer e espontaneamente²⁸.

In questa comunione di corpo e anima, “passa-se a sentir tudo que existe - pessoa ou coisa - respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia” e l’impalpabile verità del mondo si rivela all’individuo attraverso la pura esistenza. Questo stato implica il distacco dalla logica e dalla razionalità per avvicinarsi alla radice istintiva e primordiale che accomuna l’uomo e l’animale:

Não sei por quê, mas acho que os animais entram com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Só que eles não sabem, e os humanos percebem. Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto²⁹.

Nella descrizione clariciana dell’*estado de graça* si configura, dunque, una sorta di *epochè* in cui ogni giudizio sull’esistenza si sospende e la realtà umana si manifesta

²⁶ C. LISPECTOR, “Estado de graça - trecho” (6 de abril 1968) in *A descoberta do mundo*, [1984], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 91.

²⁷ *Ibidem*, p. 92

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*, p. 92

nella sua pura essenza. In tale circostanza, si annulla la scissione tra spirito e materia e si ha piena esperienza dell'essere attraverso la sua presenza corporale che passa a rappresentare l'unicità di tutte le cose.

Clarice afferma “sai-se do estado de graça com o rosto liso, os olhos abertos e pensativos e, embora não se tenha sorriso, é como se o corpo todo viesse de um sorriso suave”³⁰ e, proprio per questo, la scrittrice allerta sul pericolo di “habituarse à felicidade”³¹ *vissuta* durante lo stato di grazia.

Deus sabe o que faz: acho que está certo o estado de graça não nos ser dado frequentemente. Se fosse, talvez passássemos definitivamente para *o outro lado* da vida, que também é real mas ninguém nos entenderia jamais. Perderíamos a linguagem em comum.

[...]Não, mesmo se dependesse de mim, eu não quereria ter com muita frequência o estado de graça. Seria como cair num vício, iria me atrair como um vício, eu me tornaria contemplativa como os fumadores de ópio. E se aparecesse mais a miúdo, tenho certeza de que eu abusaria: passaria a querer viver permanentemente em graça. E isto representaria uma fuga imperdoável ao destino simplesmente humano, que é feito de luta e sofrimento e perplexidade e alegrias menores³².

La visione oggettiva della verità comporta la rinuncia ad una soggettività razionale e ad un linguaggio che manifesta, nell'incapacità di cogliere ed esprimere fino in fondo il mistero della vita, la finitudine della condizione umana:

é bom que o estado de graça demore pouco. Se durasse muito, bem sei, eu que conheço minhas ambições quase infantis, eu terminaria tentando entrar nos mistérios da Natureza. No que eu tentasse, aliás, tenho a certeza de que a graça desapareceria. Pois ela é dádiva e, se nada exige, desvaneceria se passássemos a exigir dela uma resposta. É preciso não esquecer que o estado de graça é apenas uma pequena abertura para uma terra que é uma espécie de calmo paraíso, mas não é a entrada nele, nem dá o direito de se comer dos frutos de seus pomares³³.

Lo stato di grazia rappresenta, dunque, un'apertura che offre la possibilità di vedere “o outro lado da vida”, ma non costituisce un accesso ad esso poiché i tentativi di interrogare e comprendere i “misteri della Natura” dissolvono l'oggettività della visione.

L'allusione al “calmo paraíso” richiama l'immagine del Giardino dell'Eden e, in particolare, il racconto della caduta dell'uomo: nello stato di grazia l'uomo *sa di esistere realmente e materialmente*, ma tale sapere e tale conoscenza relegano l'individuo nella

³⁰ *Ibidem*, p. 93.

³¹ *Ibidem*, p. 92

³² *Ibidem*

³³ *Ibidem*, p. 93.

sua condizione umana che gli preclude l'accesso al paradiso e gli nega "o direito de se comer dos frutos de seus pomares":

Experimentou-se alguma coisa que parece redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo fiquem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais. Passa-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis³⁴.

Sebbene la grazia rappresenti uno spiraglio di speranza di salvezza per il genere umano, tuttavia la "redenzione" non cancella il peccato originale. Ri-accogliendo l'uomo in Paradiso, essa rivela, per contrasto, la precarietà della condizione umana che rende gli uomini tutti uguali nella sofferenza e nel loro inevitabile destino di esseri mortali:

No estado de graça redime-se a "condição humana", mas ao mesmo tempo revelam-se os limites dessa condição, ela que é, na verdade, o próprio limite. A plenitude apresentada contém portanto a apresentação do limite: a graça revela o seu contrário, a "pobreza implorante" da condição humana. De modo que o resultado é o contrário do egoísmo, da inconsciência animal, do vício, do ensimesmamento em um idioma individual. Aprende-se a "amar mais, a perdoar mais, a esperar mais"³⁵.

L'identificazione con un'umanità fragile e vulnerabile che deriva dallo "estado de graça" sposta tale esperienza dalla sfera del trascendente a quella dell'immanente, capovolgendo, in un certo senso, il significato che esso assume nella teologia cristiana: nello stato di grazia *clariciano* non si manifesta, infatti, la divinità, ma l'umanità nella sua limitatezza.

Il momento di rivelazione dell'esistenza attraverso la corporeità descritto nella *crônica* non corrisponde, infatti, all'incarnazione di Gesù Cristo, manifestazione di Dio, che redime l'umanità dai suoi peccati e dalle sue colpe.

Come si legge nel *Vangelo* di Giovanni:

E il Verbo si fece carne
e venne ad abitare in mezzo a noi;
e noi vedemmo la sua gloria,
gloria come di unigenito dal Padre,
pieno di grazia e di verità.
[...] Dalla sua pienezza
noi tutti abbiamo ricevuto

³⁴ *Ibidem*

³⁵ J. C. PENNA, "O nu de Clarice Lispector", in *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, June 2010, p. 82.
<http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S1517106X2010000100006&lng=en&nrm=iso>
(accesso: 1 marzo 2016).

e grazia su grazia.
Perché la legge fu data per mezzo di Mosé,
la grazia e la verità vennero per mezzo di Gesù Cristo.
Dio nessuno l'ha mai visto:
proprio il figlio unigenito,
che è nel seno del Padre,
lui lo ha rivelato.
(Giovanni 1, 14; 16-18)³⁶

La Verità e la grazia incarnate in Gesù Cristo e le sue opere risanano e liberano l'umanità dalla "macchia originale", mentre la redenzione frutto dell'*estado de graça* consiste nell'accettare il tragico cammino umano.

In questo modo, seguendo la prospettiva critica di Olga de Sá, si potrebbe affermare, che tra il polo epifanico e quello parodico³⁷ si instaura una sorta di dialogo enfatizzato dal fatto che il testo "Estado de graça" viene citato in altre due opere di Lispector: *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969) in *Água Viva* (1973)³⁸.

L'io della *crônica*, ossia Clarice, e le protagoniste dei due romanzi, Lori e l'anonima pittrice, vivono dunque, la medesima esperienza, rafforzando il nesso tra vita-letteratura e "fundo-forma" di fondamentale importanza nella produzione dell'autrice.

Inoltre, nel testo della *crônica*, il concetto di "estado de graça" viene ulteriormente ampliato dal post scriptum "Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil" che si riferisce, come si è visto nel capitolo precedente, all'uccisione di Édson Luís durante uno scontro tra militari e studenti nel periodo della dittatura in Brasile.

Lo stato di grazia che avvicina agli altri mostrando "a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa"³⁹ assume, infatti, un significato ideologico in un contesto

³⁶ Il brano è tratto da: *Vangelo e Atti degli Apostoli*, (introduzione e note Mons. S. Garofalo), Milano, Edizioni Paoline, 1992²⁵.

³⁷ Come si è visto in precedenza, il termine va inteso nell'accezione di "canto paralelo" proposta da Haroldo De Campos.

³⁸ La rielaborazione e l'auto-citazione del testo "Estado de graça" costituiscono un esempio dell'intertestualità che caratterizza il processo creativo di Clarice Lispector. Secondo una dichiarazione della scrittrice, la prima formulazione del testo non era quella della *crônica* comparsa su *Jornal do Brasil* nel 1968, ma quella del romanzo *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, pubblicato nel 1969, ma terminato l'anno precedente.

Ciò che contraddistingue principalmente i due testi è che nel romanzo la narrazione è in terza persona ed è scritta al passato, mentre nella *crônica* il racconto è in prima persona e al presente, esprimendo il punto di vista della stessa Clarice Lispector. Cfr. O. DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. cit., p. 202.

³⁹ C. LISPECTOR, "Estado de graça - trecho" (6 de abril 1968) in *A Descoberta do Mundo*, Op. cit., p. 91.

storico sociale e politico segnato dal regime militare. La profonda compassione per le tribolazioni e i patimenti umani si trasforma, infatti, nella partecipazione e nella denuncia delle sofferenze morali e, soprattutto, fisiche inflitte da un potere che costringe gli esseri umani in un perenne stato di eccezione.

Come suggerisce João Camillo Penna:

A nota final não deixa dúvidas: o estado de graça, ao revelar a plenitude pela fresta do paraíso e dar-nos como prêmio irônico a insuspeita “confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis”, nos engaja na condição humana, como *tragédia*. A tragédia política que ocorria então no Brasil, da qual o assassinato de Edson Luís foi um de seus primeiros emblemas, e que desembocaria no final daquele mesmo ano no Ato Institucional número 5. Estar “solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil” significa, portanto, estar engajada na condição humana, com o corpo e a alma que o estado de graça revela, ao nos preparar para o exercício maior de nossa limitação humana: a solidariedade, isto é, a participação em um corpo social e humano que sofre a tragédia política da morte de um estudante, no momento em que se anuncia a grande tragédia da radicalização do estado de exceção da ditadura brasileira. O PS acrescido ao trecho, retirado do romance ainda não publicado, *encarna* a cena no corpo histórico brasileiro. É a encarnação que politiza o estado de graça, ao nomear o “sofrimento e [...] seus caminhos tantas vezes intoleráveis”, que conferem limite e verdade à janela aberta ao pomar do paraíso. É aqui que se delimita a “bem-aventurança física”, arrematando a “dívida indubitável de existir materialmente”, tornando física a revelação metafísica da plenitude, ao ancorá-la em uma figura humana – embora essa figura tampouco seja atribuível a alguém: Jesus Cristo, Clarice Lispector, ou qualquer outro nome, instituindo-se tão somente enquanto gesto de despojamento, dívida ao comum da linguagem, a “condição humana”. O PS destitui o estado de graça ao situá-lo no drama do estado brasileiro: dissolvendo-o ao mesmo tempo em que o realiza⁴⁰.

In un tempo di violenza in cui la tragedia dell’umanità si palesa in maniera concreta, la dissoluzione dello stato di grazia rappresenta quasi una necessità per sfuggire a quel “pericolo” di abituarsi alla felicità che renderebbe gli individui “mais egoístas, porque as pessoas felizes o são, menos sensíveis à dor humana, não sentiríamos a necessidade de procurar ajudar os que precisam - tudo por termos na graça a compensação e o resumo da vida⁴¹”.

Forzando probabilmente la lettura del testo, è possibile far coincidere la rinuncia alla felicità e alla bellezza donate dallo “estado de graça” con una nuova concezione di letteratura che Clarice maturò, come si è dimostrato nel I capitolo, negli anni 60-70.

⁴⁰J. C. PENNA, “O nu de Clarice Lispector”, Op. cit., pp. 82-83.
<http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S1517106X2010000100006&lng=en&nrm=iso>
(Accesso: 1 marzo 2016)

⁴¹ C. LISPECTOR, “Estado de graça - trecho” (6 de abril 1968) in *A Descoberta do Mundo*, Op. cit., p. 92.

L'urgenza di esprimere il proprio dissenso in relazione alla situazione precaria dell'arte e alle ingiustizie che caratterizzarono l'epoca del regime militare spinsero Clarice a impiegare nuove forme e nuovi stili che collocavano la sua scrittura fuori dall'ordine del discorso.

In una produzione letteraria divisa tra la ricerca estetica della parola in grado di cogliere l'inesprimibile e l'obbligo di testimoniare e denunciare una condizione umana in balia dell'arbitrio del potere, come sostiene Jean Luc Nancy, "l'ontologia si avvera come scrittura"⁴² che si rivolge al corpo attraverso "l'escrizione dell'essere"⁴³ ossia "esistenza rivolta al fuori"⁴⁴ poiché "i corpi sono l'esistere, l'atto stesso dell'esistenza, *l'essere*"⁴⁵.

Quella di Clarice può essere definita, pertanto, come una letteratura impegnata, partecipe non solo della realtà sociale e politica del proprio tempo, ma anche del destino mortale dell'umanità, che può essere collocata su una sorta di soglia tra il dentro e il fuori dell'esistenza e che trova nel corpo il suo principale simbolo giacché "la vita è ai confini dell'essere, ciò che a questo è esterno e che pure in esso si manifesta"⁴⁶.

Questa letteratura che infrange gli schemi prestabiliti e che "representa a condição humana a partir de um viés ficcional revelador de instâncias que se opõem aos comportamentos socialmente aceitos e à polidez dos homens"⁴⁷ espone Clarice e i personaggi al *rischio di raccontare storie* che "rivelano", nelle interlinee, il mistero "do outro lado da vida".

Martim, G.H. e i protagonisti di vari racconti si affacciano e, talvolta, varcano la soglia che separa la "sopravvivenza" in una società disciplinata e il vivere una pura esistenza. La rivelazione dell'essenza della vita spinge i personaggi a toccare e, talvolta,

⁴² J. L. NANCY, *Corpus*, [1992], a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2014, p. 18.

⁴³ *Ibidem*, p. 19

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, [1966], (trad. ita E. Panaitescu), Milano, BUR Rizzoli, 2013, p. 296.

⁴⁷ Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal*, Op. cit., p. 18.

a superare il limite tra le due dimensioni del reale e ciò comporta, sul piano narrativo, la distruzione dell'identità: un "massacre do ser. Do ser exposto à epifania"⁴⁸.

Nelle opere di Lispector, tale "crimine" si traduce, infatti, in "un accesso traumatico alla verità, successivo a una morte simbolica, insomma alla cancellazione violenta e definitiva della vecchia identità 'naturale'"⁴⁹ che mina le fondamenta del mondo in cui si muove il personaggio.

I personaggi *clariciani*, come rappresentanti di un'umanità colpevole, intraprendono un percorso di redenzione che non libera dalle sofferenze, bensì, consiste proprio nell'accettare pienamente i tormenti insiti nella condizione umana attraverso un'esperienza di passione e compassione, giacché come afferma la protagonista del romanzo *A Paixão segundo G.H.*: "a via crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela"⁵⁰.

2. Che cos'è il crimine?

Alla luce di quanto è stato affermato finora, nella produzione di Clarice Lispector, il passaggio all'*altro lato della vita* si configura come un ritorno alle origini dell'umanità, un avvicinamento alla radice primordiale dell'essere e al *cuore selvaggio della vita*.

Come si vedrà nel corso del presente lavoro, nell'universo letterario *clariciano*, il tentativo di dare vita ad un nuovo uomo e ad un nuovo mondo risulta da una specie di "nuovo atto di creazione" che assume un carattere sovversivo poiché esso mira a liberare l'individuo dalle apparenze e dalla costrizioni imposte da un certo "ordine del discorso" caratteristico della modernità e del capitalismo.

Come afferma Foucault in *L'Archeologia del Sapere*:

Nel pensiero moderno, [...] il lavoro, la vita, il linguaggio avevano acquistato la loro storicità propria, nella quale erano immersi: non potevano quindi mai enunciare di fatto la loro origine, per quanto l'intera loro storia fosse, dall'interno, come orientata verso di essa. [...] L'uomo si è costituito agli inizi del XIX secolo in correlazione con queste storicità, con tutte queste cose avvolte su se stesse e

⁴⁸ A. R. DE SANT'ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice*, Op. cit., p. 127.

⁴⁹ E. TREVI, "Sola come Clarice", in C. LISPECTOR, *Le passioni e i legami*, Op. cit., p. 12.

⁵⁰ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G.H.*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p. 176.

indicanti attraverso il loro dispiegamento ma in virtù delle loro leggi proprie, l'identità inaccessibile della loro origine. Tuttavia, l'uomo stabilisce rapporti con la propria origine in maniera diversa. L'uomo infatti non si scopre se non legato ad una storicità già formata: non è mai contemporaneo dell'origine la quale, attraverso il tempo delle cose si delinea sfuggendo; quando tenta di definirsi come essere vivente, non scopre il proprio inizio che sullo sfondo d'una vita iniziata assai prima di lui; quando tenta di recuperare in quanto essere al lavoro, non ne mette in luce le forme più rudimentali se non all'interno d'un tempo e di uno spazio umani già istituzionalizzati, già dominati dalla società; e quando tenta di definire la propria essenza di soggetto parlante di qua da ogni lingua effettivamente costituita, non trova altro che la possibilità del linguaggio già dispiegato, e non quel balbettio, quella prima parola a partire da cui tutte le lingue e il linguaggio stesso sono divenuti possibili. È sempre sullo sfondo d'un già iniziato che l'uomo può pensare ciò che vale per lui come origine⁵¹.

Proprio per questo, una letteratura come quella di Clarice Lispector si fa carico del compito di:

contestare l'origine delle cose, ma di contestarla per fondarla, ritrovando il mondo in cui si costituisce la possibilità del tempo – l'origine senza origine né inizio a partire da cui tutto può prender nascita. Un simile compito implica che venga problematizzato tutto ciò che appartiene al tempo, tutto ciò che si è formato in esso, tutto ciò che abita nel suo elemento mobile, in modo che appaia la lacerazione senza cronologia e senza storia da cui il tempo stesso proviene⁵².

La sua scrittura che, come afferma Luciana Stegagno Picchio, “ci abbaglia con la sua fredda fosforescenza epifanica, idee lucciole, immagini lucciole che si accendono nel buio spesso di un periodo tutto volontariamente, faticosamente denotativo”⁵³ si realizza in un spazio e in un tempo singolare e fuggevole, ossia nel luogo:

do presente, do cruzamento da história, da petrificação e ao mesmo tempo da mudança. É o lugar da dobra, em que a linguagem está em toda a sua força de construção. Mas esse lugar-tempo não tem centro. Ele é o lugar do sujeito em deriva, da linguagem em transmutação e de mimesis em produção. Esse é o lugar da alteridade e do silêncio, o lugar da metáfora e não do conceito, em que a literatura transgressora se realiza⁵⁴.

⁵¹ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose...*, Op. cit., pp. 354-355.

⁵² *Ibidem*, p. 357.

⁵³ L. STEGAGNO PICCHIO, “Epifania di Clarice” in C. LISPECTOR, *Le passioni e i legami*, Op. cit., p. 795.

Il testo è stato pubblicato per la prima volta come nota all'edizione italiana di C. LISPECTOR, *Un apprendistato o Il libro dei piaceri*, Torino, Editori La Rosa, 1981, pp. 133-137. Successivamente è comparso, tradotto in portoghese, in *Remate de Males*, n.9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), Campinas/SP, UNICAMP/Instituto de Estudos de Linguagem, maio 1989, pp. 17-20.

⁵⁴ L. HELENA, *Nem Musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, [1997], Niterói, EdUFF, 2010³, p. 69.

Tale letteratura che inverte e sovverte l'ordine del discorso, che scardina categorie cristallizzate come tempo e spazio, e che rende labile il confine tra vita e morte si configura, dunque, sotto il segno della trasgressione e della colpa.

Proprio per questo, nell'analisi di una siffatta produzione letteraria, una metafora come quella del crimine – oggetto di varie narrazioni – si rivela particolarmente pregnante anche perché essa amplifica l'aspetto passionale della scrittura *clariciana*.

Lo studio delle accezioni che il “crimine” assume nei testi di Clarice Lispector può essere collegata alle riflessioni di Benedito Nunes sul *pathos* nelle opere della scrittrice.

Nel saggio “A paixão de Clarice Lispector”, il critico brasiliano afferma che il carattere passionale si manifesta, in primo luogo, “na recorrência de certos sentimentos fortes – cólera, ira, raiva, ódio, nojo, náusea, alternando-se com o amor e a alegria –, verdadeiros núcleos afetivos que motivam a história narrada ou constituem momentos culminantes da narrativa”⁵⁵.

Attraverso questi sentimenti, i personaggi *clariciani* entrano in contatto con il lato istintivo e ferino della vita, compiendo delle azioni che li collocano nella categoria di “criminali”. In realtà, nella maggior parte dei casi, i protagonisti delle narrazioni non commettono dei veri e propri crimini, ma svelano il loro *essere* non conformandosi alla morale e ai codici sociali. Il “disadattamento” dell'individuo in relazione al sistema di valori sociali e culturali si trasforma in una sorta di ricerca di una dimensione esistenziale più autentica che si riflette, nel testo clariciano, mediante quella che Benedito Nunes definisce la seconda configurazione del *pathos*, ossia:

a sofreguidão do desejo, espécie de *hybris*, de insaciabilidade, que expõe ao risco do excesso e da desmesura, levando à transgressão da ordem estabelecida, seja do meio familiar, com em *Perto do coração selvagem* e *O lustre*, seja dos *mores* locais, como em *A cidade sitiada*, seja da lei ou do sistema social, como em *A maçã no escuro*. Mas esse desejo transgressor, que refluí interiormente como angústia da liberdade, mal se separa de uma inquietude espiritual, moral e intelectual, afã de expressão e realização individuais, e que arrebatava principalmente as protagonistas anteriores a *A paixão segundo G.H.*⁵⁶.

I conflitti interiori che animano i personaggi mettono in moto la narrazione che diventa, talvolta, la cronaca di un crimine commesso contro un'identità innaturale e

⁵⁵ B. NUNES, “A paixão de Clarice Lispector”, in *Os sentidos da paixão*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 312.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 313.

costruita allo scopo di ricomporre il nesso tra l'uomo e la materia primigenia dell'esistenza.

La scrittura di Lispector potrebbe essere interpretata, infatti, come un mezzo per affrancare l'uomo da quelle pratiche/credenze culturali e sociali responsabili, secondo Michel Foucault, della "formazione del sapere nella società moderna"⁵⁷ che ha determinato lo sviluppo di "una certa idea dell'umanità, un'idea che è ora divenuta normativa, autoevidente, e che viene ritenuta universale"⁵⁸.

Nella prospettiva foucaultiana, tali pratiche costituiscono "quei «giochi di verità» che sono così importanti per la civiltà e nei quali fungiamo sia da soggetto che da oggetto"⁵⁹ poiché bisogna ammettere che:

il potere produce sapere (e non semplicemente favorendolo perché lo serve, o applicandolo perché è utile); che potere e sapere si implicano direttamente l'un l'altro; che non esiste relazione di potere senza correlativa costituzione di un campo di sapere, né di sapere che non supponga e non costituisca nello stesso tempo relazioni di potere⁶⁰.

La verità e il sapere che derivano da questi meccanismi sono strettamente legati a determinate sfere di dominio, formando, come si è visto nel primo capitolo del presente lavoro, le reti di un dispositivo dal quale si generano i soggetti.

La soggettivazione, ossia, "le processus par lequel on obtient la constitution d'un sujet, plus exactement d'une subjectivité"⁶¹, corrisponde sempre ad un processo di assoggettamento dell'individuo al rapporto potere-sapere giacché, come spiega Giorgio Agamben:

Ogni dispositivo implica infatti un processo di soggettivazione, senza il quale il dispositivo non può funzionare come dispositivo di governo, ma si riduce a un mero esercizio di violenza⁶².

⁵⁷ M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé: un seminario con Michel Foucault*, [1988], a cura di L. H. Martin, H. Gutman, Patrick H. Hutton, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 9.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Op. cit., p. 31.

⁶¹ M. FOUCAULT, "La retour de la morale" (intervista con G. Barbedette e A. Scala) in *Les Nouvelles littéraires*, n° 2937, 28 juin - 5 juillet 1984, pp. 36-41 *apud* M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, vol. IV, (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, p. 706.

⁶² G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Op. cit., p. 29.

Per il filosofo francese, al centro di queste pratiche di soggettivazione/assoggettamento si colloca, dunque, il corpo sottoposto a un regime di “docilità-utilità”⁶³ attraverso un sistema disciplinare che:

fabbrica così corpi sottomessi ed esercitati, corpi «docili». La disciplina aumenta le forze del corpo (in termini economici di utilità) e diminuisce queste stesse forze (in termini economici di obbedienza). In breve: dissocia il potere del corpo; ne fa, da una parte, un’«attitudine», una «capacità» ch’essa cerca di aumentare e dall’altra inverte l’energia, la potenza che potrebbe risultarne, e ne fa un rapporto di stretta soggezione⁶⁴.

Alla luce di ciò, è importante sottolineare che, nelle teorie di Foucault, i dispositivi non sono legati ad un determinato centro di potere, ma si diffondono all’interno della società mediante una serie di attività di “disciplina del corpo” e di pratiche che “regolano” le popolazioni, articolando così i meccanismi della biopolitica.

Questa configurazione pervasiva del potere appare slegata dal concetto di istituzione e prende forma, nell’ottica foucaultiana, attraverso il complesso concetto di *gouvernementalité* che, a grandi linee, può essere definito come:

l’ensemble constitué par les institutions, les procédures, analyses et réflexions, les calculs et les tactiques qui permettent d’exercer cette forme bien spécifique, quoique très complexe de pouvoir qui a pour cible principale la population, pour forme majeure de savoir l’économie politique, pour instrument essentiel les dispositifs de sécurité. Deuxièmement, par “gouvernementalité”, j’entends la tendance, la ligne de force qui, dans tout l’Occident, n’a pas cessé de conduire, et depuis fort longtemps, vers la prééminence de ce type de “gouvernement” sur tous les autres : souveraineté, discipline, et qui a amené, d’une part, le développement de toute une série d’appareils spécifiques de gouvernement, et, d’autre part, le développement de toute une série de savoirs⁶⁵.

Pertanto, tale sfera di dominio mira al “governo” della popolazione secondo il sapere e i fini dell’economia politica e ha come strumento fondamentale la sicurezza. Nel concetto di *gouvernementalité* si ha, da un lato, la sovranità e le discipline con il loro carattere coercitivo, dall’altro, le reti di dispositivi che permettono di sviluppare e applicare il sapere allo scopo di costituire soggettività “governabili”.

La separazione tra un soggetto che agisce secondo determinate credenze, saperi e discipline e un Io che rivendica un’esistenza scevra di queste “false verità” è

⁶³ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Op. cit., p. 149.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 150.

⁶⁵ M. FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2004, pp.111-112.

problematizzata nelle narrazioni *clariciane* attraverso i turbamenti passionali che angustiano i personaggi e che danno impulso, talvolta, ad azioni “criminose”.

Le opere di Lispector potrebbero essere interpretate, infatti, come il tentativo di riscrivere la storia dell'uomo che si concretizza, sia sul piano formale che sul quello del contenuto, attraverso la rielaborazione delle “verità” cristallizzate e istituzionalizzate nel sistema culturale Occidentale. Il concetto di crimine permette di sondare i meandri dell'animo umano rivelando le pulsioni e gli istinti celati nell'inter-detto, ovvero, in ciò che è stato proibito ed escluso dal discorso del potere, ma che si afferma, costantemente, proprio attraverso la sua negazione.

Au moment où on met en place un dispositif pour forcer à dire l'«infime», ce qui ne se dit pas, ce qui ne mérite aucune gloire, l'«infâme» donc, un nouvel impératif se forme qui va constituer ce qu'on pourrait appeler l'éthique immanente au discours littéraire de l'Occident: ses fonctions cérémonielles vont s'effacer peu à peu; il n'aura plus pour tâche de manifester de façon sensible l'éclat trop visible de la force, de la grâce, de l'héroïsme, de la puissance; mais d'aller chercher ce qui est le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer, finalement le plus interdit et le plus scandaleux. Une sorte d'injonction à débusquer la part la plus nocturne et la plus quotidienne de l'existence⁶⁶.

Come affermato anche nel precedente capitolo, sebbene la letteratura costituisca uno dei tanti dispositivi che compongono le reti sapere-potere, quella di Clarice Lispector agisce come una sorta di controdispositivo, neutralizzando quel meccanismo che produce quella che si può definire come una “dialettica di unità e separazione, di inclusione e di esclusione”⁶⁷ che va ricondotta, secondo Roberto Esposito, al “dispositivo’ della persona”⁶⁸ basato, per l'appunto, “sulla separazione presupposta, e continuamente ricorrente, tra persona come entità artificiale e uomo come essere naturale cui può convenire o meno uno statuto personale”⁶⁹.

⁶⁶ M. FOUCAULT, “La vie des hommes infâmes” in *Les Cahiers du Chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, pp. 12-29 *apud* M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, vol. III, (1976-1979), Paris, Gallimard, 1994, p. 252.

⁶⁷ R. ESPOSITO, *Terza Persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007, p. 95.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 13

⁶⁹ *Ibidem*

I personaggi *clariciani* possono essere definiti, infatti, come “heróis da despersonalização”⁷⁰ poiché essi distruggono la propria persona, intesa come maschera sociale, nel tentativo di costruire una “vida maior”⁷¹.

Emblematico, in tal senso, è Martim, protagonista di *A maçã no escuro* (1961), romanzo che può essere considerato come una sorta di tentativo “ristrutturare” il sapere sull’uomo partendo dalle sue origini.

Quarto romanzo di Clarice Lispector, *A maçã no escuro* fu composto in tre anni, probabilmente dal 1953 al 1956, quando la scrittrice si trovava a Washington con il marito per una missione diplomatica. Originariamente il romanzo fu intitolato *A veia no pulso*, ma successivamente Clarice scelse il titolo definitivo con cui fu pubblicato per la prima volta nel 1961 .

Martim, pensando di aver ucciso sua moglie, fugge e arriva, successivamente, in una *fazenda* dove si confronta principalmente con due figure femminili: Vitória, proprietaria della *fazenda*, sua cugina Ermelinda che si innamora e ha una relazione con Martim. Gli altri personaggi sono la domestica mulatta e sua figlia; l’altro domestico, Francisco; un personaggio identificato come *o alemão* che rappresenta una sorta di minaccia per il protagonista; il professore, il prefetto e i due investigatori che si recano alla *fazenda* per arrestare Martim.

A maçã no escuro, libro complesso e ricco di significati simbolici, trova nel concetto di crimine un simbolo particolarmente interessante poiché esso dischiude l’orizzonte di significati attraverso cui si articola la narrazione delle vicende di Martim.

Il “crimine materiale”, l’uccisione della moglie, costituisce soltanto il punto di partenza di un’esperienza individuale e umana “que vai da transgressão como ato de liberdade, do crime como afirmação do indivíduo que alcançou, através da revolta, a consciência de si, ao fracasso dessa rebeldia, diante da ordem social implacável que absorve o fugitivo”⁷².

⁷⁰ R. H. DE OLIVEIRA MACHADO, “Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector” in *Remate de males*, n.9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), Campinas/SP, UNICAMP/Instituto de Estudos de Linguagem, maio 1989, p. 121.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² B. NUNES, *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, Op. cit., p. 41.

Tale itinerario si articola in varie tappe rappresentate dalle tre sezioni in cui si divide il romanzo: “Como se faz um homem”; “O Nascimento do herói; “A maçã no escuro” in cui il concetto di crimine viene continuamente riformulato.

Nella prima parte, attraverso il crimine e la successiva fuga in un luogo non specificato “no coração do Brasil”⁷³, Martim si lascia alle spalle la sua vita da statista, si separa dalla società e rifiuta i codici morali e linguistici che codificano la sua azione come crimine:

E de tal modo, com perverso gosto, o homem se sentia agora longe da linguagem dos outros que, por um atrevimento que lhe veio da segurança, tentou usá-la de novo. E estranhou-a, como um homem que escovando sóbrio os dentes não reconhece o bêbedo da noite anterior. Assim, ao remexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de “crime” a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera. Mas “crime?” A palavra ressoou vazia no descampado, e também a voz da palavra não era sua.

Mas também horror se tornara palavra de antes do grande pulo cego que ele dera com o seu crime. O pulo tinha sido dado. E o salto fora tão grande que terminara se transformando no único acontecimento com o qual ele podia e queria lidar. E até os motivos do crime haviam perdido a importância.

A verdade é que o homem com sabedoria abolira os motivos. E abolira o próprio crime.⁷⁴

Pertanto, Martim fugge non solo dalla pena prevista per il suo crimine, ma anche dal suo passato e dalla sua maschera sociale e, come afferma Benedito Nunes, “na medida em que foge fisicamente, o crime se transforma num ato positivo de ruptura com a sociedade e a fuga, num movimento de evasão interior”⁷⁵:

“Crime”? Não. “O grande pulo”

Seu crime fora um movimento vital involuntário como o reflexo do joelho à pancada: todo o organismo se reunira para que a perna, de súbito incoercível, tivesse dado o pontapé. E ele não sentira horror depois do crime. O que sentira então? A espantada vitória⁷⁶.

Pertanto, il grande salto di Martim potrebbe essere interpretato come il passaggio a quell’ “outro lado da vida” a cui Clarice fa riferimento nella crônica “Estado de graça”; rifiutando il linguaggio comune e l’imitazione di un certo modello, Martim rinuncia alla

⁷³ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, [1961], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 20.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁵ B. NUNES, *O drama da linguagem*, Op. cit., p. 40.

⁷⁶ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit., p. 36

comprensione, fatta delle parole degli altri, e si espone al rischio di “não ter nenhuma garantia”⁷⁷.

Il crimine di Martim si configura, come afferma Nádía Battella Gotlib, come una “necessária desobediência”⁷⁸ che permette all’uomo di riscoprire sé stesso “inteiramente vazio, para falar a verdade. Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se. A coisa estava ótima”⁷⁹.

Riprendendo le parole di Emanuele Trevi a proposito di *A maçã no escuro*, si potrebbe affermare che la fuga di Martim rappresenta “l’efficace allegoria di una specie di auto-genesi, di rifondazione dell’individualità a partire da un grado zero assoluto, una forma produttiva di ‘stupidità’ che libera la mente da ogni sapere ereditato”⁸⁰, e proprio per questo, la perdita del linguaggio si trasforma in una vittoria per il personaggio il quale, incapace di imitare, scopre la potenza di un atto e passa a creare la propria esistenza:

Fora isso: ele sentira vitória. Com deslumbramento, vira que a coisa inesperadamente funcionava: que um ato ainda tinha o valor de um ato. E também mais: com um único ato ele fizera os inimigos que sempre quisera ter – os outros. E mais ainda: que ele próprio se tornara enfim incapacitado de ser o homem antigo pois, se voltasse a sê-lo, seria obrigado a se tornar o seu próprio inimigo – uma vez que na linguagem de que até então vivera ele simplesmente não poderia ser amigo de um criminoso. Assim, com um único gesto, ele não era mais um colaborador dos outros, e com um único gesto cessara de colaborar consigo mesmo. Pela primeira vez Martim se achava incapacitado de imitar. Sim. Naquele instante de espantada vitória o homem de repente descobrira a potência de um gesto. O bom de um ato é que ele nos ultrapassa. Em um minuto Martim fora transfigurado pelo seu próprio ato. Porque depois de duas semanas de silêncio, eis que ele muito naturalmente passara a chamar seu crime de “ato”⁸¹.

L’atto di violenza con cui il personaggio “matou um mundo abstrato e lhe deu sangue”⁸² rompe quindi il “patto sociale”, trasformando Martim nel nemico di tutti, compreso dell’uomo che egli stesso era prima che la “grande cólera” si traducesse in

⁷⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁷⁸ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida...*, Op. cit., p. 419.

⁷⁹ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit, p. 35.

⁸⁰ E. TREVI, “Sola come Clarice” in C. LISPECTOR, *Le passioni e i legami*, Op. cit., p. 11

⁸¹ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit, p. 36

⁸² *Ibidem*, p. 40

“recusa da experiência anterior, materializada na rejeição da palavra e de sua prática social”⁸³.

Il suo primo atto di creazione si realizza mediante il cosiddetto “Sermão das pedras”, durante il quale Martim organizza “sua alma em linguagem”⁸⁴ e dà forma alla sua verità, affrancandosi dal linguaggio degli altri fatto di “fantasmagorias, simulacros projetados por luz artificial”⁸⁵ che l’avevano reso un “homem abstrato”⁸⁶ fino a quando, come afferma Martim “encarnando a própria lógica”⁸⁷:

Um homem se concretiza na grande cólera [...] Até que um dia um homem saía para o mundo “para ver se verdade”. Antes de morrer, um homem precisa saber se é verdade. Um dia enfim um homem tem que sair em busca do lugar comum de um homem. Então um dia o homem freta o seu navio. E, de madrugada, parte⁸⁸.

Il processo di risignificazione del concetto di crimine porta Martim, in questo discorso alle pietre, fuori dalla logica e dalla legge degli uomini, a dichiararsi innocente poiché

se livrara de uma certa piedade sufocadora pois ele agora já não era mais um culpado – “se é que você está me entendendo”, pensou com fatuidade compenetrada, pois ele se livrara da grande culpa materializando-a. E agora, que enfim fora banido, estava livre. Ele era enfim um perseguido⁸⁹.

Liberato dal linguaggio degli uomini, Martim inverte i significati cristallizzati, processo tipico della scrittura *clariciana* attraverso cui “a linguagem suspende ou retira de determinados conteúdos seu sentido conhecido, ricontextualizando-o sem perder as vibrações anteriores”⁹⁰. In questo modo, il linguaggio viene “de-costruito”, ossia, esso viene svuotato delle sue accezioni convenzionali, ma, allo stesso tempo, acquisisce nuove connotazioni.

⁸³ V. ARÊAS, B. WALDMAN, “Eppur, Si Muove”, in *Remate de Males*, n. 9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), Campinas/SP, UNICAMP/Instituto de Estudos de Linguagem, maio 1989, p. 162.

⁸⁴ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit, p. 41

⁸⁵ B. WALDMAN, *Clarice Lispector: A paixão segundo C. L.*, [1992], São Paulo, Editora Escuta, 1993², p. 163.

⁸⁶ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit, p. 46

⁸⁷ *Ibidem*, p. 47

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 41

⁹⁰ Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal*, Op. cit, p. 155.

In quest'ottica, la condizione di bandito assume un significato positivo poiché l'esclusione dalla società comporta l'inizio di un nuovo processo di "hominização"⁹¹: la nascita di un nuovo uomo, rigenerato e libero dalla "colpa":

Tendo certa prática de culpa, sabia viver com ela sem ser incomodado. Já cometera anteriormente os crimes não previstos pela lei, de modo que provavelmente considerava apenas dureza da sorte ter há duas semanas executado exatamente um que fora previsto. Uma boa educação cívica e um longo treinamento de vida o haviam adestrado a ser culpado sem se trair, não seria uma tortura qualquer que faria com que sua alma se confessasse culpada, e muito seria necessário para fazer um herói finalmente chorar.

Acontece que, por circunstâncias especiais, em duas semanas aquele homem se tornara um duro herói: ele representava a si mesmo. A culpa não o atingia mais⁹².

Questo "nuovo atto di creazione" assume un carattere eroico che, nelle opere di Clarice, "tem uma relação essencial com a palavra, com o fato de querer falar, de querer compreender e dar a compreender"⁹³. Secondo Regina Helena de Oliveira Machado, infatti, "o herói é que sai do mundo das coisas criadas, das criaturas e passa para a criação. Martim, no seu impulso heróico, quer compreender o mistério do Deus e do sacrifício do Filho-Homem, em que deve se tornar"⁹⁴.

La seconda parte del romanzo intitolata, per l'appunto, "O Nascimento do Herói" delinea il progetto eroico di ricreare l'uomo e il mondo a partire da una riformulazione dell'idea di crimine:

Bem que lhe ocorreu que estava invertendo o que acontecera. Que não cometera um crime para se dar a oportunidade de saber o que um homem quer – essa oportunidade nascera casualmente com o crime. Mas procurou ignorar o incômodo sentimento de mistificação: ele precisava desse erro para ir adiante, e usou-o como instrumento. E, voluntariamente passando ao largo de sua confusão, o homem tentou enfim se abordar. Com um suspiro, abordou-se em termos claros e pensou assim:

Que não cometera um crime vulgar.

Pensou que com esse crime executara o seu primeiro ato de homem. Sim. Corajosamente fizera o que todo homem tinha que fazer uma vez na sua vida: destruí-la.

Para reconstruí-la em seus próprios termos⁹⁵.

⁹¹ *Ibidem*

⁹² C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit, p. 35-36.

⁹³ R. H. DE OLIVEIRA MACHADO, "Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector", Op. cit., p. 122.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit, pp. 129-130.

La ricostruzione del mondo può essere realizzata mediante la parola, ma ciò colloca

Martim in un'impasse:

Sua obscura tarefa seria facilitada se ele se concedesse o uso das palavras já criadas. Mas sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. Isso sem falar que havia em Martim uma cautela de ordem meramente prática: do momento em que admitisse as palavras alheias, automaticamente estaria admitindo a palavra “crime” – e ele se tornaria apenas um criminoso vulgar em fuga. E ainda era muito cedo para ele se dar um nome, e para dar um nome ao que queria. Um passo a mais, e saberia. Mas era cedo ainda⁹⁶.

Secondo João Camillo Penna, i “passi”, o anche, “perspectivas”, “lugares comuns”, “símbolos”, “descortínios” designano, all'interno del romanzo, le fasi di una “construção imanente do mundo como sequência evolutiva não hierárquica, em que se inclui a construção de si mesmo como herói, destinado a salvar o mundo e a humanidade”⁹⁷. In questi momenti in cui “a corrente da graça era forte [...] e ter um corpo que vivia bastava”⁹⁸, l'esistenza si rivelava nella sua pura essenza e Martim:

criara com suas próprias mãos a oportunidade de não ser mais vítima nem algoz, de estar fora do mundo e não precisar mais perturbar-se com a piedade nem com o amor, de não precisar mais castigar nem castigar-se – inesperadamente nascia o amor pelo mundo. E o perigo disso é que, senão toma-se cuidado, ele teria desistido de ir adiante⁹⁹.

Come nella *crônica* “Estado de graça”, il pericolo è quello di “abituarsi alla felicità” che rende gli individui più egoisti e incapaci di aiutare gli altri e, proprio per questo::

Foi com esforço sobre-humano que Martim procurou vencer cada dia a vaidade de pertencer a um campo tão grande que crescia sem sentido; foi com austeridade que ele venceu o gosto que tinha pela harmonia oca. Com esforço se sobrepujava, obrigando-se – contra a corrente que o arrastava na sua graça a não trair o seu crime. Como se, com o contentamento, ele estivesse apunhalando a sua própria revolta. Então forçava-se duramente a não esquecer o seu compromisso. E de novo punha-se por dentro em estado espiritual de trabalho: uma espécie de transe em que aprendera a cair quando precisava¹⁰⁰.

La “rivelazione” dell'essere nella sfera dell'immanente e attraverso la sua realtà corporea è definita, nel succitato passaggio, come un'esperienza di trance che entra a far

⁹⁶ *Ibidem*, p. 131.

⁹⁷ J. C. PENNA, “O nu de Clarice Lispector”, Op. cit., pp. 83-84
<http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S1517106X2010000100006&lng=en&nrm=iso
(Accesso: 1 marzo 2016)

⁹⁸ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit, p. 145

⁹⁹ *Ibidem*

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 146

parte del “lento trabalho de artesão”¹⁰¹ di Martim “incumbido” del compito di ricostruire il mondo.

In questo senso, è possibile riconoscere una sorta di sovrapposizione tra la figura del protagonista e quella della stessa Clarice, la quale portava avanti, attraverso la scrittura, la sua missione di “tomar conta do mundo”.

A sostegno di tale lettura, potrebbe essere preso in considerazione quanto affermato dalla stessa scrittrice durante la già citata intervista rilasciata nel 1976 presso il Museu da Imagem e do Som (RJ). In quell’occasione, infatti, alla domanda di Affonso Romano de Sant’Anna “entre Ermelinda e Vitória, dentro de A maçã no escuro, qual’é a mais Clarice?” ella rispose: “Talvez Ermelinda, porque ela era frágil e medrosa. Vitória era mulher que não sou eu...Eu sou Martim”¹⁰².

In qualità di scrittore “involuntário”, Martim tenta di misurare la “distância que o separava da palavra”¹⁰³ confrontandosi con l’impossibilità di esprimere il mistero dell’esistenza che, in *A maçã no escuro*, si configura come “a grandeza de uma Proibição”¹⁰⁴:

só em pensar em quebrar a Proibição, ele recuava, de novo opondo a imaterial resistência de um duro instinto, de novo cauteloso como se houvesse uma palavra que se um homem dissesse... Essa palavra ausente que no entanto o sustentava. Que no entanto era ele. Que no entanto era aquela coisa que só morria porque o homem morria. Que no entanto era a sua própria energia e o modo como ele respirava. Essa palavra que era a ação e a intenção de um homem. E que não somente ele não sabia sequer balbuciar, como parecia profundamente não querer... Em prudência vital, ele a defendia em si. E só em imaginar que poderia dizê-la ele se fechou austero, intransponível, como se já tivesse se arriscado longe demais¹⁰⁵.

La ricerca della parola in grado di cogliere ed esprimere il proprio dell’essere costituisce, come si è visto anche in precedenza, un tema costante delle opere *clariciane* e, inoltre, essa si colloca alla base del processo creativo della scrittrice, la quale si trova, come Martim, davanti al dilemma:

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 147.

¹⁰² Entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som (RJ - 1976) in A. R. de SANT’ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice...*, Op. cit., p. 223.

¹⁰³ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit., p. 172.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

ou ficar com a zona sagrada intacta e viver dela – ou traí-la pelo que ele certamente terminaria conseguindo e que seria apenas isto: o alcançável. Como quem não conseguisse beber a água do rio senão enchendo o côncavo das próprias mãos – mas já não seria a silenciosa água do rio, não seria o seu movimento frígido, nem a delicada avidez com que a água tortura pedras, não seria aquilo que é um homem de tarde junto do rio depois de ter tido uma mulher. Seria o côncavo das próprias mãos. Preferia então o silêncio intacto. Pois o que se bebe é pouco; e do que se desiste, se vive!¹⁰⁶.

Accontentandosi di alludere a ciò che si cela dietro la grande Proibizione, Martim fallisce nel suo progetto di dare forma al mondo, ma è proprio a partire dalla “desistência’ em relação ao poder da palavra”¹⁰⁷ e dall’accettazione della carenza e dell’inadeguatezza insite nella condizione umana che si realizza la creazione artistica.

“Tocar na falta seria a arte?”¹⁰⁸ si chiede Martim, ma, in realtà, potrebbe essere lo stesso interrogativo al quale l’intera produzione letteraria di Clarice Lispector tenta di dare un risposta.

A assunção da falta e da carência aparece, então, como o verdadeiro trabalho de construção, como tarefa para o trabalho de construção textual e para aquela que tem por “missão” e “vocação” a palavra e a linguagem¹⁰⁹.

Pertanto, Martim si dedica ad un compito più umile e si limita a prendere nota di una frase: “Coisas que preciso fazer”¹¹⁰ mediante la quale:

ele não era a mesma pessoa que se defrontara com a possibilidade e com sua assustadora promessa. Era alguém que desistira da verdade – qual seria? agora nunca mais! oh nunca mais ele saberia! – e se dedicara a uma verdade tão menor que já tinha suas fronteiras no talento; mas a única verdade ao seu alcance, a única ação ao seu alcance. Humilde, sabendo com remoto sobressalto que estivera “perto” mas que conseguira escapar, mais humilde ainda o homem se tornou. Até mesmo uma frase tão modesta como “coisas que preciso fazer” pareceu-lhe ambiciosa demais. E num ato de contrição riscou-a. Escreveu menos ainda: “Coisas que tentarei saber: número 1”¹¹¹

L’ammissione dei limiti umani e la rinuncia al compito eroico di ricostruire il mondo, riverbera quindi nell’atto creativo producendo una sorta di “abbassamento” ad una

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 173.

¹⁰⁷ R. H. DE OLIVEIRA MACHADO, “Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector”, Op. cit., p. 130.

¹⁰⁸ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit., p.174.

¹⁰⁹ R. H. DE OLIVEIRA MACHADO, “Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector”, Op. cit., p. 130.

¹¹⁰ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit., p.176.

¹¹¹ *Ibidem*.

dimensione terrena e materiale in cui si può soltanto alludere all'interdetto che, per l'appunto, non può essere detto, ma soltanto indicato come "Aquila"¹¹².

Nella terza e ultima parte del romanzo, intitolata "A maçã no escuro", il crimine si configura, da un lato, come un delitto passionale, dall'altro, come "o crime maior: o de duvidar"¹¹³.

Il crimine che ha causato la fuga del protagonista e l'inizio di un processo di auto-ricostruzione, alla fine del romanzo, si dissolve poiché la moglie di Martim non è morta. Questa scoperta tuttavia non cancella la colpa del personaggio che, in realtà, si è macchiato di un altro crimine per il quale deve essere castigado "senão tudo perde o sentido"¹¹⁴.

Il crimine passionale assume, infatti, un valore simbolico: esso non ha, in realtà, come vittima la moglie, ma lo stesso Martim poiché attraverso questa azione violenta egli esprime la profonda rivolta contro una società in cui "como toda pessoa, ele era uma idéia preconcebida"¹¹⁵.

Alla luce di ciò, il carattere passionale del crimine di Martim si configura non solo in relazione ad un atto determinato dai sentimenti che animano l'uomo, ma anche ad un gesto di rifondazione del mondo e della coscienza umana. Attraverso la trasgressione, il protagonista del romanzo reitera, in un certo senso, "la caduta dell'uomo" e tenta, allo stesso tempo, di salvare e redimere l'umanità, intraprendendo un "itinerario di passione"¹¹⁶ che "ao mesmo tempo que lhe parecia a grande decadência e a queda de um anjo, pareceu-lhe também uma ascensão"¹¹⁷.

Il protagonista di *A maçã no escuro* è costretto a rinunciare all'eroismo e all'impresa di salvare il mondo, ma proprio mediante questo atto di desistenza che Martim si

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*, p. 307

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 296

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 311.

¹¹⁶ J. A. MOTTA PESSANHA, "Clarice Lispector: o itinerário da paixão", in *Remate de males*, n.9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), Campinas/SP, UNICAMP/Instituto de Estudos de Linguagem, maio 1989, pp. 181-198.

¹¹⁷ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit., p. 304.

trasforma in un uomo, accettando la condizione umana con le sue debolezze e le sue fragilità e ritornando al vecchio mondo, al “mundo dos outros”¹¹⁸, dove:

na verdade exigiam sua volta, tinham até vindo buscá-lo! Nenhum homem podia ser perdido, o avanço de milhões precisava de cada homem! E eles estavam inclusive dispostos a passar uma esponja – não sobre o crime, isso felizmente jamais! – mas sobre o que ele fizera de pior: a tentativa de romper o silêncio de que aqueles homens precisavam para avançar enquanto dormiam¹¹⁹.

Il prefetto, i due investigatori e il professore, rappresentanti dell’ordine e della disciplina, arrivati alla fazenda per arrestarlo, non sanzionano soltanto il tentativo di Martim di uccidere la moglie, ma la trasgressione di quel “pacto de silêncio”¹²⁰ esistente tra gli uomini giacché:

Todos sabem a verdade, ninguém a ignora! Espantado diante dos narizes e bocas com que nascemos, Martim olhou os quatro homens: todos sabiam a verdade. E mesmo que a ignorassem, o rosto das pessoas sabia. Aliás, todo o mundo sabe tudo. E uma ou outra vez alguém redescobre a pólvora, e o coração bate. A gente se atrapalha é quando quer falar, mas todo o mundo sabe tudo. Essa cara silenciosa com que teimosamente nascemos¹²¹.

Avendo “raggiunto” l’impersonale dentro di sé, Martim ha conosciuto la verità sull’esistenza e incarnato quel Nulla che non può essere compreso attraverso il pensiero, ma che minaccia costantemente l’uomo nella sua condizione mortale.

La “rivelazione” fa sì che il protagonista accetti il suo destino e il fallimento della sua impresa eroica consegnandosi ai quattro uomini:

Os quatro representantes. Representando, mudos e inapeláveis, a dura luta que diariamente se enceta contra a grandeza, nossa grandeza mortal; representando a luta que diariamente com coragem se enceta contra a nossa bondade, porque a bondade real é uma violência; representando a luta diária que encetamos contra a nossa própria liberdade, que é grande demais e que, com minucioso esforço, diminuimos; nós, que somos tão objetivos que terminamos sendo de nós mesmos apenas aquilo que tem uso; com aplicação, fazemos de nós o homem que um outro homem possa reconhecer e usar; e por discricção, ignoramos a ferocidade de nosso amor; e por delicadeza, passamos ao largo do santo e do criminoso; e quando alguém fala em bondade e sofrimento, abaixamos olhos ignorantes, sem dizer uma palavra em nosso favor; aplicamo-nos em dar de nós o que não espante, e quando se fala em heroísmo não entendemos. Os quatro homens de pé, representando...¹²²

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 314

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 315

¹²⁰ *Ibidem*, p. 304

¹²¹ *Ibidem*, p. 303

¹²² *Ibidem*, pp. 302-303

Martim supera il limite e si separa da tutti gli altri uomini “para saber se era verdade”¹²³ e nell’intento di creare un nuovo mondo si mette al livello di Dio.

Considerato che “havia uma falta essencial de direito de um homem se agregar à divindade”¹²⁴, il crimine passionale del protagonista si trasforma nel suo crimine maggiore e la sua colpa si rivela, come afferma João Camillo Penna, un “ato de *hybris* absoluta”¹²⁵ che si concretizza attraverso una sorta di rilettura e riscrittura dei racconti biblici “em um chão absolutamente prosaico, menor”¹²⁶.

Tale atto, eccessivo e trasgressivo, mira a far emergere la Verità al di là delle credenze, dei saperi istituzionalizzati viene considerato quindi come un crimine del quale è colpevole non solo Martim, ma la stessa Clarice.

Em verdade, em verdade a obra de Clarice Lispector vem abrigando a a corajosa gestação de uma visão-de-mundo. Corajosa pelo modo de gerar: em dor. Corajosa porque fiel à sensibilidade insone, que recusa a defesa, a comodidade, o consolo de esquemas racionalizadores herdados ou habituais. Visão-de-mundo cuja criação por isso mesmo, vem reproduzindo em escala individual o itinerário do despertar da consciência filosófica dentro do mundo da cultura: a partir da mentalidade “primitiva”, mitopoiética. Itinerário afinal que, oculto por eclipse, o metafísico também perfaz, no não-tempo da evidência, ao tentar a abordagem direta do ser-em-si, essa raiz absoluta.

Só tem existido realmente um problema na obra de Clarice Lispector: o do começo. O do verdadeiro começo do homem: archa soterrada pelo tempo e que retém o sentido da vida. E é também princípio da objetividade. Princípio-base, princípio-alicerce: raiz¹²⁷.

Attraverso un’ulteriore sovrapposizione tra autore e personaggio, e tra vita e opera, il romanzo *A maçã no escuro* sembra coincidere con la descrizione che Martim fa del “grosso livro”¹²⁸ che vuole scrivere in prigione per raccontare la sua storia.

¹²³ *Ibidem*, p. 309

¹²⁴ *Ibidem*, p. 222

¹²⁵ J. C. PENNA, “O nu de Clarice Lispector”, Op. cit., p. 86
<http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S1517106X2010000100006&lng=en&nrm=iso
(Accesso: 1 marzo 2016)

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ J. A. MOTTA PESSANHA, “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”, Op. cit., p.183.

¹²⁸ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit., p. 317

Il protagonista del vero romanzo giura che, nel suo libro, avrà “a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável”¹²⁹ e afferma che intende dedicarlo “Em homenagem aos nossos crimes”. Ou, quem sabe, talvez: “Aos nossos crimes inexplicáveis”¹³⁰.

In questo modo, si realizza una sorta di struttura a scatole cinesi in cui il romanzo di Clarice Lispector rappresenta soltanto una delle infinite ri-scritture di un’unica e fondamentale storia.

A tal proposito è interessante notare che, *A maçã no escuro* fu realmente oggetto di molteplici revisioni e, come afferma Nádía Battella Gotlib, fu “o único romance que reescreveu muitas vezes, na procura desse obsessivo entender-se”¹³¹.

La difficoltà di comprendere derivava dall’impossibilità di definire e dare forma al mondo attraverso il linguaggio. Per questo motivo, la caratteristica principale del libro di Martim:

será, talvez, o não se preocupar em dar nome às coisas, já que havia tocado o lugar escuro e vazio, “antes da ordem e antes do nome”, em que as coisas são, ou em que ele é. Ao atingir a “impossibilidade tocada”, seus “dedos sentem no silêncio do pulso a veia” — lembrando o primeiro título que teve esse romance: *A Veia no Pulso*. Ou sentem “o modo instável de pegar no escuro uma maçã — sem que ela caia”, lembrando o título definitivo do romance, *A Maçã no Escuro*¹³².

3. “Aos nossos crimes inexplicáveis”¹³³

Nel libro di Martim, dedicato “ai nostri crimini inspiegabili”, potrebbero essere incluse altre storie di crimini compiuti nell’universo letterario di Lispector. Come nel caso del protagonista di *A maçã no escuro*, altri personaggi *clariciani* realizzano, in effetti, il processo di costruzione della propria identità a partire da un atto di trasgressione.

Nel racconto “O crime do professor de matemática”, un uomo tenta di spiare il senso di colpa per l’abbandono del suo cane recandosi su una collina e celebrando una

¹²⁹ *Ibidem*, p. 317.

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida...*, Op. cit., p. 418.

¹³² *Ibidem*, p. 424.

¹³³ C. LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Op. cit., p. 317

sorta di rituale di sepoltura della carcassa di un cane sconosciuto che sostituisce quello abbandonato.

Comparso per la prima volta sul giornale *A Manhã* il 25 agosto del 1946 con il titolo “O crime”, il testo fu riscritto e, successivamente, incluso nella raccolta *Laços de família* del 1960, come spiega la stessa Clarice:

“O crime do professor de matemática” chamava-se antes “O crime”, e foi publicado. Anos depois entendi que o conto simplesmente não fora escrito. Então escrevi-o. Permanece no entanto a impressão de que continua não escrito. Ainda não entendo o professor de matemática, embora saiba que ele é o que eu disse¹³⁴.

L'impressione che il testo continuasse a “non essere scritto” – malgrado le varie revisioni – si rivela interessante per comprendere l'ambivalenza che il concetto di crimine assume nel racconto.

“O crime do professor de matemática” narra, infatti, di un “crime menor” – l'abbandono del proprio cane – utilizzato come sostituto di un “crime maior” che, in realtà, non si consuma.

Sebbene metaforica, tale distinzione deve essere analizzata, ovviamente, tenendo ben presente l'epoca in cui fu composto il racconto poiché, oggi, essa potrebbe apparire superata o del tutto insussistente.

Nel testo *clariciano*, l'abbandono del cane si configura perlopiù come una grave colpa morale per la quale non esiste una vera e propria punizione, come afferma lo stesso protagonista:

“Há tantas formas de ser culpado e de perder-se para sempre e de se trair e de não se enfrentar. Eu escolhi a de ferir um cão”, pensou o homem. “Porque eu sabia que esse seria um crime menor e que ninguém vai para o Inferno por abandonar um cão que confiou num homem. Porque eu sabia que esse crime não era punível”¹³⁵.

La duplice configurazione del crimine riverbera sull'aspetto formale del testo mediante uno sdoppiamento dei piani narrativi: il racconto in terza persona e l'uso del discorso indiretto libero permettono, infatti, di alternare la visione oggettiva di un narratore onnisciente a quella soggettiva del protagonista. A tale inversione corrisponde, inoltre, una divergenza tra fabula e intreccio determinata dall'uso dell'analessi: nella sequenza dei fatti raccontati dal narratore che assiste alla sepoltura del cane sconosciuto

¹³⁴ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., pp. 70-71

¹³⁵ C. LISPECTOR, *Laços de família*, [1960], Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p.124

si inserisce, infatti, la voce del protagonista che descrive il rapporto con il suo cane e l'episodio dell'abbandono.

Oltreché il tempo narrativo, anche lo spazio in cui si svolgono i fatti è oggetto di una doppia configurazione che, tramite l'opposizione tra alto e basso, indica un emblematico "afastamento entre homem e cidade"¹³⁶.

Quando o homem atingiu a colina mais alta, os sinos tocavam na cidade em baixo. Viam-se apenas os tetos irregulares das casas. Perto dele estava a única árvore da chapada. O homem estava de pé com um saco pesado na mão. Olhou para baixo com olhos míopes. Os católicos entravam devagar e miúdos na igreja, e ele procurava ouvir as vozes esparsas das crianças espalhadas na praça. Mas apesar da limpidez da manhã os sons mal alcançavam o planalto¹³⁷.

Con razionalità e lucidità, il professore di matematica "calcola" la modalità con cui eseguire il rito "já que o cão desconhecido substituí a o "outro", quis que ele, para maior perfeição do ato, recebesse precisamente o que o outro receberia. Não havia nenhuma confusão na cabeça do homem. Ele se entendia a si próprio com frieza, sem nenhum fio solto"¹³⁸.

Il cerimoniale seguito dal professore trasforma, dunque, la sepoltura del cane compiuta sulla collina in un'immagine speculare del rito liturgico che si svolge in città:

Abriu então o saco, espiou um pouco. Depois meteu dentro a mão magra e foi puxando o cachorro morto. Todo ele se concentrava apenas na mão importante e ele mantinha os olhos profundamente fechados enquanto puxava. Quando os abriu, o ar estava ainda mais claro e os sinos alegres tocaram novamente chamando os fiéis para o consolo da punição¹³⁹.

La separazione tra alto e basso sembra, dunque, annullarsi nel rituale di espiazione che sta per essere celebrato, sia in città, durante la messa domenicale, sia in collina, attraverso la sepoltura.

Mentre in chiesa, la comunità di fedeli si appresta a rinnovare, durante il rito liturgico, l'atto di redenzione di Gesù Cristo, sulla collina, l'uomo offre in sacrificio il cane sconosciuto per liberarsi dalla colpa di aver abbandonato l'animale domestico:

Diante da dificuldade o homem concedeu: "não era necessário enterrar no centro, eu também enterraria o outro, digamos, bem onde eu estivesse neste mesmo momento em pé". Porque se tratava de dar ao acontecimento a fatalidade do acaso, a marca de uma ocorrência exterior e evidente - no mesmo plano das crianças na

¹³⁶ R. CORRÊA DOS SANTOS, *Clarice Lispector*, (Série lendo), São Paulo, Atual, 1986, p. 35.

¹³⁷ C. LISPECTOR, *Laços de família*, Op. cit., p. 118.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 119

¹³⁹ *Ibidem*

praça e dos católicos entrando na igreja - tratava-se de tornar o fato ao máximo visível à superfície do mundo sob o céu. Tratava-se de expor-se e de expor um fato, e de não lhe permitir la forma íntima e impune de um pensamento¹⁴⁰.

Attraverso un rovesciamento parodico della tradizione cristiana, il confine tra sacro e profano, tra divino e terreno viene, dunque, infranto e in questo spazio “contaminato” il “corpo” del cane seppellito incarna il misfatto del protagonista:

Então o homem se levantou, sacudiu a terra das mãos, e não olhou nenhuma vez mais a cova. Pensou com certo gosto: acho que fiz tudo. Deu um suspiro fundo, e um sorriso inocente de libertação. Sim, fizera tudo. Seu crime fora punido e ele estava livre¹⁴¹.

Con i resti dell’animale viene seppellita anche la colpa del professore il quale si sente libero di ricordare il suo vero cane, ma la “commemorazione” si trasforma in una riflessione sulla propria vita narrata in prima persona:

E agora ele podia pensar livremente no verdadeiro cão. Pôs-se então imediatamente a pensar no verdadeiro cão, o que ele evitara até agora. O verdadeiro cão que agora mesmo devia vagar perplexo pelas ruas do outro município, farejando aquela cidade onde ele não tinha mais dono.

Pôs-se então a pensar com dificuldade no verdadeiro cão como se tentasse pensar com dificuldade na sua verdadeira vida. O fato do cachorro estar distante na outra cidade dificultava a tarefa, embora a saudade o aproximasse da lembrança¹⁴².

Il rapporto tra cane e padrone viene descritto come un’identificazione amorosa dell’uno con l’altro, “enquanto eu te fazia à minha imagem, tu me fazias à tua”¹⁴³, che si scontra con la diversità tra la natura umana e quella animale, con “a impossibilidade de conviver com a irredutibilidade que caracteriza o outro”¹⁴⁴ e che perciò obbliga alla separazione e all’allontanamento:

Era no ponto de realidade resistente das duas naturezas que esperavas que nos entendêssemos: Minha ferocidade e a tua não deveriam se trocar por doçura: era isso o que pouco a pouco me ensinavas, e era isto também que estava se tornando pesado. Não me pedindo nada, me pedias demais. De ti mesmo, exigias que fosses um cão. De mim, exigias que eu fosse um homem¹⁴⁵.

Il punto in cui si confrontano “nature” irriducibilmente diverse, “l’incontro ‘programmaticamente non simmetrico’, ineguale, al di fuori dell’equilibrio del

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 120

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 121.

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ R. CORRÊA DOS SANTOS, *Clarice Lispector*, Op. cit., p. 41.

¹⁴⁵ C. LISPECTOR, *Laços de família*, Op. cit., pp.122-123.

guadagno, della perdita e delle contropartite”¹⁴⁶ è, come afferma Franco Rella, “ciò che crea il soggetto come io, che pone l’Altro come altro io”¹⁴⁷, ma è, al tempo stesso, “ ‘il punto in cui si concentrano i timori e i rischi che si accompagnano alla costruzione dello spazio sociale’ ”¹⁴⁸.

La relazione con l’Altro sfocia, infatti, nell’aporia poiché “ha bisogno di una dualità che non può essere superata, anche se dobbiamo sempre superarla”¹⁴⁹ e si scontra, talvolta, con un potere che “non può sopportare ambivalenza”¹⁵⁰ e che “sopprime la differenza o la colloca in *enclave* da cui non possa fuggire”¹⁵¹.

Il professore di matematica tenta di “addomesticare” gli istinti dell’animale, ma davanti all’incapacità di sottomettere l’Altro alla propria logica, in qualità di “pessoa poderosa”¹⁵² decide di commettere il suo “crime menor”:

Agora estou bem certo de que não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa.”

“Mas possuístes uma pessoa tão poderosa que podia escolher: e então te abandonou. Com alívio abandonou-te. Com alívio sim, pois exigias - com a incompreensão serena e simples de quem é um cão heroico - que eu fosse um homem. Abandonou-te com uma desculpa que todos em casa aprovaram: porque como poderia eu fazer uma viagem de mudança com bagagem e família, e ainda mais um cão, com a adaptação ao novo colégio e à nova cidade, e ainda mais um cão? ‘Que não cabe em parte alguma’, disse Marta prática. ‘Que incomodarà os passageiros’, explicou minha sogra sem saber que previamente me justificava, e as crianças choraram, e eu não olhava nem para elas nem para ti, José¹⁵³.

Il ricordo del cane e la riflessione sui motivi dell’abbandono si traducono in una sorta di confessione che svela il vero “movente” del crimine del protagonista.

L’allontanamento dal cane passa a rappresentare, infatti, la rinuncia alla parte istintiva insita nella natura umana, ma che viene disciplinata e repressa dai codici morali e sociali. L’animale “que não cabe em parte alguma” e quindi non si conforma al “nuovo sistema di vita” viene relegato ad una condizione di bando e, insieme a José, il

¹⁴⁶ F. RELLA, *Figure del male*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 101.

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ *Ibidem*

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ *Ibidem*

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² C. LISPECTOR, *Laços de família*, Op. cit., p. 123

¹⁵³ *Ibidem*, pp.123-124.

protagonista sacrifica quel lato oscuro e ferino che rappresenta una minaccia per la stabilità della struttura sociale.

Al contrario di Martim che con il suo “grande crime” distrugge un mondo per poi ricostruirlo, il professore di matematica commette il suo crimine minore per conformarsi ad un sistema di valori che esclude ciò che non si conforma alla norma. Per costruire la sua identità e affermarsi come uomo, conformandosi ai parametri previsti dalla società, il protagonista sacrifica, dunque, quella radice primordiale che lega l’essere umano alla natura e che si manifesta attraverso i suoi istinti e le sue pulsioni distruttive:

Mas só tu e eu sabemos que te abandonei porque eras a possibilidade constante de eu pecar o que, no disfarçado de meus olhos, já era pecado. Então pequei logo para ser logo culpado. E este crime substitui o crime maior que eu não teria coragem de cometer”, pensou o homem cada vez mais lúcido¹⁵⁴.

La “confessione” dell’uomo sposta la riflessione sulla colpa su un piano ontologico e, in un certo senso, riavvolge la narrazione attribuendo un altro significato al rituale celebrato sulla collina.

La sepoltura si rivela, infatti, un espediente narrativo particolarmente pregnante poiché essa permette di rappresentare e ribaltare la separazione tra sacro e profano, tra divino e terreno, tra uomo e animale e tra crimine e peccato.

Il rituale di interrimento da cui si origina il racconto si trasforma, attraverso un’inversione parodica della transustanziazione cristiana, in una cerimonia di espiazione che sostituisce al corpo di Gesù Cristo quello del cane.

Tale sostituzione – profanatrice e irriverente – configura la sepoltura della carcassa come atto di purificazione dalla colpa relativa all’abbandono del suo cane. Questo atto rappresenta, a sua volta, una metafora della rinuncia a ciò che è definito Altro, ma che fa parte, in realtà, di tutti gli esseri umani.

Il crimine commesso contro l’animale domestico e ritualizzato tramite la sepoltura si materializza nel corpo del cane sconosciuto che assume, dunque, il ruolo di capro espiatorio su cui si proietta la brutalità e la violenza che potrebbero minacciare l’ordine e la convivenza sociale.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.124

Il ruolo catartico assunto sia dall'animale abbandonato sia da quello seppellito potrebbe essere assimilato al meccanismo della vittima espiatoria che, come afferma René Girard, “dissimula agli uomini la verità della loro violenza”¹⁵⁵.

Nella prospettiva del filosofo francese, infatti:

La violenza umana è sempre posta come esterna all'uomo; ecco perché si fonde e si confonde con il sacro, con le forze che gravano realmente sull'uomo dal di fuori, la morte, la malattia, i fenomeni naturali...

Gli uomini non possono far fronte all'insensata nudità della loro stessa violenza senza rischiare di abbandonarsi a tale violenza; essi l'hanno sempre misconosciuta, almeno parzialmente, e la stessa possibilità di società propriamente umane potrebbe in realtà dipendere da tale misconoscimento¹⁵⁶.

Sulla collina, fuori dalla città e lontano dalle regole che disciplinano la vita in società, il professore di matematica mette in atto una riconciliazione con il mondo degli uomini la cui solidità è garantita dal dominio delle passioni e degli istinti.

Nel rituale del sacrificio, come nel racconto, la vittima non è punita per un'azione malvagia, ma diventa essa stessa bersaglio di una violenza che si manifesta, paradossalmente, nel tentativo di rimuoverla:

Il rapporto tra vittima potenziale e vittima attuale non è da definirsi in termini di colpevolezza e di innocenza. Non c'è nulla da 'espiare'. La società cerca di sviare in direzione di una vittima relativamente indifferente, una vittima 'sacrificabile', una violenza che rischia di colpire i suoi stessi membri, coloro che intende proteggere a tutti i costi¹⁵⁷.

Nell'ottica di Girard, il sacrificio “è una violenza senza rischio di vendetta”¹⁵⁸ e, proprio per questo, la scelta di una “vittima sacrificabile” dipende da “una somiglianza, la più incisiva possibile, con le categorie (umane) non sacrificabili, senza che però la distinzione perda di chiarezza, senza che sia mai possibile confusione di sorta”¹⁵⁹.

Nel racconto di Clarice, tramite l'identificazione tra padrone e animale, viene messa in luce l'affinità che lega i due soggetti e, attraverso la successione di simboli e di immagini che struttura il testo lispectoriano, si delinea quel meccanismo di sostituzione che è alla base del rituale sacrificale:

¹⁵⁵ R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, [1972], trad. it.. O. Fatica e E. Czerkl, Milano, Adelphi, [1980], 1992¹⁰, p. 121.

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 17

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 29

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 27.

La vittima non è sostituita a questo o a quell'individuo particolarmente minacciato, non è offerta a questo o a quell'altro individuo particolarmente sanguinario, ma è al tempo stesso sostituita e offerta a tutti i membri della società da tutti i membri della società. È l'intera comunità che il sacrificio protegge dalla *sua* stessa violenza, è l'intera comunità che esso volge verso vittime a lei esterne. Il sacrificio polarizza sulla vittima i germi di dissenso sparsi ovunque e li dissipa proponendo loro un parziale appagamento¹⁶⁰.

Alla luce di ciò, all'interno del racconto "O crime do professor de matemática" è possibile rintracciare una sorta di critica nei confronti di un sistema sociale basato su un patto che sancisce la pace e l'armonia attraverso la rinuncia e la negazione dell'essenza più profonda della vita.

Il complesso processo di simbolizzazione trasferisce il "crime menor" dalla sfera del sacro a quella del profano, dall'alto al basso, dall'ambito religioso a quello sociale e, in questa costante oscillazione da un ambito all'altro, si realizza un ulteriore capovolgimento di senso che svela il vero significato del crimine del professore di matematica.

Contemplando la sua azione con razionalità e logica, il protagonista si rende conto che:

fizera com o cão algo realmente impune e para sempre. Pois ainda não haviam inventado castigo para os grandes crimes disfarçados e para as profundas traições. Um homem ainda conseguia ser mais esperto que o Juízo Final. Este crime ninguém lhe condenava. Nem a Igreja. "Todos são meu cúmplices, José." Eu teria que bater de porta em porta e mendigar que me acusassem e me punissem: todos me bateriam a porta com uma cara de repente endurecida. Este crime ninguém me condena. Nem tu, José, me condenarias. Pois bastaria, esta pessoa poderosa que sou, escolher de te chamar - e, do teu abandono nas ruas, num pulo me lamberias a face com alegria e perdão. Eu te daria a outra face a beijar"¹⁶¹.

Attraverso l'allusione all'episodio biblico del tradimento di Giuda Iscariota che determina il sacrificio di Gesù Cristo e la conseguente riconciliazione tra Dio e gli uomini, il crimine si configura come un tentativo di "pagar a dívida que inquietantemente ninguém lhe cobrava. Procurando punir-se com um ato de bondade e ficar livre de seu crime"¹⁶².

Tale gesto si rivela però vano poiché il professore, come tutti gli altri uomini, è condannato ad un destino segnato da una colpa irrimediabile per la quale non esiste espiazione:

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 22.

¹⁶¹ C. LISPECTOR, *Laços de família*, Op. cit., p. 124

¹⁶² *Ibidem*, p. 125

Mas como se José, o cão abandonado, exigisse dele muito mais que a mentira: como se exigisse que ele, num último arranco, fosse um homem - e como homem assumisse o seu crime - ele olhava a cova onde enterrara a sua fraqueza e a sua condição¹⁶³.

Osservando la sepoltura del cane, l'uomo scopre ciò che Paul Ricoeur indica come “la radicalità dell'esperienza della colpa”¹⁶⁴ per cui:

l'azione umana è per sempre consegnata all'esperienza della colpa. Anche se la colpevolezza non è originaria, essa è per sempre radicale. Proprio questa aderenza della colpevolezza alla condizione umana, sembra renderla non soltanto imperdonabile di fatto, ma imperdonabile di diritto...Strappare la colpevolezza all'esistenza equivarrebbe, così sembra, a distruggere quest'ultima da cima a fondo¹⁶⁵.

Proprio per questo, dissotterrando il cane, il protagonista distrugge il simulacro di una punizione che non consola e non salva, ma svela la condizione umana nella sua più profonda fragilità e precarietà:

E agora, mais matemático ainda, procurava um meio de não se ter punido. Ele não devia ser consolado. Procurava friamente um modo de destruir o falso enterro do cão desconhecido. Abaixou-se então, e, solene, calmo, com movimentos simples - desenterrou o cão. O cão escuro apareceu afinal inteiro, infamiliar com a terra nos cílios, os olhos abertos e cristalizados¹⁶⁶.

La visione del corpo dell'animale sconosciuto rivela quel nucleo della vita che viene alienato e rimosso allo scopo di difendere la tranquilla sopravvivenza. Abbandonando il cane, infatti, il protagonista tradisce sé stesso “pois não tem forças para em si mesmo matar a criminosa sobre-vivência, feita de não ser ele mesmo sua própria alma, feita de ser ele apenas um mestre de racionalizações, um professor de matemática”¹⁶⁷.

Al contrario del sacrificio di Gesù Cristo, quello del professore non redime dalla colpa e non salva, bensì “condanna” ad un'esistenza modellata da comportamenti razionali e consacrati:

E assim o professor de matemática renovara o seu crime para sempre. O homem então olhou para os lados e para o céu pedindo testemunha para o que fizera. E como se não bastasse ainda, começou a descer as escarpas em direção ao seio de sua família¹⁶⁸.

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, [2000], (edizione ita. a cura di D. Iannotta), Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, p. 653.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 660.

¹⁶⁶ C. LISPECTOR, *Laços de família*, Op. cit., p. 125

¹⁶⁷ J. A. MOTTA PESSANHA, “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”, Op. cit., p. 192.

¹⁶⁸ C. LISPECTOR, *Laços de família*, Op. cit., p. 125

Nel contesto della produzione letteraria di Clarice Lispector, il professore di matematica non è l'unico individuo a macchiarsi di un siffatto crimine.

Tra i “criminali” che scelgono di sopravvivere piuttosto che vivere si colloca anche una bambina, Ofélia, protagonista del racconto “A legião estrangeira” contenuto nell'omonima raccolta pubblicata nel 1964.

Come in “O crime do professor de matemática”, la narrazione si sdoppia nella storia di un pulcino accolto in casa dalla narratrice-protagonista e quella che narra l'incontro con Ofélia e il suo successivo crimine.

Come spiega Nádía Battella Gotlib:

Na realidade, há aí duas histórias: uma, que a narradora conta na primeira parte do conto e que se refere a um pinto ganho na véspera de Natal: essa história termina com um gesto de amor da narradora ao tentar segurá-lo; outra aí enxertada à, que é a da narradora observando as visitas que lhe faz a menina Ofélia, até a consecução do crime. Amor de salvação, amor de perdição, ambas as histórias guardam uma dubiedade inquietante. Para a narradora e seu gesto de amor, o pinto tinha um “piar de terror”. E a segunda experimenta uma atração irresistível em direção ao crime, cuja cena ninguém vê, nem a narradora sugere, pois fica no espaço do silêncio, do inenarrável¹⁶⁹.

Le due storie si fondono e si confondono attraverso la rielaborazione costante dei simboli che strutturano il racconto: il pulcino con il suo corpo fragile incarna, infatti, vari significati che permettono di intrecciare i due piani narrativi e di dare voce ai sentimenti racchiusi nell'animo umano.

“A legião estrangeira” si apre come una sorta di “interrogatorio-confessione” con cui la narratrice introduce il suo tentativo di “indagare” sulla bambina e la sua famiglia, scomparsi misteriosamente:

Se me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço — e para cada cara de jurado diria com o mesmo límpido olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me com docilidade para o delicado abismo da desordem. Estou tentando falar sobre aquela família que sumiu há anos sem deixar traços em mim, e de quem me ficara apenas uma imagem esverdeada pela distância¹⁷⁰.

¹⁶⁹ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 431

¹⁷⁰ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 95.

L'indagine è suscitata dalla "apparizione", nel giorno della vigilia di Natale, di un pulcino, "trazido por mão que queria ter o gosto de me dar coisa nascida"¹⁷¹, traducendosi in un momento di rivelazione esistenziale:

Ao desengradarmos o pinto, sua graça pegou-nos em flagrante. Amanhã é Natal, mas o momento de silêncio que espero o ano inteiro veio um dia antes de Cristo nascer. Coisa piando por si própria desperta a suavíssima curiosidade que junto de uma manjedoura é adoração. Ora, disse meu marido, e essa agora. Sentira-se grande demais. Sujos, de boca aberta, os meninos se aproximaram. Eu, um pouco ousada, fiquei feliz. O pinto, esse piava. Mas Natal é amanhã, disse acanhado o menino mais velho. Sorriamos desamparados, curiosos.

Mas sentimentos são água de um instante. Em breve – como a mesma água já é outra quando o sol a deixa muito leve, e já outra quando se enerva tentando morder uma pedra, e outra ainda no pé que mergulha – em breve já não tínhamos no rosto apenas aura e iluminação¹⁷².

Al gesto di liberare il pulcino dalla "gabbia" corrisponde il dischiudersi dei sentimenti dei membri della famiglia e tale circostanza si configura come una sorta di momento di epifania, o di "estado de graça"; l'esistenza dell'animale redime, momentaneamente, facendo emergere la bontà degli esseri umani, ma, allo stesso tempo mostra la loro incapacità di essere totalmente puri:

Em torno do pinto aflito, estávamos bons e ansiosos. A meu marido, a bondade deixa ríspido e severo, ao que já nos habituamos; ele se crucifica um pouco. Nos meninos, que são mais graves, a bondade é um ardor. A mim, a bondade me intimida. Daí a pouco a mesma água era outra, e olhávamos contrafeitos, enredados na falta de habilidade de sermos bons. E, a água já outra, pouco a pouco tínhamos no rosto a responsabilidade de uma aspiração, o coração pesado de um amor que já não era mais livre. Também nos desajeitava o medo que o pinto tinha de nós; ali estávamos, e nenhum merecia comparecer a um pinto; a cada piar, ele nos espargia para fora. A cada piar, reduzia-nos a não fazer nada. A constância de seu pavor acusava-nos de uma alegria leviana que a essa hora nem alegria mais era, era amolação¹⁷³.

Il pigolio del pulcino costituisce un segnale di terrore per un destino ineluttabile che attende non solo l'indifesa creatura, ma l'intera umanità. Mentre il piccolo essere esprime il suo "grido di paura", gli adulti tacciono, si rassegnano, e fanno finta di niente, nascondendo la verità ai bambini:

Passara o instante do pinto, e ele, cada vez mais urgente, expulsava-nos sem nos largar. Nós, os adultos, já teríamos encerrado o sentimento. Mas nos meninos havia uma indignação silenciosa, e a acusação deles é que nada fazíamos pelo pinto ou pela humanidade. A nós, pai e mãe, o piar cada vez mais ininterrupto já nos levava a uma resignação constrangida: as coisas são assim mesmo. Só que nunca tínhamos

¹⁷¹ *Ibidem*

¹⁷² *Ibidem*, pp. 95-96.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 96

contado isso aos meninos, tínhamos vergonha; e adiávamos indefinidamente o momento de chamá-los e falar claro que as coisas são assim¹⁷⁴.

La visione del “corticino” del pulcino e il suo insistente pigolare costringe gli adulti a confrontarsi con l’impossibilità di comprendere fino in fondo il mistero dell’esistenza e con l’insufficienza del loro amore che non consola e non salva:

O pinto, esse piava. Sobre a mesa envernizada ele não ousava um passo, um movimento, ele piava para dentro. Eu não sabia sequer onde cabia tanto terror numa coisa que era só penas. Penas encobrendo o quê? meia dúzia de ossos que se haviam reunido fracos para o quê? para o piar de um terror. Em silêncio, em respeito à impossibilidade de nos compreendermos, em respeito à revolta dos meninos contra nós, em silêncio olhávamos sem muita paciência. Era impossível dar-lhe a palavra asseguradora que o fizesse não ter medo, consolar coisa que por ter nascido se espanta. Como prometer-lhe o hábito? Pai e mãe, sabíamos quão breve seria a vida do pinto¹⁷⁵.

Nel corpo fragile e delicato dell’animale si rispecchia, dunque, la caducità della condizione umana che si manifesta materialmente.

Tale esposizione, come afferma Jean Luc Nancy:

non è la visibilità di ciò che in un primo momento era nascosto, chiuso. Qui l’esposizione è l’essere stesso (si chiama: l’esistere). Se l’essere, come soggetto, ha per essenza l’autoposizione, qui l’autoposizione è essa stessa, in quanto tale, per essenza e per struttura, esposizione: autó = ex = corpo. Il corpo è l’essere-esposto dell’essere¹⁷⁶.

I bambini che protestano contro i genitori – incapaci di assicurare l’animaletto – sono all’oscuro di una verità che, invece, il pulcino “sabia, do modo como as coisas vivas sabem: através do susto profundo”¹⁷⁷.

Attraverso una sorta di parodia dell’incipit dell’*Ave Maria*, la comparsa del pulcino viene accostata alla nascita di Gesù già suggerita, peraltro, dal riferimento iniziale al Natale. Come il Messia, il pulcino viene annunciato come futura vittima di un sacrificio, ma, a differenza di quello evangelico che si rivela salvifico, quello compiuto da Ofélia si configura, nella narrazione clariciana, come una rinuncia o una perdita.

E enquanto isso, o pinto cheio de graça, coisa breve e amarela. Eu queria que também ele sentisse a graça de sua vida, assim como já pediram de nós, ele que era a alegria dos outros, não a própria. Que sentisse que era gratuito, nem sequer necessário – um dos pintos tem que ser inútil – só nascera para a glória de Deus, então fosse a alegria dos homens. Mas era amar o nosso amor querer que o pinto fosse feliz somente porque o amávamos. Eu sabia também que só mãe resolve o

¹⁷⁴ *Ibidem*

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 97.

¹⁷⁶ J. L. NANCY, *Corpus*, Op. cit., p. 30.

¹⁷⁷ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Op. cit., p.97

nascimento, e o nosso era amor de quem se compraz em amar: eu me revolvía na graça de me ser dado amar, sinos, sinos repicavam porque sei adorar. Mas o pinto tremia, coisa de terror, não de beleza¹⁷⁸.

La narratrice-protagonista imita il gesto della Vergine Maria e decide quindi di assumere il suo ruolo di madre compiendo un gesto di amore nei confronti del pulcino: “então estendi a mão e peguei o pinto”¹⁷⁹.

Trasferendo il gesto sacrificale dalla sfera religiosa a quella profana, Clarice crea un effetto di abbassamento che fa oscillare la narrazione dal sublime al grottesco e permette di sviluppare la riflessione metafisica attraverso la mescolanza di vari orizzonti di significato:

do banal cotidiano carioca, em que famílias moram num prédio de apartamentos, convivendo com vizinhos, que por vezes se cumprimentam constrangidos no elevador; e a de um fantástico universo estranho, como o de um dessas famílias de vizinhos, a família hindu, a que pertence Ofélia, e que remete a um mundo de fantasias lendárias¹⁸⁰.

L’atto di “amor de salvação” della protagonista rimanda, attraverso la tecnica del flashback, al gesto di “amor de perdição” di Ofélia Maria dos Santos, una bambina di otto anni “belíssima, com longos cachos duros”¹⁸¹ la quale si recava a far visita alla narratrice, “grande e ocupada”¹⁸², e:

com uma atenção toda interior, como se para tudo houvesse um tempo, levantava com cuidado a saia de babados, sentava-se, ajeitava os babados – e só então me olhava. Eu, que então copiava o arquivo do escritório, eu trabalhava e ouvia. Ofélia, ela dava-me conselhos. Tinha opinião formada a respeito de tudo. Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia "na minha opinião" em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava¹⁸³.

La piccola vicina di casa “com seus oito anos altivos e bem vividos”¹⁸⁴ e la protagonista instaurano un rapporto di attrazione-repulsione; l’adulta si sente criticata e giudicata dal severo sguardo della bambina la quale, a sua volta, è affascinata dalla “stranezza” della narratrice. Tale “seduzione” si traduce nella trasgressione delle rigide

¹⁷⁸ *Ibidem*

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 98

¹⁸⁰ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 431

¹⁸¹ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Op. cit., p. 100

¹⁸² *Ibidem*

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ *Ibidem*

proibizioni dei genitori e del divieto di far visita alla donna “esquisita”¹⁸⁵ che abita dall’altra parte del pianerottolo:

Pensei com alguma desenvoltura: bem, agora a mãe me despreza, portanto estou livre de a menina voltar.

Mas voltava, sim. Eu era atraente demais para aquela criança. Tinha defeitos bastantes para seus conselhos, era terreno para o desenvolvimento de sua severidade, já me tornara o domínio daquela minha escrava: ela voltava, sim, levantava os babados, sentava-se¹⁸⁶.

In casa della vicina, in uno spazio proibito e situato all’opposto della sua “família soberba”¹⁸⁷, avviene l’incontro tra Ofélia e un pulcino acquistato al mercato in occasione della Pasqua.

Il pigolio dell’animale risveglia i sentimenti della bambina che, in un primo momento, si rivela invidiosa dell’adulto:

Uma sombra profunda cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca estremeando quase pensara "eu também quero", desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se aproximara e, em tentativa, fora quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro. Uma astúcia passou-lhe então pelo rosto — se eu não estivesse ali, por astúcia, ela roubaria qualquer coisa. Nos olhos que pestanejaram à dissimulada sagacidade, nos olhos a grande tendência à rapina. Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça — ela me queria para ela. Devagar fui me reclinando no espaldar da cadeira, sua inveja que desnudava minha pobreza, e deixava minha pobreza pensativa; não estivesse eu ali, e ela roubava minha pobreza também; ela queria tudo¹⁸⁸.

Invidia e bramosia nei confronti della vicina lasciano spazio al desiderio di possedere e amare quel piccolo essere che pigola a pochi passi da lei attraverso cui “a infância se instala na menina”¹⁸⁹.

In qualità di testimone, la narratrice assiste alla metamorfosi di Ofélia che getta la sua maschera di adulta per manifestare “de corpo inteiro” la sua anima di bambina:

Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta, tinha que ficar sem resposta. Tinha que se dar – por nada. Teria que ser. E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer. Eu só podia

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 101

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 103

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 99

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 104-105

¹⁸⁹ B. WALDMAN, *Clarice Lispector: A paixão segundo C. L.*, Op. cit., p. 161.

servir-lhe a ela de silêncio. E, deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança¹⁹⁰.

Permettendole di andare a giocare con il pulcino, la protagonista, in qualità di madre, acconsente, invece, alla ri-nascita di Ofélia, processo che viene rappresentato come una sorta di auto-generazione:

meu primeiro sim embriagou-me. Sim, repetiu meu silêncio para o dela, sim. Como na hora de meu filho nascer eu lhe dissera: sim. Eu tinha a ousadia de dizer sim a Ofélia, eu que sabia que também se morre em criança sem ninguém perceber. Sim, repeti embriagada, porque o perigo maior não existe: quando se vai, se vai junto, você mesma sempre estará; isso, isso você levará consigo para o que for ser. A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. "Eu", tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma¹⁹¹.

La metamorfosi di Ofélia si configura come una sorta di rito di iniziazione che, però, non determina il passaggio dall'età infantile a quella adulta, bensì il contrario. Tale processo coinvolge in un confronto, speculare e corporale, la narratrice la quale deve resistere al tentativo della "parte adulta" di Ofélia di aggrapparsi a lei, rinunciando a quel "convite à desintelectualização: caminho de retorno à realidade viva e autêntica do homem"¹⁹² che nelle opere di Clarice Lispector è rappresentato dall'infanzia:

Ficamos nos defrontando, dessemelhantes, corpo separado de corpo; somente a hostilidade nos unia. Eu estava seca e inerte na cadeira para que a menina se fizesse por dentro de outro ser, firme para que ela lutasse dentro de mim; cada vez mais forte à medida que Ofélia precisasse me odiar e precisasse que eu resistisse ao sofrimento de seu ódio. Não posso viver isso por você – disse-lhe minha frieza. Sua luta se fazia cada vez mais próxima e em mim, como se aquele indivíduo que nascera extraordinariamente dotado de força estivesse bebendo de minha fraqueza. Ao me usar ela me machucava com sua força; ela me arranhava ao tentar agarrar-se às minhas paredes lisas¹⁹³.

L'associazione tra età infantile e il richiamo all'io più profondo è dovuta al fatto che i bambini, come spiega José Américo Motta Pessanha, "não treinaram a razão discursiva"¹⁹⁴ e perciò:

olham o mundo mais de perto. Pois a razão discursiva tem isto de próprio: distancia o dado presente e, situando-o logo num tecido de relações, amortece-lhe o impacto

¹⁹⁰ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Op. cit., p. 105

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 107

¹⁹² J. A. MOTTA PESSANHA, "Clarice Lispector: o itinerário da paixão", Op. cit., p. 187.

¹⁹³ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Op. cit., pp. 107-108.

¹⁹⁴ J. A. MOTTA PESSANHA, "Clarice Lispector: o itinerário da paixão", p. 187

e cria um estado psicológico de neutralidade e indiferença. Indiferença das generalizações – nas quais objetos e acontecimentos resultam apenas em casos particulares de uma lei geral, em unidades indifferenciadas de um conjunto homogêneo. Neutralidade que decorre do destacamento intelectual – artifício indispensável à sobrevivência, que dilacera a unidade primitiva do homem, embora o conduza à teorização¹⁹⁵.

Nel silenzio della casa e lontano dagli occhi della narratrice-testimone, Ofélia subisce un'ulteriore trasformazione: da bambina innocente diventa una criminale allo scopo di acquisire di nuovo la maschera di adulta.

L'azione "criminale" viene dissimulata dalla sparizione di Ofélia, ma si materializza nel corpo del pulcino senza vita e abbandonato sul pavimento della cucina, scena di un "crimine d'amore":

No chão estava o pinto morto. Ofélia! chamei num impulso pela menina fugida. A uma distância infinita eu via o chão. Ofélia, tentei eu inutilmente atingir à distância o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça, repeti como se pudesse alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada. Eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo. Mas juro que isso é a respiração. Eu estava muito cansada, sentei-me no banco da cozinha¹⁹⁶.

L'amore umano, imperfetto e bramoso, soffoca il pulcino e spinge Ofélia a rinunciare alla libertà della condizione infantile per passare definitivamente all'età adulta.

La narrazione ritorna al punto in cui la protagonista riflette sulla scomparsa della bambina e della sua famiglia, tentando di sondare il mistero che si cela dietro l'esistenza:

Onde agora estou, batendo devagar o bolo de amanhã. Sentada, como se durante todos esses anos eu tivesse com paciência esperado na cozinha. Embaixo da mesa, estremece o pinto de hoje. O amarelo é o mesmo, o bico é o mesmo. Como na Páscoa nos é prometido, em dezembro ele volta. Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava¹⁹⁷.

I crimini d'amore sono oggetto di altre narrazioni *clariciane* che danno espressione alla vasta gamma di sentimenti contenuta nel cuore degli uomini.

Ciò accade, per esempio, nel racconto "O búfalo" pubblicato per la prima volta nel 1959, sulla rivista *Senhor*; e incluso, successivamente, nella raccolta *Laços de família* del 1960.

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Op. cit., p. 110.

¹⁹⁷ *Ibidem*

Il testo fu scritto dietro la spinta emotiva della stessa Clarice, come dichiara in una lettera inviata da Washington, il 17 marzo del 1956, e destinata alle sorelle, Tania e Elisa:

Um dia desses tive um ódio muito forte, coisa que eu nunca me permiti; era mais uma necessidade de ódio. Então escrevi um conto chamado “O Búfalo”, tão, tão forte, que, por experiência, fui ler para Mafalda¹⁹⁸, Arnaldo Pires (um rapaz que mora aqui na União Pan-Americana), e eles sentiram até um mal estar. O rapaz disse que o conto todo parece feito de entranhas...É a história de uma mulher que vai ao Jardim Zoológico para aprender com os bichos como odiar. Essa mulher, que só aprendeu a perdoar e a se resignar e a amar, precisa pelo menos uma vez tocar o ódio de que é feito o seu perdão. Entende-se que ninguém tem culpa: ela está tentando odiar um homem cujo “único crime impune” é não amá-la. Na verdade, por mais irracional que fosse, ela o odiava, só que não conseguia sentir em cheio o próprio ódio. Depois é que vem o búfalo. Ma estou vendo que estou matando a história, contando-a desse jeito. Um dia vocês lerão¹⁹⁹.

Il crimine non è commesso, dunque, dalla protagonista del racconto la quale, invece, rappresenta la vittima che tenta di vendicarsi dell'uomo che l'ha rifiutata, imparando ad odiare:

"Deus, me ensine somente a odiar."
"Eu te odeio", disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la. "Eu te odeio", disse muito apressada. Mas não sabia sequer como se fazia. Como cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma?²⁰⁰

La donna “que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar”²⁰¹ vuole imparare ad odiare attraverso il confronto con un animale capace di risvegliare in lei i sentimenti più “oscuri”:

Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio? o ódio que lhe pertencia por direito mas que em dor ela não alcançava? Onde aprender a odiar para não morrer de amor? E com quem? O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranham mas não dói... oh não mais esse mundo! não mais esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se. Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida²⁰²

¹⁹⁸ Moglie di Érico Verissimo il quale si trovava anche lui negli Stati Uniti per una missione diplomatica.

¹⁹⁹ O. BORELLI, *CLARICE LISPECTOR. Esboço para um possível retrato*, Op. cit., p. 143.

²⁰⁰ C. LISPECTOR, *Laços de família*, Op. cit., p.127

²⁰¹ *Ibidem*, p. 131

²⁰² *Ibidem*

Sebbene nel racconto, la protagonista venga definita come “assassina solitária” o “assassina incógnita”, come afferma Yudith Rosenbaum:

o verdadeiro assassinato não é de ninguém senão da condição mesma de escrava do outro que a rejeita. Para executar esse corte fundamental dentro de si – ou seja, matar a própria dependência do poder alheio, expresso na metáfora do encalhamento opressivo e sufocante – é preciso contatar a “água negra” sob a terra, “onda vagarosa” da “vontade de matar”. Só a violência parece promover essa libertação de um sujeito aprisionado pela submissão ao desejo do outro²⁰³.

La ricerca di tale violenza “liberatrice” si concretizza nella “carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico”²⁰⁴, traducendosi in un “appello alla carne” che, sul piano narrativo, si configura, come spiega la studiosa brasiliana, attraverso:

orgãos, movimentos e gestos dos corpos ou de fragmentos deles. A perspectiva com que a narração apreende as personagens é sempre através do foco metonímico, como se a totalidade da imagem não pudesse se constituir. Uma rápida passagem pela camada textual é inequívoca nesse sentido: testa, olhos, patas, cabeça, punhos, dentes, maxilar, braços, peito, rosto, pupila, cabeça, cílios, estômago, cabelos, nuca, vísceras, coração, ossos, mão, pés, ventre, sangue, cara etc.²⁰⁵

Questa frammentazione della dimensione corporea si ricongiunge nella visione del corpo possente di un bufalo:

Olhando com isenção aquele grande terreno seco rodeado de grades altas, o terreno do búfalo. O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno. Depois passou ao longe com os quadris estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas. Visto de frente, a grande cabeça mais larga que o corpo impedia a visão do resto do corpo, como uma cabeça decepada. E na cabeça os cornos. De longe ele passeava devagar com seu torso. Era um búfalo negro. Tão preto que à distancia a cara não tinha traços. Sobre o negror a alvura erguida dos cornos²⁰⁶.

Il bufalo passa ad incarnare il ruolo dell'uomo verso il quale la donna rifiutata nutre sentimenti contrastanti: “eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo”²⁰⁷.

L'incontro tra la donna e il bufalo assume una connotazione erotica e si realizza attraverso una “possessione” quasi corporea che infonde nell'animo della protagonista i semi dell'odio:

²⁰³ Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal*, Op. cit., p. 116.

²⁰⁴ C. LISPECTOR, *Laços de família*, Op. cit., p.126

²⁰⁵ Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal*, Op. cit., p. 117

²⁰⁶ C. LISPECTOR, *Laços de família*, pp. 132-133.

²⁰⁷ *Ibidem*, p.134

O búfalo agora maior. O búfalo negro. Ah, disse de repente com uma dor. O búfalo de costas para ela, imóvel. O rosto esbranquiçado da mulher não sabia como chamá-lo. Ah! disse provocando-o. Ah! disse ela. Seu rosto estava coberto de mortal brancura, o rosto subitamente emagrecido era de pureza e veneração. Ah! instigou-o com os dentes apertados. Mas de costas para ela, o búfalo inteiramente imóvel.

[...] Ah! disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. O búfalo de costas.

Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro²⁰⁸.

“Fecondata” dal male la donna affronta faccia a faccia il suo nemico e tale scontro fa emergere il lato più oscuro della materia vivente, quegli istinti primordiali e distruttivi che determinano il “mútuo assassinato”²⁰⁹ tra la protagonista e il bufalo.

A tal proposito, è interessante notare come, nel racconto *clariciano*, sembra riecheggiare il mito del Minotauro, creatura mitologica, nata dall’unione tra Pasifae, moglie del re di Creta, Minosse, e un toro.

L’accoppiamento tra la ninfa e l’animale genera, infatti, Asterione, essere ibrido, con corpo umano e testa taurina, simbolo degli impulsi ferini repressi dalla razionalità.

Nel caso del testo di Lispector, l’incontro con il bufalo ridesta le passioni della donna che si lascia possedere dalle “forze del male” poste alla radice dell’essere, diventando una “criminale” che commette un atto di violenza per liberarsi da una “sujeição aprisionante”²¹⁰:

Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo²¹¹.

L’unione con il bufalo avviene, nella narrazione *clariciano*, attraverso uno scambio di sguardi che trasforma proprio la protagonista del racconto in una sorta di figura ibrida, dominata da quel lato istintivo e bestiale dissimulato dai “buoni sentimenti” dell’uomo.

²⁰⁸ *Ibidem*

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 135.

²¹⁰ Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal*, Op. cit., p. 119.

²¹¹ C. LISPECTOR, *Laços de família*, p. 135.

La fusione tra la natura umana e quella animalesca lascia però poche possibilità di sopravvivenza; il conflitto tra le due istanze si risolve in una sorta di trapasso che, considerata l'ambiguità del finale, potrebbe essere interpretato come una vera e propria morte oppure, in termini *clariciani*, come un passaggio all' "outro lado da vida".

La vendetta, il rancore e l'invidia causati da un rifiuto costituiscono i moventi del crimine narrato in "A solução", racconto pubblicato nella raccolta *A legião estrangeira* (1964) e che ha per oggetto l'amicizia – apparente – tra due donne: Almira e Alice.

Sebbene si tratti di un testo breve, esso presenta una struttura elaborata che offre diversi piani di lettura. La serie di opposizioni su cui si articola il racconto mette in luce, da un lato, l'asimmetria che caratterizza il rapporto tra le due amiche e, dall'altro, fa emergere la verità celata dalle apparenze:

Chamava-se Almira e engordara demais. Alice era a sua maior amiga. Pelo menos era o que dizia a todos com aflição, querendo compensar com a própria veemência a falta de amizade que a outra lhe dedicava.

Alice era pensativa e sorria sem ouvi-la, continuando a bater a máquina.

À medida que a amizade de Alice não existia, a amizade de Almira mais crescia.

Alice era de rosto oval e aveludado. O nariz de Almira brilhava sempre. Havia no rosto de Almira uma avidez que nunca lhe ocorreria disfarçar: a mesma que tinha por comida, seu contato mais direto com o mundo²¹².

Nel corpo pingue di Almira si riflette la bramosia che caratterizza il rapporto con Alice la quale non ricambia i sentimenti di amicizia. La diversità fisica tra le due donne si configura come incompatibilità di carattere che darà luogo ai dubbi sulla relazione tra le due amiche:

Por que Alice tolerava Almira, ninguém entendia. Ambas eram datilógrafas e colegas, o que não explicava. Ambas lanchavam juntas, o que não explicava. Saíam do escritório à mesma hora e esperavam condução na mesma fila. Almira sempre pajeando Alice. Esta, distante e sonhadora, deixando-se adorar. Alice era pequena e delicada. Almira tinha o rosto muito largo, amarelado e brilhante: com ela o batom não durava nos lábios, ela era das que comem o batom sem querer²¹³.

Nel corso della narrazione, i personaggi subiscono, tuttavia, una sorta di metamorfosi che rovescia il rapporto tra esteriorità e interiorità, rivelando la comune natura umana nascosta dietro differenti facciate.

Un indizio della duplicità e della complementarietà che caratterizza le due amiche sembra emergere, in un certo senso, anche dalla scelta dei loro nomi, a prima vista, completamente diversi, ma accomunati dalle lettere iniziali: *Almira* e *Alice*

²¹² C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Op. cit., p. 72

²¹³ *Ibidem*

La dimensione corporale diventa, dunque, uno spazio in cui si realizza una sorta di gioco di specchi tra realtà e apparenza che inverte i significati e i ruoli precostituiti:

Só a natureza de Almira era delicada. Com todo aquele corpanzil, podia perder uma noite de sono por ter dito uma palavra menos bem dita. E um pedaço de chocolate podia de repente ficar-lhe amargo na boca ao pensamento de que fora injusta. O que nunca lhe faltava era chocolate na bolsa, e sustos pelo que pudesse ter feito. Não por bondade. Eram talvez nervos frouxos num corpo frouxo²¹⁴.

La natura delicata e sensibile di Almira contrasta con il suo aspetto sgraziato e goffo e tale conflitto interiore sarà proiettato all'esterno, materializzandosi in un atto di violenza.

L'affetto morboso che la ragazza nutre nei confronti della pseudo-amica produce una reazione a catena che trasforma Alice, da "vittima" delle soffocanti attenzioni di Almira, in una sorta di "carnefice" che infligge il tormento del rifiuto.

La continua inversione di ruoli genera una "mutazione" nei sentimenti sfociando nel "fatto" criminoso:

Foi exatamente durante o almoço que se deu o fato.
Almira continuava a querer saber por que Alice viera atrasada e de olhos vermelhos. Abatida, Alice mal respondia. Almira comia com avidez e insistia com os olhos cheios de lágrimas.
— Sua gorda! disse Alice de repente, branca de raiva. Você não pode me deixar em paz?!
Almira engasgou-se com a comida, quis falar, começou a gaguejar. Dos lábios macios de Alice haviam saído palavras que não conseguiam descer com a comida pela garganta de Almira G. de Almeida.
— Você é uma chata e uma intrometida, rebentou de novo Alice. Quer saber o que houve, não é? Pois vou lhe contar, sua chata: é que Zequinha foi embora para Porto Alegre e não vai mais voltar! Agora está contente, sua gorda?
Na verdade Almira parecia ter engordado mais nos últimos momentos, e com comida ainda parada na boca²¹⁵.

Come una sorta di testimone oculare, il narratore eterodiegetico riferisce le circostanze in cui avviene il "fatto" e assiste ad una sorta di metamorfosi fisica di Almira in cui si rispecchia il suo cambiamento interiore: "foi então que Almira começou a despertar. E, como se fosse uma magra, pegou o garfo e enfiou-o no pescoço de Alice"²¹⁶.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 73

²¹⁵ *Ibidem*

²¹⁶ *Ibidem*

A questo punto della narrazione vengono inseriti dei punti di vista esterni quello del giornale e quello di “pessoas observadoras” che alludono, in un certo senso, al non-detto che fa da sfondo alla vicenda:

O restaurante, ao que se disse no jornal, levantou-se como uma só pessoa. Mas a gorda, mesmo depois de feito o gesto, continuou sentada olhando para o chão, sem ao menos olhar o sangue da outra.

Alice foi ao Pronto-Socorro, de onde saiu com curativos e os olhos ainda arregalados de espanto. Almira foi presa em flagrante.

Algumas pessoas observadoras disseram que naquela amizade bem que havia dente-de-coelho. Outras, amigas da família, contaram que a avó de Almira, dona Altamiranda, fora mulher muito esquisita²¹⁷.

Dal racconto giornalistico emerge un’immagine di una “criminale” fredda e distaccata, mentre le dicerie della gente insinuano come possibili cause del crimine il presunto rapporto omosessuale che legava le due donne o la follia che la ragazza aveva ereditato dalla nonna.

Con ironia e una vena di cinismo, il narratore introduce un’altra spiegazione che contrasta con i pettegolezzi e il “determinismo” condivisi dall’opinione pubblica; egli afferma, infatti: “ninguém se lembrou de que os elefantes, de acordo com os estudiosos do assunto, são criaturas extremamente sensíveis, mesmo nas grossas patas”²¹⁸.

Tale commento apre un nuovo orizzonte interpretativo e colloca il testo in una prospettiva critica rispetto alle convinzioni e alle istanze sociali e politiche.

L’ira e le passioni distruttive che emergono dall’animo di Almira danno espressione a quell’animalità che si oppone a qualsiasi concetto di norma e che, pertanto, viene soppressa e rimossa.

La separazione tra animale e uomo, tra razionalità e istinti confluisce in quella divisione tra *zoè* e *bios* che è alla base di dispositivi biopolitici che caratterizzano, come si è affermato in precedenza, lo stato e le società capitaliste.

Il corpo di Almira, grosso e pesante, non si conforma ai parametri disciplinari imposti dal potere e diventa lo specchio di impulsi animaleschi a causa dei quali la donna viene relegata ad una condizione di marginalità.

In prigione, in una situazione di esclusione e inclusione, Almira assume una soggettività ibrida che la colloca, allo stesso tempo, nella sfera dell’umano e dell’animale:

²¹⁷ *Ibidem*, pp. 73-74

²¹⁸ *Ibidem*, p. 74

Na prisão Almira comportou-se com docilidade e alegria, talvez melancólica, mas alegria mesmo. Fazia graças para as companheiras. Finalmente tinha companheiras. Ficou encarregata da roupa suja, e dava-se molto bem com as guardiãs, que vez por outra lhe arranjavam una barra de chocolate. Exatamente como para um elefante no circo²¹⁹.

In questa prospettiva, si rivela molto interessante la lettura di Jaime Ginzburg secondo il quale la vera causa dell'esclusione e della punizione di Almira non è la violenza del suo crimine, ma la sua presunta omosessualità. In una società patriarcale e segnata dall'autoritarismo come quella brasiliana, un relazione omosessuale poteva essere considerata come un pericolo per la stabilità del sistema:

Historicamente é bastante plausível entender que as ideologias autoritárias do país se dedicaram a estabelecer essa hierarquia de prioridades. A violência é aceita como forma de disciplinar e ordenar a sociedade; o homoerotismo por sua vez, é considerado uma ameaça à estrutura do patriarcado²²⁰.

Secondo lo studioso brasiliano, da ciò deriva che:

a violência não é negativa em si mesma, mas necessária à sustentação do sistema. O que tem de ser evitado é que se divulguem ideias que ameacem a hegemonia dessa ideologia ou dos valores patriarcais com os quais se associa na política de disciplina do corpo²²¹.

La riflessione sulle configurazione del crimine nei testi di Lispector finora analizzati fa emergere, dunque, frammenti di storie e sentimenti umani che sono costantemente rielaborati da Clarice nella sua produzione letteraria.

Come in una sorta di *mise en abyme*, ogni "crimine" si configura come un tentativo di compiere il "grande crime", ossia, l'impresa, sacrilega e trasgressiva, di ri-scrivere il "grosso libro" sulla storia dell'uomo.

Le storie "criminose" di Clarice assumono, pertanto, una valenza ontologica, dando conto della realtà di essere al mondo. Proprio per questo, da crimini "letterari" e metaforici si passa, nel prossimo paragrafo, all'analisi di un crimine reale, quello raccontato in "Mineirinho", vicenda che si rivela specchio di una società in cui il confine tra giustizia e vendetta e tra giustizieri e criminali viene infranto dalla prepotenza del potere.

²¹⁹ *Ibidem*

²²⁰ J. GINZBURG, *Critica em tempos de violência*, São Paulo, Edusp, Fapesp, 2012, pp. 399-400.

²²¹ *Ibidem*, p. 400

4. “Diritto di Punire” o “Potere di morte”?: crimine, vendetta e giustizia in “Mineirinho”

Eu me transformei no Mineirinho, massacrado pela polícia. Qualquer que tivesse sido o crime dele uma bala bastava, o resto era vontade de matar. Era prepotência.

(Clarice Lispector, intervista a Julio Lerner, TV-2 Cultura, febbraio 1977, 11'54”²²²)

A metà strada tra il racconto e la *crônica*, “Mineirinho” fu pubblicato per la prima volta con il titolo “Uma grama de radium - Mineirinho” sulla rivista *Senhor*, nel giugno del 1962. Si diffuse semplicemente come “Mineirinho” e fu incluso, dapprima, nella sezione “Fundo de Gaveta” della raccolta di racconti *A Legião Estrangeira* (1964) e, successivamente, nel volume postumo *Para Não Esquecer* (1978).

Figura della marginalità e della criminalità carioca, José Miranda Rosa, alias *Mineirinho*, avrebbe dovuto scontare una condanna a più di 100 anni di reclusione a causa di tutti i reati che aveva commesso. Evaso più volte, prima dal carcere e poi dal manicomio giudiziario, il giovane bandito fu inseguito da circa trecento agenti di polizia e nella notte tra il 30 aprile e il 1° maggio del 1962, a seguito di un agguato, fu ucciso da tredici colpi di mitragliatrice.

Desapareceu, assim, um dos criminosos mais famosos dos últimos tempos. Moço ainda, tinha 107 anos de cadeia por cumprir. Preferiu a morte à cela perpétua. Por duas vezes escapara das grades e se ocultara nos morros quase inacessíveis aos seus perseguidores. Mas descendo à cidade, teve de enfrentar de igual para igual aqueles que estavam na sua pista e terminou levando o pior. Quase 300 homens andavam no seu encalço desde o dia 23 de abril, quando escapara calmamente do Manicômio Judiciário jurando que nunca mais voltaria ao cárcere²²³.

²²² Clarice Lispector. Intervista rilasciata a J. Lerner per il programma “Panorama Especial”. São Paulo. TV2 Cultura, febbraio 1977.

La trascrizione dell’intervista è stata pubblicata sulla rivista *Shalom*, ano 27, n.296, pp.62-69. Cfr N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., pp. 563-573.

Il video integrale dell’intervista è disponibile sul canale *TV Cultura* della piattaforma *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> (9 gennaio 2016)

²²³ “ ‘Mineirinho’ foi metralhado treze vezes e atirado no mato” in *Diário de Notícias*, 1° de maio 1962. Disponibile nella sezione *Hemeroteca Digital* del sito della Biblioteca Nacional: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&PagFis=20957 (9 gennaio 2016)

Tratto dall'articolo “ ‘Mineirinho’ foi metralhado treze vêzes e atirado no mato” comparso su *Diário de Notícias* all'indomani dell'uccisione di José Miranda Rosa, il passo succitato costituisce soltanto un esempio della vasta risonanza mediatica della vicenda.

Riportata dai maggiori quotidiani di Rio de Janeiro, la notizia destò il clamore e l'indignazione dell'opinione pubblica che si opponeva alla violenza e all'efferatezza con cui lo Stato puniva coloro che trasgredivano le leggi.

Sebbene Mineirinho fosse considerato un pericoloso criminale, la società civile rimase profondamente scossa dalla ferocia di un potere disposto a violare i diritti umani per imporre e preservare se stesso.

Tra i tanti giornali che divulgarono la notizia, vale la pena di riportare due brani tratti dagli articoli pubblicati su *Diário Carioca* e *Correio da Manhã* del 1° maggio del 1962 poiché da essi emergono aspetti della vicenda di Mineirinho che si riveleranno utili anche per l'analisi del testo clariciano.

Nell'articolo intitolato “ ‘Mineirinho’ morreu com oração e recorte no bolso” comparso su *Diário Carioca* si legge:

Com uma oração de Santo Antônio no bôlso e um recorte sôbre seu último tiroteio com a Polícia, o assaltante José Miranda Rosa, “Mineirinho”, foi encontrado morto no Sítio da Serra, na Estrada Grajaú-Jacarepaguá, com três tiros nas costas, cinco no pescoço, dois no peito, um no braço esquerdo, outro na axila esquerda e o último na perna esquerda, que estava fraturada, dado à queima-roupa, como prova a calça chamuscada.

A Polícia, após os primeiros exames periciais, afirma que o assaltante foi morto em outro lugar, pois não foram encontradas no local suas armas. Logo após ter sido anunciado que Mineirinho tinha sido encontrado morto, centenas de pessoas compareceram ao Sítio da Serra para vê-lo e outro tanto foi ao Instituto Médico Legal, para onde seu corpo foi removido à tarde²²⁴.

La descrizione del corpo del giovane – crivellato di colpi e ritrovato sul ciglio dell'autostrada Guarajú-Jacarepaguá – contribuì a suscitare nell'animo dei lettori una profonda impressione.

I dettagli sul ritrovamento del cadavere offrirono un'immagine più fragile e vulnerabile del pericoloso bandito e accentuarono, in un certo senso, il dissenso in relazione agli atti violenti commessi dallo Stato e dai suoi rappresentanti.

²²⁴ “ ‘Mineirinho’ morreu com oração e recorte no bolso” in *Diário Carioca*, 1° de maio 1962. Disponibile nella sezione *Hemeroteca Digital* del sito della Biblioteca Nacional: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_05&PagFis=9516 (9 gennaio 2016)

Ciò emerge anche dall'articolo pubblicato su *Correio da Manhã* e intitolato, polemicamente, “A Cidade está em paz”:

Não foi a Justiça quem decretou a morte do mais temível assaltante do Rio de Janeiro, conhecido pela alcunha de “Mineirinho”. Ele próprio a procurou, desafiando a tranqüilidade pública e um aparelhamento policial cujas metralhadoras sabia não lhe dariam trégua. Carregando 104 anos de prisão, o facínora ainda brincou pelas ruas e favelas da cidade durante dias, assaltando e baleando – que estas eram sua razão de viver. Não há pena de morte, muito meno os policiais têm carta de legítima defesa permanente, para matar sem dar as devidas satisfações. Seja a vítima da mais alta periculosidade. Daí seu corpo ter sido manhosamente transportado para local ermo, numa prova de que nem sempre os detetives sabem despistar. Mas isso é outra história. “Mineirinho” acabou para a crônica policial²²⁵.

All'immagine rassicurante di una città ormai libera dalle azioni criminali di Mineirinho, si contrappone la persistenza di una giustizia arbitraria che rende labile il confine tra colpevolezza e innocenza, tra legalità e illegalità. La prepotenza e la brutalità con cui il giovane bandito fu ucciso dagli agenti di polizia trasformarono un atto di difesa in uno di sopraffazione che violava la dignità e la vita umana.

Alla luce di ciò, si potrebbe affermare che dietro la “esecuzione” di Mineirinho si celava una sorta di “liturgia dei supplizi”²²⁶ che aveva lo scopo di “rendere sensibile a tutti, sul corpo del criminale, la presenza scatenata del sovrano”²²⁷.

Come spiega Michel Foucault:

La cerimonia del supplizio fa risplendere in piena luce il rapporto di forza che dà alla legge il suo potere. Come rituale della legge armata, in cui il principe si mostra insieme, e in modo indissociabile, sotto il doppio aspetto di capo della giustizia e di capo della guerra, l'esecuzione pubblica ha due facce: una di vittoria, l'altra di lotta. Da un lato conclude solennemente, tra il criminale e il sovrano, una guerra il cui esito era scontato in partenza; essa deve manifestare il potere smisurato del sovrano su quelli che egli ha ridotto all'impotenza. La dissimmetria, l'irreversibile squilibrio di forze facevano parte delle funzioni del supplizio. Un corpo cancellato, ridotto in polvere e gettato al vento, un corpo distrutto pezzo a pezzo dall'infinito del potere sovrano costituisce il limite non solo ideale ma reale del castigo²²⁸.

La tragica vicenda di Mineirinho rispecchiava, in un certo senso, le contraddizioni di una società classista e corrotta: per una parte della popolazione che abitava le zone più

²²⁵ “A Cidade está em paz” in *Correio da Manhã*, 1° de maio 1962.

Disponibile nella sezione *Hemeroteca Digital* del sito della Biblioteca Nacional: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&PagFis=28563 (9 gennaio 2016)

²²⁶ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e Punire*, Op. cit., p. 54.

²²⁷ *Ibidem*

²²⁸ *Ibidem*, p. 55.

povere della città – le cosiddette *favelas* – José Miranda Rosa era, infatti, un eroe popolare, una sorta di Robin Hood la cui morte costituì una grave ingiustizia, mentre, per le classi privilegiate, egli rappresentava un pericolo per il benessere e la stabilità:

Dezenas de pessoas pobres compareceram ao local onde foi encontrado o cadáver de Mineirinho. Ninguém conseguiu aproximar-se do corpo, pois a polícia, por ordem do delegado Agnaldo Amado, do 23º DP, afastava a todos com violência. Em geral, os moradores do morro se mostravam contrariados com a morte de Mineirinho, que consideravam uma versão carioca de Robin Hood. No Instituto Médico Legal, para onde foi levado o cadáver, também compareceu grande número de pessoas. A Polícia fiscalizou a todos que lá foram, na esperança de identificar os que pertenceram às suas quadrilhas²²⁹.

Le perplessità in relazione all'intervento della "giustizia" si riflettono anche nello scritto di Clarice Lispector: il testo sembra scaturire, infatti, da due interrogativi ai quali la narratrice – non identificata esplicitamente con la scrittrice – tenta di dare delle risposte:

suponho que é em mim, com um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facinora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes²³⁰.

Sebbene questa sorta di ricerca interiore si realizzi essenzialmente attraverso una narrazione in prima persona, la continua inversione dei punti di vista determina una sorta di transizione dall'io narrante al "noi".

Definandosi come "um dos representantes de nós", la narratrice fa appello ai lettori allo scopo di coinvolgerli nelle sue riflessioni sulla comune esperienza umana.

Come afferma Yudith Rosenbaum:

Desde a primeira linha, então, o eu narrador e nós – todos, incluindo os leitores – estamos imersos no mesmo dilema, na mesma procura. O início do texto supõe uma espécie de procuração desse "nós" para o narrador. [...] A frase de abertura indica que é imperioso buscar, pela escrita – "devo procurar" – um modo de elaborar o acontecimento do mundo exterior. A interioridade se vê atçada, acuada, pela morte de Mineirinho. A presença perturbadora do outro é a mola propulsora do gesto narrativo clariciano, que não se rende ao fato consumado, desprende-se desse, interioriza a realidade e faz da linguagem espaço de uma consciência indagativa²³¹.

²²⁹ " 'Mineirinho' morreu com oração e recorte no bolso" in *Diário Carioca*, 1º de maio 1962. Disponibile nella sezione *Hemeroteca Digital* del sito della Biblioteca Nacional: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_05&PagFis=9516 (9 gennaio 2016)

²³⁰ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, [1978], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p.123.

²³¹ Y. ROSENBAUM, "A ética na literatura: leitura de 'Mineirinho', de Clarice Lispector", in *Estudos Avançados*, n.69, vol. 24, Instituto de Estudos Avançados da USP, São Paulo, 2010, p.172.

Il confronto con l'Altro costituisce, dunque, il motore della scrittura clariciana che si configura come uno strumento di indagine sulla condizione dell'uomo e sul suo essere al mondo.

La realtà sociale brasiliana segnata da profonde diseguaglianze sociali viene infatti interiorizzata nel testo e si manifesta attraverso la narratrice che si fa portavoce dei diversi punti di vista sulla vicenda. A fine di conciliare le differenze e le contraddizioni, la narrazione si trasforma in una sorta di indagine ontologica che parte dall'io, si estende al "noi" e sfocia, infine, nella totale identificazione con l'Altro.

Ciò emerge in maniera evidente anche dal dialogo con la cuoca riportato dall'io narrante:

Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irreduzíveis, mas revolta irreduzível também, a violenta compaixão da revolta. Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e no entanto nós o queríamos vivo. A cozinheira se fechou um pouco, vendo-me como a justiça que se vingava. Com alguma raiva de mim, que estava mexendo na sua alma, respondeu fria: "O que eu sinto não serve para se dizer. Quem não sabe que Mineirinho era criminoso? Mas tenho certeza de que ele se salvou e já entrou no céu". Respondi-lhe que "mais do que muita gente que não matou"²³².

Nello scambio tra la narratrice e la domestica, la voce della cuoca, rappresentante di quella parte della società completamente esposta all'arbitrio del potere, si fonde e, per certi versi, si confonde con quella di una narratrice appartenente all'élite e simbolo di quella "justiça que se vingava" e che uccide brutalmente.

La divergenza di vedute tra le due donne – di diversa estrazione sociale – trova, infatti, una sorta di sintesi nella "violenta compaixão da revolta" che rende tutti partecipi delle sofferenze altrui e spinge a ribellarsi ad un potere che annichilisce gli esseri umani e del quale tutti gli individui potrebbero essere delle vittime.

I concetti di crimine, giustizia e colpa costituiscono oggetto di riflessione costante nella produzione letteraria di Clarice Lispector e, in particolare, nel caso di "Mineirinho" essi divengono strumento di denuncia delle ingiustizie sociali. Probabilmente, per questo motivo, il testo occupa un posto importante nella produzione letteraria di Clarice la quale lo considerava uno dei suoi "figli prediletti".

²³² C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., pp. 123-124.

Proprio come Lispector afferma durante l' intervista televisiva rilasciata al giornalista Júlio Lerner:

J. L.: Entre os seus diversos trabalhos, sempre existe, isso é natural um filho predileto. Qual aquele que você vê com maior carinho até hoje?

C. L.: [...]Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, sobre um criminoso chamado Mineirinho, que morreu com treze balas, quando uma só bastava. E que era devoto de São Jorge e tinha uma namorada. E que me deu uma revolta enorme. Eu escrevi isso²³³.

A distanza di quindici anni dalla pubblicazione di “Mineirinho”, la “rivolta” e l'impegno della scrittrice contro le ingiustizie assunsero un carattere più deciso anche a causa degli avvenimenti politici che caratterizzarono il contesto storico e sociale brasiliano a partire soprattutto dal golpe 1964.

In particolare, la violenta repressione degli oppositori, la forte censura che colpì la stampa e la cultura, le torture, la carcerazione e, talvolta, l'uccisione dei dissidenti ridefinirono la percezione della violenza e il concetto di giustizia, diventando, soprattutto durante i cosiddetti *anos de chumbo* (1968-1974), delle misure ordinarie per il mantenimento del regime imposto dai militari.

Alla luce di ciò, l'enfasi posta, dalla stessa scrittrice, sul testo “Mineirinho” potrebbe essere considerata come un ulteriore atto di protesta e una presa di posizione contro dinamiche di potere sempre più violente e repressive.

In un contesto storico, politico e culturale segnato dalla violenza e dall'emarginazione sociale come quello brasiliano, Mineirinho incarna un'umanità esclusa e al tempo stesso bersaglio di un potere che decide sulla vita e uccide “legittimamente coloro che sono per gli altri una specie di pericolo biologico”²³⁴.

Contrariamente alle immagini stereotipate che mostrano una dimensione pacifica nella quale sono predominanti i sentimenti di allegria e conciliazione, il Brasile presenta, infatti, una realtà segnata dai conflitti che si sono susseguiti nel corso della sua storia. Già a partire dalla colonizzazione, l'azione “civilizzatrice” si era posta in contrasto con la radice indigena, il cui carattere arcaico e primitivo la rendeva incompatibile con qualsiasi concetto di norma imposto dai colonizzatori portoghesi.

²³³ Clarice Lispector. Intervista rilasciata a J. Lerner per il programma “Panorama Especial”. São Paulo. TV2 Cultura, febbraio 1977, 10'35”.

Il video integrale dell'intervista è disponibile sul canale TV Cultura della piattaforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> (9 gennaio 2016)

²³⁴ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Op. cit., p. 122.

Questo atteggiamento di inclusione ed esclusione dell'Altro ha avuto un ruolo centrale in tutta la storia del Brasile e ne ha segnato profondamente l'identità, macchiata, in primo luogo, dalla colpa del genocidio degli indigeni e, in secondo luogo, dalla schiavitù.

Le relazioni e il confronto tra chi ha il potere e chi non ne ha nessuno hanno innescato, infatti, delle dinamiche di violenza che tuttora caratterizzano i rapporti tra il Potere costituito e gli strati marginali della società. Tutti coloro che non si adeguano ai parametri di una “società normalizzatrice”²³⁵ sono costretti a soccombere davanti al progetto di modernizzazione del paese, da sempre annunciato, ma che in realtà rappresenta una meta ulteriore, da perseguire e inseguire, impiegando qualsiasi mezzo e a costo di distruggere completamente le proprie origini.

La storia del paese è costellata da episodi violenti e sanguinari volti a reprimere e sottomettere l'Altro e che hanno raggiunto livelli di crudeltà inaudita, soprattutto, in epoca repubblicana dominata dagli ideali positivisti di ordine e progresso.

In questa fase, infatti, la trasformazione da paese arcaico e rurale in uno moderno e urbano ha determinato uno squilibrio sociale che ha, ancora oggi, delle ripercussioni sulla società brasiliana profondamente divisa tra ricchi e poveri.

Considerata dai repubblicani positivisti una panacea per l'arretratezza cronica da cui era affetto il Brasile, la modernità ha esacerbato i conflitti sociali e ha rappresentato una sorta di giustificazione a quei “crimes de nacionalidade”²³⁶ compiuti contro un'umanità primigenia, detentrica, inconsapevole, di una forza brutale e spaventosa, da eliminare, allontanare e bandire, perché considerata estranea e al di fuori di qualsiasi norma.

La civilizzazione con i suoi valori di razionalità e logica rappresenta, dunque, solo una maschera utilizzata per dissimulare la “persistência do animal”²³⁷ messa al bando dal Potere che, allo stesso tempo, la manipola e se ne serve per affermare la propria sovranità.

²³⁵ *Ibidem*, p.128.

²³⁶ F. FOOT HARDMAN, “Tróia de taipa: Canudos e os irracionais”, in *Morte e Progresso Cultura Brasileira como Apagamento de Rastros* Francisco Foot Hardman (Org.), UNESP, São Paulo, 1998, p. 132.

²³⁷ E. FINAZZI AGRÒ, “A força e o abandono. Violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa”, in *Morte e Progresso Cultura Brasileira como Apagamento de Rastros* Francisco Foot Hardman (Org.), UNESP, São Paulo, 1998, p. 90.

Questo meccanismo di inclusione e di esclusione – tipico dell’epoca moderna – trasforma l’uomo in oggetto di un potere politico che disciplina il corpo e regola le popolazioni, configurandosi, dunque, come un dominio sopra la vita definito da Foucault: bio-potere.

Questo bio-potere è stato, senza dubbio, uno degli elementi indispensabili allo sviluppo del capitalismo; questo non ha potuto consolidarsi che a prezzo dell’inserimento controllato dei corpi nell’apparato di produzione, e grazie ad un adattamento dei fenomeni di popolazione ai processi economici²³⁸.

L’insegna del “far vivere o di respingere nella morte” – simbolo dell’esercizio della bio-politica nello Stato moderno – può essere letta in antitesi con il comandamento “non uccidere” che Clarice Lispector designa, nel testo, come legge inviolabile posta a difesa della vita di tutti gli esseri umani:

No entanto a primeira lei, a que protege corpo e vida insubstituíveis, é a de que não matarás. Ela é a minha maior garantia: assim não me matam, porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim²³⁹.

In “Mineirinho”, riferendosi alla legge biblica, la narratrice fa appello ad una giustizia divina e la pone in opposizione a quella terrena guidata dalle violente passioni degli uomini:

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está tremula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro²⁴⁰.

Questa sorta di climax che caratterizza il racconto dell’assassinio di Mineirinho suggerisce una graduale partecipazione emotiva alla tragica vicenda del giovane bandito: il sollievo che deriva dall’azione difensiva contro un pericolo esterno lascia via via spazio ad una profonda compassione che dà luogo all’identificazione con l’Altro.

²³⁸ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Op. cit., p. 124.

²³⁹ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., p. 124.

²⁴⁰ *Ibidem*.

La narratrice (rac)conta²⁴¹ i colpi di mitragliatrice che hanno ucciso Mineirinho e ad essi fa corrispondere un crescente senso di insicurezza e turbamento derivante dall'azione di una giustizia che strumentalizza il diritto di difendere e lo utilizza come una sorta di "licenza di uccidere".

La narrazione mette in luce la crudeltà e la ferocia con cui gli agenti di polizia si accanirono contro il criminale, determinando un'inversione dei ruoli prestabiliti poiché, come afferma Berta Waldman, "entre o primeiro e o último tiro da polícia, o crime de Mineirinho esvaece, invertendo a relação entre ambos de tal modo que criminoso passa a ser aquele que o mata"²⁴².

La narratrice ripudia una giustizia vendicativa e manifesta il suo dissenso nei confronti di una società ipocrita che ignora gli abusi e le ingiustizie perpetrate ai danni di un'umanità esclusa e abbandonata:

Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós os sonsos essenciais. Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonda, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonda, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos²⁴³.

Nel succitato passo, attraverso un ulteriore capovolgimento del punto di vista, la narratrice identifica con il "nós" la classe privilegiata a cui ella stessa appartiene e verso cui esprime una forte critica.

Nel testo di Clarice Lispector, la giustizia è paragonata ad una casa costruita sull'indifferenza e l'egoismo di una classe sociale che finge di non sapere e non vedere la violenza e la prepotenza che si abbattono su coloro che – posti ai margini e privati di qualsiasi diritto – sono completamente esposti all'arbitrio del potere.

L'esistenza di questa umanità esclusa e emarginata può essere confrontata con la "insacrificabilità" e la "uccidibilità" della vita dell'*Homo sacer*, figura del diritto

²⁴¹ Sull'uso del verbo "contar", vale la pena di fare riferimento alle osservazioni di Judith Rosenbaum. Nel suo articolo "A ética na literatura: leitura de 'Mineirinho', de Clarice Lispector", la studiosa fa notare come Clarice Lispector sfrutti l'ambiguità del termine "contar" che in portoghese significa sia "narrare" sia "enumerare". (Cfr. Y. Rosenbaum, "A ética na literatura: leitura de 'Mineirinho', de Clarice Lispector", Op. cit., p.172)

²⁴² B. WALDMAN, *Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.*, [1992], São Paulo, Editora Escuta, 1993², p. 160.

²⁴³ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., p.124.

romano arcaico che si trova esposto, secondo Giorgio Agamben, alla violenza di una “uccisione insanzionabile che chiunque può commettere nei suoi confronti”²⁴⁴ e che “non è classificabile né come sacrificio né come omicidio, né come esecuzione di una condanna né come sacrilegio”²⁴⁵.

Questa *vita sacra*²⁴⁶, incarnata dal bandito Mineirinho, sempre secondo Agamben, “non è un pezzo di natura ferina senz’alcuna relazione col diritto e con la città; è invece, una soglia di indifferenza e di passaggio fra l’animale e l’uomo, la *phýsis* e il *nómos*, l’esclusione e l’inclusione”²⁴⁷.

Il potere si afferma, dunque, attraverso la strumentalizzazione della paura dell’Altro che viene disumanizzato e considerato bersaglio di qualunque forma di violenza compiuta in nome della sicurezza pubblica, mantenendo così la popolazione in uno stato di eccezione permanente, eretto a paradigma di governo non solo dal Brasile ma dalla maggior parte degli stati moderni.

La relazione di eccezione è una relazione di bando. Colui che è stato messo al bando non è, infatti, semplicemente posto al di fuori della legge e indifferente a questa, ma è abbandonato da essa, cioè esposto e rischiato nella soglia in cui vita e diritto, esterno e interno si confondono²⁴⁸.

L’essenza primordiale che il potere tenta con forza di dominare e addomesticare è insita in tutti gli esseri umani e, in “Mineirinho”, viene rappresentata come:

uma grama perigosa de *radium*, essa coisa é um grão de vida que se for pisado se transforma em algo ameaçador — em amor pisado; essa coisa, que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede; e também eu, não me perdi, experimentei a perdição²⁴⁹.

La natura umana — né del tutto buona né del tutto malvagia — è presentata come un’energia che può esprimersi attraverso sentimenti di amore per gli altri, ma, se “calpestata”, può trasformarsi in una forza distruttrice e pericolosa. La “malvagità” di Mineirinho è frutto degli errori dell’intera società rimasta in silenzio davanti alla

²⁴⁴ G. AGAMBEN, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Op. cit., p. 91.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 91-92.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 91.

²⁴⁷ *Ibidem*, p.117.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

²⁴⁹ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., p. 125

prepotenza e alle ingiustizie di un potere che punisce coloro che minacciano l'ordine e la stabilità, ma non agisce sulle cause che determinano il crimine.

Come afferma Paul Ricoeur:

Si può dire che il criminale è una sorta di delegato al peccato di tutti. [...] Quando una società permette che vi sia una criminalità regolare e costante, questo è il segno dello scacco di una società; società che finisce per compensare il suo scacco punendo i colpevoli, che sono una sorta di delegati al male che è proprio della struttura²⁵⁰.

La narratrice/Clarice Lispector riconosce la “sua” responsabilità di “sonsa essencial” protetta da una giustizia che assomiglia ad una “casa fraca. Essa casa, cuja porta eu tranco tão bem, essa casa não resistirá à primeira ventania que fará voar pelos ares um porta trancada”²⁵¹.

L'immagine del corpo massacrato da tredici colpi di mitragliatrice rappresenta la “sua” colpa per non essersi opposta ad una “giustizia” che uccide e offende la dignità umana:

Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva. Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver²⁵².

La paura e l'orrore che derivano dal macabro spettacolo del corpo martoriato di Mineirinho sono il risultato di una profonda identificazione con la vittima, di un riconoscersi “nella singolarità dell'altro”²⁵³ deturpato e sfregiato.

Come afferma Adriana Cavarero in *Orrorismo*:

All'essere umano, appunto, ripugna questa violenza che non si dedica in primo luogo a ucciderlo bensì a distruggerne l'umanità, a infliggergli ferite che lo disfano e lo smembrano. Né si tratta di una ripugnanza che coglie solo la vittima della disumanizzazione, ossia il preciso corpo ferito che sta sulla scena dell'orrore. In quanto corpi singolari, la ripugnanza ci riguarda tutti. Chi condivide la condizione umana, condivide anche il disgusto per un crimine ontologico che mira a colpirla per disumanizzarla. L'inguardabile, a uno a uno, ci riguarda²⁵⁴.

La comune esperienza umana rende tutti potenziali vittime, e allo stesso tempo, agenti di violenza, proprio per questo, l'autrice sollecita sentimenti di pietà e amore per

²⁵⁰ P. RICOEUR, *Il diritto di punire*, (a cura di Luca Alici), Brescia, Morcelliana, 2012, p. 43.

²⁵¹ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., p. 125.

²⁵² *Ibidem*, pp.124-125.

²⁵³ A. CAVARERO, *Orrorismo*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 25.

²⁵⁴ *Ibidem*.

un giovane, disorientato e abbandonato, la cui forza vitale era esplosa sotto forma di brutalità:

Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo terceiro tiro o que eu dormia? Sua assustada violência. Sua violência inocente — não nas consequências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta. Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não correremos o risco de nos entendermos. Para que a casa não estremeça²⁵⁵.

La solidità della “casa”, ossia della giustizia degli uomini, è messa in pericolo dalla “matéria da vida” che può trasformarsi in rivolta contro una “justiça estuprificada”²⁵⁶. Questa “grama de radium” che accomuna tutti gli individui si oppone, infatti, alla razionalità e alle logiche di potere, sfuggendo a qualsiasi definizione.

Há alguma coisa em nós que desorganizaria tudo — uma coisa que entende. Essa coisa que fica muda diante do homem sem gorro e sem os sapatos, e para tê-los ele roubou e matou; e fica muda diante do S. Jorge de ouro e diamantes. Essa alguma coisa muito séria em mim fica ainda mais séria diante do homem metralhado. Essa alguma coisa é o assassino em mim? Não, é o desespero em nós. Feito doidos, nós o conhecemos, a esse homem morto onde a grama de *radium* se incendiara. Mas só feito doidos, e não como sonsos, o conhecemos. É como doido que entro pela vida que tantas vezes não tem porta, e como doido é que sinto o amor profundo, aquele que se confirma quando vejo que o *radium* se irradiará de qualquer modo, se não for pela confiança, pela esperança e pelo amor, então miseravelmente pela doente coragem de destruição. Se eu não fosse doido, eu seria oitocentos policiais com oitocentas metralhadoras, e esta seria minha honorabilidade²⁵⁷.

La “visione” della fragilità e della precarietà della condizione umana mette in discussione e sovverte l’ordine prestabilito; davanti alla morte di Mineirinho, “os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa”²⁵⁸ sono costretti a comprendere i meccanismi di un potere il cui diritto di punire cela, talvolta, la prepotenza e la volontà di uccidere.

Rielaborando sul piano narrativo le descrizioni e le immagini proposte negli articoli pubblicati sui quotidiani di Rio de Janeiro all’indomani dell’uccisione di Mineirinho, Clarice Lispector dà un effetto realistico alla narrazione.

Nel testo clariciano, il fatto di cronaca viene raccontato attraverso delle tecniche letterarie che pongono l’accento su determinati aspetti della vicenda, amplificandone la drammaticità e suscitando l’empatia del lettore.

Come sostiene Susan Sontag:

²⁵⁵ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., p. 125.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 126.

²⁵⁷ *Ibidem*

²⁵⁸ *Ibidem*

Still, it seems a good in itself to acknowledge, to have enlarged, one's sense of how much suffering caused by human wickedness there is in the world we share with others. Someone who is perennially surprised that depravity exists, who continues to feel disillusioned (even incredulous) when confronted with evidence of what humans are capable of inflicting in the way of gruesome, hands-on cruelties upon other humans, has not reached moral or psychological adulthood.

No one after a certain age has the right to this kind of innocence, of superficiality, to this degree of ignorance, or amnesia.

[...]Let the atrocious images haunt us. Even if they are only tokens, and cannot possibly encompass most of the reality to which they refer, they still perform a vital function. The images say: This is what human beings are capable of doing — may volunteer to do, enthusiastically, self-righteously. Don't forget²⁵⁹.

La narratrice/Clarice Lispector si fa portavoce di coloro che non possono parlare, assumendo, dunque, il compito di testimone poiché “todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização”²⁶⁰.

Attraverso il testo, Clarice porta avanti la sua missione di “reformar o mundo”²⁶¹ opponendosi alle iniquità di un potere che annichilisce e disumanizza contro il quale invoca una giustizia “que vê o homem antes de ele ser um doente do crime”²⁶² e che:

se olhasse a si própria, e que visse que nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre e aprovadamente um crime de fuzilamento. Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que um justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado. Na hora de matar um criminoso — nesse instante mesmo está sendo morto um inocente²⁶³.

Pertanto, in “Mineirinho”, Clarice Lispector manifesta in maniera più esplicita il carattere impegnato della sua scrittura e la sua disposizione, umana ed emotiva, verso le problematiche sociali.

Nel racconto della drammatica storia di Mineirinho e nel grido di protesta della narratrice riecheggiano, infatti, le riflessioni formulate da Clarice nell'articolo “Observações sobre o fundamento do direito de punir”.

²⁵⁹ S. SONTAG, *Regarding the pain of others*, [2003], London, Penguin, 2004, p.102.

²⁶⁰ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., p. 126.

²⁶¹ C. LISPECTOR, Carta a Olga Borelli, Rio de Janeiro, 25 de setembro 1975 *apud* N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, [1995], São Paulo, EDUSP, 2013⁷, p. 546.

²⁶² C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., p. 125.

²⁶³ *Ibidem*, p. 127.

Nel testo pubblicato sulla rivista *A Época*, nell'agosto del 1941, come si è visto nel I capitolo del presente lavoro, la giovane Clarice contesta l'esistenza di un "diritto di punire" e mette in luce l'esercizio di un "potere di punire" basato sui rapporti di forza tra lo Stato e i membri della collettività.

Come spiega anche Aparecida Maria Nunes:

È interessante notar que o episódio de Mineirinho permite à cronista um posicionamento próximo àquele da jovem estudante de direito, quando escreveu o artigo para a revista *Época*, sobre o direito de punir. Se, na ocasião o texto foi classificado por um colega de classe como "sentimental", na crônica sobre Mineirinho, Clarice dispõe de fatos que lhe permitem tratar a questão sob o enfoque do "poder de punir", como propunha naqueles tempos de estudante. Agora, critica a prepotência. Impulsionada pela comoção que causou o desaparecimento do mais atrevido e perigoso bandido que marcou época no Rio de Janeiro, a escritora encontra argumentos para o questionamento que norteou o artigo: quem é quem para punir? Além do mais nesse exemplo de Mineirinho, pôde encontrar elementos para comprovar que a pena não resolve o problema do crime, apenas o abafa.²⁶⁴

Gli interrogativi della giovane studentessa di giurisprudenza sulla legittimità del "diritto di punire" e sull'efficacia delle pene trovano una sorta di riscontro nel caso di Mineirinho.

Nel racconto della crudele uccisione del bandito carioca, infatti, Clarice pone enfasi su un'azione punitiva che infrange i limiti di quella stessa legalità che avrebbe dovuto difendere; la morte di Mineirinho è la dimostrazione degli eccessi di un potere che non mira a risolvere il problema della criminalità, ma soltanto ad affermare la propria supremazia nei confronti di coloro che trasgrediscono le leggi.

Inoltre, la critica all'ipocrisia dei "sonsos" che fingono di non accorgersi degli abusi commessi in nome della pubblica sicurezza evoca, in un certo senso, l'immagine di quella società "malata" e "narcotizzata" da una giustizia che non riconosce pari diritti a tutti gli individui, ma che somministra, come afferma la giovane Clarice, "morfina às dores da sociedade"²⁶⁵.

Alla luce delle presenti riflessioni, "Mineirinho" può essere interpretato, dunque, come una sorta di "libelo contra a exclusão social" che dà voce alla "violenta

²⁶⁴ A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*, Op. cit., p. 76.

²⁶⁵ C. LISPECTOR, "Observações sobre o fundamento do direito de punir" in *Clarice na cabeceira...*, Op. cit., p. 70.

compaixão da revolta”²⁶⁶ sfociando in una riflessione sul destino comune dell’umanità del quale il giovane bandito carioca rappresenta soltanto una tragica variante.

Nell’epoca della bio-politica, infatti, la nuda vita ha il “singolare privilegio, di essere ciò sulla cui esclusione si fonda la città degli uomini”²⁶⁷ e, proprio per questo, non solo Mineirinho, ma tutti gli individui e, in particolare, “tutti i cittadini si presentano virtualmente come *homines sacri*”²⁶⁸.

In tale prospettiva, la conclusione del testo di Clarice può essere interpretata come un “grido” da parte di tutta l’umanità che si rispecchia nel giovane bandito e che rivendica una “justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo”²⁶⁹.

Come in altri testi *clariciani*, la scrittura diventa non solo un mezzo per denunciare, ma anche una via attraverso cui giungere alla radice dell’esistenza ricomponendo la frattura tra l’uomo e le sue origini su cui si fonda l’eccezione sovrana.

Per fare ciò, la letteratura di Clarice Lispector si “abbassa” a raccontare, come nel caso di Mineirinho, quelle “vite degli uomini infami”, ossia:

Des vies qui sont comme si elles n’avaient pas existé, des vies qui ne survivent que du heurt avec un pouvoir qui n’a voulu que les anéantir ou du moins les effacer, des vies que ne nous reviennent que par l’effet de multiples hasards²⁷⁰.

Poiché come afferma la scrittrice nella parte conclusiva del testo:

Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato.
O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno²⁷¹.

²⁶⁶ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., pp. 123.

²⁶⁷G. AGAMBEN, *Homo Sacer...*, Op. cit., p. 10

²⁶⁸ *Ibidem.*, p. 123

²⁶⁹ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., p. 126.

²⁷⁰ M. FOUCAULT, “La vie des hommes infâmes” in *Les Cahiers du Chemin*, Op. cit., p. 243.

²⁷¹ C. LISPECTOR, *Para não esquecer*, Op. cit., p. 127.

5. Sovvertire l'ordine: salvezza o dannazione?

Come si è visto nel capitolo precedente, durante la sua carriera, Clarice collaborò anche con alcuni periodici, pubblicando, sotto vari pseudonimi, testi destinati alle pagine femminili.

Tra i vari consigli e suggerimenti proposti alle lettrici, vale la pena di soffermarsi su una “ricetta” comparsa per la prima volta su *Comício*, nella sezione “Entre Mulheres” firmata come Tereza Quadros e ripubblicata, dopo alcuni anni, nella rubrica “Só para mulheres” del tabloid *Diário da Noite* con cui Lispector collaborava in qualità di ghostwriter dell’attrice Ilka Soares.

A differenza della maggior parte dei testi diretti al pubblico femminile, quello in questione non fornisce suggerimenti culinari o consigli di moda e bellezza, bensì mira a istruire le lettrici in relazione ad una particolare tecnica: quella di uccidere gli scarafaggi.

Questi insetti che si annidano nelle crepe delle pareti domestiche rappresentano una minaccia costante all’ordine e all’igiene della casa e proprio per questo, è importante che la “perfetta casalinga” impari a difenderla, debellando le odiate e temute blatte:

As ações sugeridas pela colunista não se restringem apenas ao comer, ao vestir, ao limpar, ao enfeitar-se. Há ainda o ato de matar, que deve ser apreendido com eficiência e técnica pela dona de casa. Afinal, ela também deve proteger o lar de intrusos. Das baratas, por exemplo²⁷².

Agli occhi di un lettore “ingenuo” o inconsapevole del fatto che dietro le maschere di Tereza Quadros e Ilka Soares si celava la scrittrice Clarice Lispector, la ricetta per uccidere gli scarafaggi potrebbe apparire come un modo spiritoso di trattare un problema relativo alla gestione della casa. In effetti, dal punto di vista formale e del contenuto, le due versioni della ricetta si conformano alla leggerezza tipica delle pagine femminili, ma se, invece, esse vengono collocate nell’ottica della produzione letteraria di Lispector, è possibile riconoscere le tracce di quell’arte di dire “nas entrelinhas” che caratterizza la scrittura *clariciana*.

L’analisi di questi due testi si rivela particolarmente interessante perché mette in luce il dialogo intertestuale e intratestuale che caratterizza l’universo letterario di Clarice in cui le parole, i simboli e i significati sono costantemente rielaborati e riformulati.

²⁷² A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista...*, Op. cit., p. 172

Nella ricetta di Tereza Quadros pubblicata nell'agosto del 1952 e intitolata "Meio cômico, mas eficaz...", sebbene le istruzioni relative agli ingredienti, alle dosi, ai procedimenti e ai risultati siano sintetiche e piuttosto bizzarre, tuttavia, il testo riproduce la struttura e il linguaggio tipico delle ricette:

De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passando algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa.

Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas.

Há ainda outros processos. Ponha, por exemplo, terebintina nos lugares frequentados pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O melhor, como se vê, é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos, pois "para onde" pode ser outro aposento da casa, o que não resolve o problema²⁷³.

Il contenuto banale e ordinario del testo viene espresso attraverso immagini che fanno appello alla fantasia delle lettrici, trasformando la faccenda domestica in una sorta di rituale che prima "pietrifica" e poi uccide l'insetto invasore.

Il ricorso alla figurazione letteraria riverbera sia sulla forma sia sul contenuto infrangendo, in un certo senso, i parametri e lo stile delle pagine femminili.

L'intento sovversivo, dissimulato attraverso il tono "meio cômico" del testo, si concretizza attraverso i suggerimenti per la preparazione della "pietanza velenosa" che, contrariando le aspettative, non contribuiscono a delineare l'immagine della perfetta casalinga, ma a insegnarle a "uccidere", come afferma Aparecida Maria Nunes:

Assim, conferindo um novo papel a sua interlocutora, o de matar, Tereza Quadros não guardará segredo sobre os ingredientes e o modo de aviar nova receita, que se pretende eficaz. E, ritualisticamente, convida a leitora para mais uma iniciação²⁷⁴.

Nel contesto delle pagine femminili degli anni 50 e 60 che fornivano, come si è visto, un ritratto stereotipato della donna, il gesto di inserire una "ricetta per uccidere" celava, probabilmente, l'intenzione di rompere gli schemi convenzionali facendo emergere il lato oscuro dell'essere umano represso e mascherato dalle buone maniere e dalle apparenze.

L'atto "criminale" dell'autrice risulta ancor più evidente in "Receita de assassinato (de baratas)" firmato da Ilka Soares e pubblicato il 16 giugno del 1960. Come

²⁷³ *Comício*, Rio de Janeiro, 8 de agosto 1952, *apud* Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal...*, Op. cit., p. 132.

²⁷⁴ A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista...*, Op. cit., pp. 172-173.

suggerisce il titolo, questa versione trasforma l'eliminazione degli scarafaggi nella preparazione di una specie di "assassinio" organizzato in tre fasi. La prima consiste nell'attrarre le vittime, la seconda prevede la consumazione del pasto fatale e la terza si realizza mediante la morte degli insetti e la loro trasformazione in ornamenti per la cucina:

Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Comida ruim? Para baratas é uma iguaria que as atrai imediatamente...

O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão radiantes o jantar.

O terceiro passo é dado pelo gesso que estava na comida. O gesso endurece lá dentro deles, o que provoca morte certa. Na manhã seguinte, dezenas de baratas duras enfeitarão como estátuas a vossa cozinha, madame²⁷⁵.

Gli ingredienti e le istruzioni sono i medesimi della ricetta comparsa su *Comício*, ma nel testo del 1960 viene maggiormente enfatizzato il carattere macabro e crudele dell'atto compiuto contro le orrende blatte.

La strategia di "atração, sedução e morte"²⁷⁶ attraverso cui si condensano sentimenti di disgusto e repulsione si conclude, infatti, con la contemplazione dei corpi pietrificati degli inermi insetti che non sono più una minaccia per l'igiene della casa, bensì rappresentano dei trofei di una battaglia condotta all'insegna dell'ordine e della disciplina.

Alla luce di ciò, si potrebbe affermare che "Meio cômico, mas eficaz" e "Receita de assassinato (de baratas)" contengono in nuce le narrazioni oggetto di due opere clariciane: "A quinta história" e *A paixão segundo G. H.*

A partire dai testi di Tereza Quadros e di Ilka Soares è possibile tracciare, infatti, una sorta di "genealogia" del significato simbolico che la blatta assume prima nel racconto e, successivamente, nel romanzo.

Nelle due "ricette", l'insetto rappresenta, infatti, un problema di ordine pratico relativo alle faccende domestiche, ma la riscrittura, sul piano letterario, del "rituale di pulizia" trasforma lo scarafaggio in emblema della radice ancestrale che lega l'uomo alla natura e suscita quindi una riflessione esistenziale.

²⁷⁵ *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16 de agosto 1960, apud C. LISPECTOR, *Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos*, Aparecida Maria Nunes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 95.

²⁷⁶ A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista...*, Op. cit., pp. 271.

Attraverso l'intreccio tra letteratura e produzione giornalistica si instaura "a necessária desordem revigoradora"²⁷⁷ dalla quale si genera una molteplicità di sensi che determinano discontinuità e fratture all'interno di un certo ordine del discorso. In questo modo, si manifesta il carattere eversivo degli scritti di Clarice Lispector che mettono in discussione il sistema di valori e permettono di:

non risolvere il discorso in un gioco di significati precostituiti; non immaginarsi che il mondo ci volga un viso leggibile, che non avremmo più che decifrare; il mondo non è complice della nostra conoscenza; non esiste una provvidenza prediscorsiva che lo disponga a nostro favore. Occorre concepire il discorso come una violenza che noi facciamo alle cose, in ogni caso come una pratica che imponiamo loro; e proprio in questa pratica gli eventi del discorso trovano principio della loro regolarità²⁷⁸.

Nella produzione letteraria *clariciana*, la concezione del discorso come atto di "violenza che noi facciamo alle cose" per istituire nuovi significati al di là del sapere condiviso trova, come si è visto, un'efficace metafora nel crimine di Martim di *A maçã no escuro*. Tale procedimento si rinnova, per esempio, anche in "A quinta história" e in *A paixão segundo G. H.*, mediante il rituale simbolico dell'uccisione degli scarafaggi.

Nel racconto pubblicato per la prima volta sulla rivista *Senhor*, nel 1962, e incluso nella raccolta *A legião estrangeira* del 1964, come in un gioco di scatole cinesi, la narrazione dell'*assassinato de baratas* si moltiplica in cinque altre storie che potrebbero, potenzialmente, riprodursi all'infinito:

Trata-se de poucos parágrafos que constroem variações sobre o mesmo argumento o que, aliás, poderia caracterizar toda a obra de Clarice. Movimentando-se em espiral, o conto retorna ao ponto de origem para desdobrá-lo e complicá-lo, buscando representá-lo por alternados ângulos de visão. Seguindo um receituário de como matar baratas, o narrador/personagem adota diferentes posições frente ao mesmo objeto narrado, o que faz da matéria narrativa o confronto entre o mesmo e o outro. Estamos, novamente, no campo das identidades e das alteridades, cerne da obra clariciana²⁷⁹.

Il nucleo narrativo di "A quinta história" è, essenzialmente, la ricetta proposta da Tereza Quadros e Ilka Soares, ma, a differenza dei testi pubblicati sulle pagine femminili, nel racconto il tema dell'eliminazione degli scarafaggi sembra trovare piena espressione nel nesso tra "fundo e forma" di fondamentale importanza per Clarice Lispector.

²⁷⁷ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit, p. 344.

²⁷⁸ M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso: i meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, [1970], (trad. ita. A. Fontana), Torino, Einaudi, [1972], 1973², p. 41.

²⁷⁹ Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal*, Op. cit. p. 131.

I consigli per disinfestare la casa dai nauseanti insetti sono sostanzialmente fittizi e, per questo motivo, essi rientrano nella sfera della creazione letteraria in cui si rivelano fonte di ispirazione per innumerevoli altre storie:

A receita de matar baratas [...] foi sendo constituída enquanto conteúdo, no dizer de Clarice, até encontrar a forma adequada. Um trabalho de tecelã. Uma teia que pacientemente foi tecida, aproveitando o mesmo desenho original a cada nova história, mas tomando caminhos diferentes no seu desenrolar²⁸⁰.

La scrittrice che – nelle colonne femminili – dissimula la propria identità mediante pseudonimi, nel testo letterario, veste i panni di *storyteller* e, come Sheherazade, lascia in sospeso un racconto avviandone uno nuovo ogni notte:

Esta história poderia chamar-se "As Estátuas". Outro nome possível é "O Assassinato". E também "Como Matar Baratas". Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem²⁸¹.

In “A quinta história”, la tecnica di uccidere scarafaggi diventa, dunque, arte di raccontare che trasforma un evento quotidiano e banale in un momento di rivelazione durante il quale si realizza l’incontro con l’alterità.

La prima delle cinque storie non è altro che una riformulazione della “ricetta” che viene suggerita, però, da una ignota signora:

A primeira, "Como Matar Baratas", começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram²⁸².

La lamentela “queixei-me de baratas” viene ripetuta in tutte le cinque storie, costituendo una sorta di *leitmotiv* che dà coerenza alla successione della narrazione.

La seconda storia che è, in realtà, la principale narra dell’eliminazione degli scarafaggi che non consiste in una semplice attività domestica, ma si rivela un vero e proprio assassinio:

A outra história é a primeira mesmo e chama-se "O Assassinato". Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também²⁸³.

²⁸⁰ A. M. NUNES, *Clarice Lispector Jornalista...*, Op. cit., p. 176.

²⁸¹ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 82.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*

La miscela degli ingredienti mortali si combina con un rimescolamento e sconvolgimento emotivo che conferisce ai fatti narrati una profondità psicologica:

Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranqüila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha²⁸⁴.

Lo scarafaggio, insetto notturno, invisibile durante il giorno, diventa, dunque, emblema di quel male segreto che minaccia la tranquillità della casa, di “un’animalità interamente gravata di poteri inquietanti e notturni”²⁸⁵ e perciò scacciata e repressa, ma che, tuttavia, appartiene alla materia vivente. Il male oscuro rappresentato dalla blatta è lo stesso che spinge la protagonista della narrazione a preparare “o elixir de longa morte” e a desiderare con freddezza e crudeltà di uccidere tutte le blatte.

Il personaggio *clariciano* sembra “contagiato” dallo stesso “male” da cui è affetto Fortunato, uno dei protagonisti del racconto “A causa secreta” (1885)²⁸⁶ di Machado de Assis.

L’evocazione del testo *machadiano* si realizza, da un lato, nella descrizione del sadico rituale di morte e, dall’altro, attraverso il “gioco” perverso del narratore che obbliga il lettore ad “assistere”, in maniera impotente, alla malvagità dei personaggi.

Nel racconto di Machado, Fortunato, medico apparentemente mite e generoso, tortura con “vasto prazer” un topo, mentre Garcia, anche egli medico, osserva la scena con orrore e sgomento.

Come la protagonista di “A quinta história”, ma con maggiore spietatezza e malignità, il personaggio *machadiano* infligge la morte all’animale su cui riversa gli impulsi e i sentimenti più oscuri:

Garcia lembrou-se que na véspera ouvira ao Fortunado queixar-se de um rato, que lhe levava um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunado sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da

²⁸⁴ *Ibidem*, pp. 82 - 83

²⁸⁵ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, Op. cit., p. 301.

²⁸⁶ Comparso per la prima volta su *Gazeta de Notícias* e pubblicato, successivamente, nella raccolta *Várias Histórias* (1896)

mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira.

Garcia estacou horrorizado.

— Mate-o logo! disse-lhe.

— Já vai.

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensangüentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida.

Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. Pareceu-lhe, e ra verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo. A chama ia morrendo, o rato podia ser que tivesse ainda um resíduo de vida, sombra de sombra; Fortunato aproveitou-o para cortar-lhe o focinho e pela última vez chegar a carne ao fogo. Afinal deixou cair o cadáver no prato, e arredou de si toda essa mistura de chamusco e sangue.

Ao levantar-se deu com o médico e teve um sobressalto. Então, mostrou-se enraivecido contra o animal, que lhe comera o papel; mas a cólera evidentemente era fingida.

“Castiga sem raiva”, pensou o médico, “pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dar alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem”²⁸⁷

Il pathos e la drammaticità dell'intensa sequenza narrativa costruita da Machado de Assis si manifestano con minore profondità nel testo di Clarice Lispector in cui, a nome di tutti gli uomini, la narratrice-assassina organizza un rituale di morte mirato a neutralizzare il pericolo che si insinua nelle condutture, minacciando il “sonno” e la serenità degli individui.

Como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza. De minha cama, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde o escuro dormia, só uma toalha alerta no varal. Acordei horas depois em sobressalto de atraso. Já era de madrugada. Atravessei a cozinha. No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome, amanhecia. No morro um galo cantou²⁸⁸.

²⁸⁷ M. DE ASSIS, “A causa secreta”, in *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol. 2, pp. 516-518.

²⁸⁸ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Op. cit., p. 83.

Il “crimine” notturno compiuto ai danni gli insetti garantisce, giorno dopo giorno, la sopravvivenza del genere umano, ma fa emergere, allo stesso tempo, quell’istinto ferino insito nell’uomo che spinge ad eliminare i propri “nemici” per difendere la propria esistenza.

L’immedesimazione della narratrice con le “baratas expertas” sembra proprio alludere a quella comune radice primordiale rimossa nell’uomo, ma che si mostra materialmente attraverso il corpo degli animali.

Per questo motivo, lo scarafaggio che invade l’intimità domestica e mette in pericolo la stabilità della struttura sociale, potrebbe essere considerato come simbolo di ciò che Sigmund Freud definisce, nella teoria psicanalitica, come *unheimlich*, ossia, un elemento che causa spavento perché percepito come estraneo e, al tempo stesso, familiare:

La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l’antitesi di *heimlich* [da *Heim*, casa], *heimlich* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché *non* è noto e familiare. Naturalmente però non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso, la relazione *non* è reversibile; si può dire soltanto che ciò che è nuovo diventa facilmente spaventoso e perturbante; vi sono cose nuove che sono spaventose, ma non certo tutte. Per renderlo perturbante, al nuovo e all’inconsueto deve aggiungersi prima qualcosa²⁸⁹.

Ciò che deve essere aggiunto per comprendere il concetto di *unheimlich* è, secondo Freud, il processo di rimozione poiché “il perturbante è un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato”²⁹⁰ provocando un senso di angoscia.

Pertanto, da ciò deriva che:

questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione²⁹¹.

Gli scarafaggi, emblemi di quelle forze primigenie represses e soffocate, diventano, nella terza storia di Clarice, oggetto di un’ulteriore figurazione; il miscuglio velenoso, oltreché uccidere, tramuta gli insetti in statue:

A terceira história que ora se inicia é a das "Estátuas". Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de

²⁸⁹ S. FREUD, “Il perturbante”, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 271.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 294

²⁹¹ *Ibidem*

madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia²⁹².

I corpi ingessati degli insetti sparsi sul pavimento della cucina si presentano, agli occhi della narratrice, come un panorama di rovine che evoca la distruzione di Pompei causata dall'eruzione del Vesuvio. Il cataclisma che si è abbattuto sugli scarafaggi non è determinato, tuttavia, da cause naturali, bensì dalla perfidia e dalla sopraffazione con cui gli uomini annientano, talvolta, ciò che percepiscono come Altro.

L'alterità incarnata dalla blatta viene, dunque, soppressa e la narratrice a partire dalla sua "fria altura de gente"²⁹³ osserva "a derrocada de um mundo"²⁹⁴.

A partire dalle macerie di un mondo distrutto, nella quarta storia, comincia una nuova giornata nel focolare domestico liberato degli oscuri insetti. La calma e la tranquillità sono, però, soltanto apparenti poiché sulla casa incombe la minaccia di una nuova invasione contro la quale è necessario ripetere il rituale alchemico e notturno:

A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila-indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: "Esta casa foi dedetizada"²⁹⁵.

Nella quarta storia, la narrazione si sposta sulle riflessioni della narratrice/*feiticeira* costretta a reiterare un stesso racconto/rituale sacrificale che rende labile il confine tra ordine e disordine e tra bene e male, collocandola davanti ad un bivio. Da un lato, infatti, si presenta un'esistenza modellata secondo determinati valori morali, dall'altro, l'irruzione di un'essenza primordiale che è semplicemente vita nella sua forma più pura.

²⁹² C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Op. cit., p. 83.

²⁹³ *Ibidem*, p. 84

²⁹⁴ *Ibidem*

²⁹⁵ *Ibidem*

La quinta storia con cui si conclude il racconto *clariciano*, in realtà, non viene sviluppata, ma si risolve in un titolo enigmatico e nella semplice ripetizione della formula che congiunge tutte le narrazioni:

A quinta história chama-se "Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia".
Começa assim: queixei-me de baratas²⁹⁶.

Nel romanzo *A paixão segundo G. H.*, l'assassinio dello scarafaggio non rientra nello schema proposto dalla ricetta, ma assume un valore simbolico più profondo, dando luogo ad un'indagine ontologica ed escatologica.

A paixão segundo G. H. è il quinto e, forse, più importante romanzo di Lispector; tale opera svolge, infatti, un ruolo chiave nella produzione *clariciana* perché costituisce, da un lato, il culmine del percorso esistenziale tracciato dai testi della fase denominata "das entranhas" e, dall'altro, un punto di partenza per il cammino di rinascita e rinnovamento che caratterizza gli scritti "da ponta dos dedos".

Pubblicato nel 1964, anno del golpe militare che diede inizio a due decenni di oppressione e violenza da parte del regime dittatoriale, il romanzo non presenta riferimenti a tale evento anche perché, come precisa Clarice nell'intervista rilasciata nel 1976 presso il Museu da Imagem e do Som (RJ):

foi escrito em 63. É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental como de família, tudo complicado, e escrevi *A paixão...*, que não tem nada a ver com isso, não reflete!²⁹⁷

In realtà, dalle pagine di *A paixão segundo G. H.* emergono i tormenti e le inquietudini della protagonista: una scultrice appartenente alla classe alta e che abita l'attico di un edificio situato in una grande città – con molta probabilità Rio de Janeiro – la quale narra il suo itinerario di "liberação e condenação, salvação e perda"²⁹⁸.

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que

²⁹⁶ *Ibidem*

²⁹⁷ "Entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som" (RJ - 1976) in A. R. de SANT'ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice...*, Op. cit., p. 228

²⁹⁸ B. NUNES, "Introdução do coordenador", in C. LISPECTOR, *A paixão segundo G.H.*, [1964], Ed. crítica, Benedito Nunes, Paris-Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^{ème} siècle, Brasília-CNPq, 1980, p. XXV.

fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar²⁹⁹.

Come avviene nel racconto “A quinta história”, la narrazione della vicenda della protagonista – identificata soltanto con le iniziali del suo nome, G.H. – ha inizio da un “rituale di pulizia” che però non ripristina l’ordine, bensì genera a “desorganização profunda”.

— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi - na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro³⁰⁰.

L’esperienza passionale della protagonista scaturisce dalla decisione di pulire la stanza della domestica, Janair, che ha lasciato il lavoro. La proprietaria di casa attraversa tutta la casa fino a giungere al “*bas-fond*”³⁰¹ dove era ospitata Janair e rimane sorpresa dall’ordine e dalla pulizia dell’ambiente:

em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. Há cerca de seis meses - o tempo que aquela empregada ficara comigo - eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto inteiramente limpo. Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito³⁰².

Ciò che si rivela agli occhi di G.H. contrasta con i pregiudizi e i preconcetti di una donna di classe alta nei confronti delle persone di estrazione sociale più bassa, facendo emergere, dunque, il carattere impegnato del romanzo.

I rapporti tra padrona di casa e domestiche rivestono grande importanza nella produzione letteraria di Lispector e, in *A paixão segundo G.H.*, si configurano come simbolo della lotta di classe che caratterizzava la società brasiliana e quella capitalista in generale.

²⁹⁹ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 2009, pp. 9-10.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 9.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 36

³⁰² *Ibidem*

Tale aspetto del romanzo viene analizzato in *A barata e a crisálida* di Solange Ribeiro de Oliveira la quale afferma che, a differenza delle opere precedenti, nel testo del 1964:

os conflitos pessoais, confundem-se aí com as barreiras e choques entre as classes. [...] Transformam-se os últimos em metáforas dos primeiros, como se fossem uma primeira etapa na apreensão da condição humana. G.H., habitante das “supercamadas das areias do mundo”, instalada no topo da pirâmide, representado por seu lussuoso apartamento de cobertura, tem que aprender, como parte de sua “paixão”, a confrontar-se, na pessoa da empregada Janair, e de seu duplo, a barata, com as chamadas classes chamadas “inferiores”. Sua descoberta do ser humano contido em Jandir coincide com a da imanência a que visa abraçar. A problemática metafísica e a social se encontram, como pares de um todo mais abrangente³⁰³.

Pertanto, si potrebbe affermare che l'intento di mettere ordine nella camera precedentemente occupata dalla domestica corrisponde all'esigenza di eliminare le “tracce” di una presenza estranea, posta ai margini della casa e del sistema sociale.

Nel romanzo, l'idea di “sporco” sembra essere quindi associata al “rifiuto di elementi estranei”³⁰⁴ e, per questo motivo, il “rito di pulizia” di G. H. è mirato a mettere in atto quei “gesti di separazione”³⁰⁵ su cui si fonda, talvolta, l'appartenenza ad una determinata comunità. Alla luce di ciò, l'atteggiamento della protagonista potrebbe essere interpretato come ciò che l'antropologa Mary Douglas identifica quali comportamenti che “noi seguiamo riguardo alla contaminazione”³⁰⁶ basati “su una reazione negativa verso ogni oggetto o idea che può confondere o contraddire le classificazioni a cui siamo legati”³⁰⁷.

Secondo Douglas, infatti, la società deve essere intesa come una “serie di forme che si contrappongono alla non forma circostante”³⁰⁸ e proprio per questo:

il concetto di società è un'immagine potente: è potente nel suo stesso diritto di controllare o di spingere gli uomini all'azione. Questa immagine è dotata di forma, di confini esterni, di margini, di una struttura interna. Il suo schema ha il potere di premiare il conformismo e di respingere ogni attacco. Vi è dell'energia nei suoi margini e nei suoi spazi non strutturati. Ogni esperienza che l'uomo ha di struttura, margini o confini è pronta ad essere adoperata come simbolo della società³⁰⁹.

³⁰³ S. RIBEIRO DE OLIVEIRA, *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1985, pp. 8-9.

³⁰⁴ M. DOUGLAS, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, [1970], (trad. ita. A. Vatta), Bologna, il Mulino, [1993], 2014, p. 77.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 27.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 77.

³⁰⁷ *Ibidem*, pp. 77-78

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 162

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 185

Allo scopo di ripristinare l'ordine e l'equilibrio che contraddistinguono il suo *status*, G. H. si appresta a “cancellare” i segni della presenza dell'Altro, ma, contrariando le sue aspettative, l'ambiente si presenta pulito e luminoso. Non vi sono tracce tangibili della domestica, ad eccezione di un murale su una parete, una sorta di pittura rupestre, che raffigura un uomo, una donna e un cane:

Na parede caiada, contígua à porta - e por isso eu ainda não o tinha visto - estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia, O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco³¹⁰.

Il disegno che “non era un ornamento: era una scritta”³¹¹ espone la protagonista a un faccia a faccia “preliminare” con l'alterità, rappresentato, in questa parte del romanzo, dall'atto di (ri)conoscersi attraverso lo sguardo di Janair:

Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro - seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência³¹².

La visione del “disegno hierático”³¹³ nella stanza che “como um minarete”³¹⁴ “solto acima de uma extensão ilimitada”³¹⁵ appariva distaccata dal resto della casa dà inizio ad un momento solenne e “di carattere «religioso» ma di una religiosità tutta materiale, fisica più che metafisica”³¹⁶.

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio³¹⁷.

³¹⁰ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, Op. cit., p. 38

³¹¹ *Ibidem*, p. 39

³¹² *Ibidem*, pp. 39-40

³¹³ *Ibidem*, p. 39

³¹⁴ *Ibidem*, p. 37

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ E. FINAZZI AGRÒ, *Apocalypsis H. G.. Una lettura intertestuale della Paixão segundo G. H. e della Dissipatio H. G.*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 19.

³¹⁷ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, Op. cit., pp. 41-42.

Da minareto, la stanza passa ad essere rappresentata come uno stomaco vuoto attraverso una specie di “corporalizzazione” dello spazio che rafforza il carattere materiale e immanente dell’esperienza mistica di G.H..

Il disegno “rupestre” si configura, infatti, come una sorta di soglia attraverso cui la funzione del rituale di pulizia viene invertita: esso non dà accesso, infatti, ad una dimensione ordinata e disciplinata, bensì “catapulta” G.H. nel caos e nell’indeterminatezza di un tempo primitivo e preistorico:

Embaraçada ali dentro por uma teia de vazios, eu esquecia de novo o roteiro de arrumação que traçara, e não sabia ao certo por onde começar a arrumar. O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado³¹⁸.

La concatenazione di immagini e simboli sospesi tra la sfera del sacro e quella del profano permette di raccontare il percorso di “annullamento dell’Io all’interno della materia”³¹⁹ ed è proprio questo “radicalismo materiale” a rappresentare secondo Ettore Finazzi Agrò:

l’aspetto marcante del romanzo della *Lispector*: opera nella quale si tenta di riscrivere «all’indietro» la storia umana per arrivare alle matrici stesse del *Genus*, alla *genesì*, insomma, di ciò che è. E in questo movimento verso l’origine, la *reiscrizione* non può che essere, contemporaneamente, *descrizione*, commento incessante delle fonti immemoriali (testamentarie) della cultura occidentale³²⁰.

In *A paixão segundo G.H.*, Clarice tenta, infatti, di destrutturare i valori e le categorie convenzionali allo scopo di raggiungere una condizione di “neutralità” nella quale si (con)fonde il dualismo caratteristico dell’esistenza: trionfo dell’indifferenziato e del primordiale nel quale trova piena realizzazione l’essere, in quanto sublimazione delle differenze che contrassegnano la storia”³²¹.

Il passaggio dalla diversità all’indifferenziazione si realizza, sia sul piano del contenuto sia su quello della forma, attraverso un repertorio di immagini che permettono di “traduzir o que é e o que não é”³²².

Come afferma Nádia Battella Gotlib, infatti:

³¹⁸ *Ibidem*, p. 44

³¹⁹ E. FINAZZI AGRÒ, *Apocalypsis H. G.*, Op. cit., p. 37

³²⁰ *Ibidem*, p. 25

³²¹ *Ibidem*, p. 24

³²² N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 448

O que o romance revela é como uma realidade supostamente preconcebida revela outras concepções por detrás, que precisam ser buscadas, ainda que a duras penas. Ou seja: o quarto supostamente sujo também é iluminado. Assim também a linguagem que têm aparência codificada, prefaciada, revela possibilidades de inovação e revigoração de sentido³²³.

Nel tentativo di raccontare la sua esperienza, la protagonista è costretta a rinunciare ai significati e al linguaggio convenzionale poiché essi si rivelano inadeguati a cogliere il senso più profondo del “trapasso” da “um mundo humanizado”³²⁴ al territorio della “desumanização”³²⁵:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem³²⁶.

La “disumanizzazione” può essere definita come “aquela condição superior onde, perdidas as limitações próprias do homem, ele seria capaz de começar a perceber diretamente a realidade infinita, sem a interferência de qualquer sistema”³²⁷; proprio per questo, la protagonista:

refletindo sobre o conflito entre a inevitável necessidade de interpretar a realidade – e assim, ao tentar moldá-la, limitá-la – e seu desejo de recebê-la na sua imanência, G. H. resolve pela aceitação total daquilo apenas que chega à sua percepção, do fenômeno, cuja forma deve emanar dele mesmo³²⁸.

Tale scelta comporta, dunque, una perdita “tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo”³²⁹ che si realizza attraverso la perdita del linguaggio:

Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular. É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria³³⁰.

³²³ *Ibidem*

³²⁴ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, Op. cit., p. 21.

³²⁵ *Ibidem*, p. 73.

³²⁶ *Ibidem*, p. 19.

³²⁷ S. RIBEIRO DE OLIVEIRA, *A barata e a crisálida*, Op. cit., p. 87.

³²⁸ *Ibidem*, p. 73

³²⁹ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, Op. cit., p. 73.

³³⁰ *Ibidem*

La morte a cui si fa riferimento nel testo consiste nella rinuncia ad un'identità intesa come maschera sociale allo scopo di affermare “aquilo que é a identidade mais última e que eu havia chamado de inexpressivo”³³¹.

In questo itinerario passionale di “rinascita attraverso la morte”³³², la ricerca dell'*inespressivo* riverbera anche nell'identificazione della protagonista attraverso le iniziali del suo nome. Tale scelta, narrativa e tematica, può essere definita come “rifiuto della (iper)denominazione che vale, allora, come rifiuto della determinazione e, quindi, come rigetto della identità classica consegnata nel nome proprio”³³³.

A tal proposito, è interessante riportare la “decifrazione” che Ettore Finazzi Agrò propone nel suo studio dell'opera di Clarice Lispector.

Attraverso una lettura intertestuale di *A paixão segundo G. H.* e *Dissipatio H. G.* (1977) di Guido Morselli, lo studioso mette in luce i punti di contatto (e di divergenza) tra i due testi e individua, nel titolo del romanzo dello scrittore italiano, una possibile soluzione per l'enigma contenuto nell'intestazione clariciana.

Nell'opera di Morselli, H. G. si riferisce, infatti, a *Humani Generis* la cui traduzione portoghese, *Gênero Humano*, potrebbe essere racchiusa nella cifra G. H. del romanzo di Lispector..

Inoltre, tracciando un diagramma che mette in relazione le iniziali della scrittrice brasiliana e quelle del personaggio del romanzo, lo studioso italiano identifica con G. H. quel “nucleo” essenziale da cui si origina non solo il soggetto della narrazione, ma anche quello autorale:

Del resto, anche una analisi puramente «crittografica» del diagramma parrebbe confermare la duplice proiezione (dal *nomen* al *genus* e viceversa) in esso occultata. E se la sequenza alfabetica da C(larice) a L(ispector) produce, con un salto di tre lettere, G-H, questi due grafi contigui possono tuttavia considerarsi, a loro volta, elementi *nucleari* fondamentali dai quali è necessario prendere le mosse per giungere alla determinazione (storica e individuale) del nome proprio (delle sue iniziali).

Così, nella serie:

$$C \rightarrow [D.E.F.] \text{ G-H } [I.J.K.] \leftarrow L$$

è ovvio che le due lettere centrali rappresentino l'inevitabile punto d'incontro di quelle estreme, ma è altresì vero che il diagramma interno designa una sorta di *Deus absconditus*, l'articolazione originaria, il «nucleo appunto» [...] dal quale

³³¹ *Ibidem*, p. 133.

³³² E. FINAZZI AGRÒ, *Apocalypsis H. G.*, Op. cit., p. 55.

³³³ *Ibidem*, p. 21

promana la realtà periferica della «persona umana», della soggettività. Invertendo, pertanto, il movimento sequenziale in:

$$C \leftarrow [D.E.F.] G-H [I.J.K.] \rightarrow L$$

ci troveremo allora di fronte ad un moto ambiguo, sia centrifugo che centripeto, in virtù del quale se il nome dell'autrice – ridotto all'essenziale delle sue iniziali – genera quello della protagonista ne è, però, a sua volta generato³³⁴.

In effetti, tale interpretazione trova conferma nella finalità del testo lispectoriano, ossia, quella di risalire alle origini dell'essere per dare vita ad un nuovo uomo. Tale rigenerazione avviene attraverso un atto proibito che provoca “o desmoroamento de minha civilização”³³⁵ e a “deseroização” della protagonista:

A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edificio, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome.

E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair-só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo³³⁶.

G. H. si trova sulla soglia tra il mondo “do humano construído”³³⁷ e “outro lado da vida” e, come Martim di *A maçã no escuro*, decide di varcarla attraverso un gesto di violenza che viene definito come un crimine

Nella stanza di Janair, aprendo l'anta del piccolo armadio, la padrona di casa si ritrova faccia a faccia con un altro “ospite sgradito”:

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito.

Nada, não era nada - procurei imediatamente me apaziguar diante de meu susto. É que eu não esperara que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo

³³⁴ *Ibidem*, pp. 22-23.

³³⁵ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, Op. cit., p. 102.

³³⁶ *Ibidem*, p. 175

³³⁷ *Ibidem*, p. 126.

por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado. Não, não era nada. Era uma barata que lentamente se movia em direção à fresta³³⁸.

La visione dello scarafaggio si configura, come nel caso del murale disegnato dalla domestica, come un momento di rivelazione dell'esistenza attraverso la dimensione immanente.

In un primo momento, la blatta “tão velha que era imemorial”³³⁹ suscita in G. H. paura e aversione poiché essa richiama le origini remote e oscure del mondo:

O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Tera, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras - a resistência pacífica. Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiam na marcha. Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas³⁴⁰.

In seguito, nell'osservare lo scarafaggio il cui unico sentimento era “a atenção de viver, inextricável do seu corpo”³⁴¹, le sensazioni della protagonista cambiano; G. H. comincia a “familiarizzarsi” e a ritrovare dentro di sé quella radice primigenia rappresentata dalla *barata*:

O medo grande me aprofundava toda. Voltada para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto. E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce - como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar.

Toda uma vida de atenção - há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza³⁴².

Dando sfogo agli impulsi relegati alla sfera della corporeità e degli istinti, G.H. commette il suo crimine:

³³⁸ *Ibidem*, p. 46

³³⁹ *Ibidem*, p. 47.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 50

³⁴² *Ibidem*, pp. 51-52

Uma rapacidade toda controlada me tomara, e por ser controlada ela era toda potência. Até então eu nunca fora dona de meus poderes – poderes que eu não entendia nem queria entender, mas a vida em mim os havia retido para que um dia enfim desabrochasse essa matéria desconhecida e feliz e inconsciente que era finalmente: eu! eu, o que quer que seja.

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata — — — — —³⁴³.

In realtà, la protagonista di *A paixão segundo G.H.*, come altri personaggi clariciani, non compie un vero e proprio crimine, ma, come afferma Berta Waldman:

ao se aproximar tanto da barata ela se separa dos homens e de suas leis que permitem que se mate uma barata, pondo-se diante de outra lei onde seu impulso de matar o inseto pode ser chamado crime, pois matar a barata é reavivar, em G. H., seu impulso assassino mai fundo voltado contra a matéria viva. Assim, neste romance, è distanciado do humano e de suas leis que se exercita uma reflexão sobre o crime, porque a primeira lei é anterior à forma humana e o crime contra a barata inumana é a revelação do crime maior, pois é contra a vida primária divina da qual o humano forma parte³⁴⁴.

Uccidendo lo scarafaggio, G.H. non trasgredisce la legge degli uomini, ma quella divina e, proprio per questo, il suo gesto violento nei confronti della “matéria viva” costituisce un “crime maior”:

Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua. Minha luta primária pela vida³⁴⁵.

La blatta, metafora centrale del romanzo, entra a far parte di un vasto universo di simboli che si collocano in una dimensione sospesa tra il puro e l'impuro, il divino e il terreno, l'umano e *inumano*, l'immanente e il trascendente.

Il corpo della *barata* diventa oggetto di un complesso meccanismo di significazione: esso si configura, infatti, come una sorta di struttura in cui ogni componente passa a rappresentare un'unità di senso attraverso cui si articola la narrazione:

eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto.
Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados.

³⁴³ *Ibidem*, p. 52.

³⁴⁴ B. WALDMAN, *A paixão segundo C. L.*, Op. cit., p. 165.

³⁴⁵ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, Op. cit., p. 81

A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira³⁴⁶.

Rappresentando l'immanenza, il corpo dello scarafaggio dà luogo, inoltre, alla totale identificazione con la protagonista del romanzo:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim - eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede sou cada pedaço infernal de mim - a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrer³⁴⁷.

Dopo averlo colpito con l'anta dell'armadio G. H. si ferma a contemplare il corpo agonizzante dell'insetto dal quale fuoriesce una sostanza biancastra:

A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes. Diante de meus olhos enojados e seduzidos, lentamente a forma da barata ia se modificando à medida que ela engrossava para fora. A matéria branca brotava lenta para cima de suas costas como uma carga. Imobilizada, ela sustentava por cima do flanco empoeirado a carga do próprio corpo³⁴⁸.

La materia viva della blatta dà luogo a molteplici associazioni simboliche che confluiscono nel concetto di Neutro, ossia, “a vida que eu antes chamava de o nada. O neutro era o inferno”³⁴⁹.

Nel romanzo, tale concetto viene definito attraverso diversi termini: “insosso”; “atonal”; “inexpressivo”; “insípido”, tutti utilizzati per fare riferimento ad una condizione essenziale e pre-umana

O neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo. E eu estava toda nova, como uma recém-iniciada. Era como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores - e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade - o que me era um sofrimento de grande saudade - com a perda da humanidade, eu passava orgiacamente a sentir o gosto da identidade das coisas³⁵⁰.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 55

³⁴⁷ *Ibidem*, pp. 64-65

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 61

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 84.

³⁵⁰ *Ibidem*, pp. 101-102

L'assassinio della blatta rappresenta, dunque, un crimine contro la vera essenza dell'umanità e, proprio per questo, G. H. tenta di espiare la colpa attraverso un "antipeçado"³⁵¹, ossia, "comer a massa da barata"³⁵².

Attraverso l'ingestione della sostanza espulsa dalla blatta, si realizza una specie di rito eucaristico attraverso cui G. H. si riappropria della pura essenza della vita, e ritorna in "comunione" con "o Deus" presente in tutte le cose.

Tale atto si trasforma però in un sacrilegio che allontana la donna da un "paraíso de adornos"³⁵³ e la dà accesso all' "inferno da matéria viva"³⁵⁴, trasformandola da assassina di scarafaggi in "assassina de mim mesma"³⁵⁵ tramite la perdita della forma umana.

In questo modo, riprendendo l'impresa di redimere l'umanità e di ricostruire il mondo fallita da Martim, la protagonista di *A paixão segundo G.H.* intraprende un percorso di redenzione che segue una traiettoria discendente e si concretizza mediante "o ato proibido de tocar no que é imundo"³⁵⁶:

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz - pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa³⁵⁷.

Il "gusto" del neutro sfugge a qualsiasi definizione, rivelando la carenza del linguaggio umano incapace di cogliere ciò che lo precede e che si trova alle radici del vivente.

Come afferma Giorgio Agamben, infatti:

Questa separazione si è prodotta nell'evento antropogenico, quando in seguito a una trasformazione [...] il linguaggio è apparso nel vivente e questi ha messo in gioco nel linguaggio la sua stessa vita naturale.

L'evento antropogenico (separazione tra zoé e bios) coincide, cioè, con la frattura fra vita e lingua, fra il vivente e il parlante; ma, proprio per questo, il diventar umano dell'uomo implica l'esperienza incessante di questa divisione e, insieme,

³⁵¹ *Ibidem*, p. 164

³⁵² *Ibidem*

³⁵³ *Ibidem*, p. 71

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 58

³⁵⁵ *Ibidem*, p.164

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 71

³⁵⁷ *Ibidem*

dell'altrettanto incessantemente nuova riarticolazione storica di ciò che era stato così diviso³⁵⁸.

Secondo Clarice, l'uomo per diventare davvero "humano", dovrebbe compiere un atto di coraggiosa "desistência"³⁵⁹.

Desisto, e terei sido a pessoa humana - é só no pior de minha condição que esta é assumida como o meu destino. Existir exige de mim o grande sacrifício de não ter força, desisto, e eis que na mão fraca o mundo cabe. Desisto, e para a minha pobreza humana abre-se a única alegria que me é dado ter, a alegria humana. Sei disso, e estremeço - viver me deixa tão impressionada, viver me tira o sono³⁶⁰.

La desistenza e l'accettazione di tale mancanza rendono, dunque, propriamente umani, per questo motivo, G.H. si consegna all'esperienza della *despersonalização* che si realizza "nella sfera non linguistica dell'impersonale"³⁶¹, ossia, in quello "spazio estraniato in cui l'essere del linguaggio rivela la propria irriducibilità al piano dell'interlocuzione tra io e tu o tra noi e voi" e che nel romanzo di Clarice Lispector si risolve nell'immagine di una silenziosa contemplazione:

O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. — — — — —
—³⁶²

³⁵⁸ G. AGAMBEN, *L'uso dei corpi*, [2014], Vicenza, Neri Pozza, 2015³, p. 265

³⁵⁹ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, Op. cit., p. 176

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 177

³⁶¹ R. ESPOSITO, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007, p. 165.

³⁶² C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, Op. cit., p. 179

III CAPITOLO

“MAS EU DENUNCIO. DENUNCIO NOSSA FRAQUEZA”¹: DIRITTO AL GRIDO E AL PIACERE DEL CORPO

Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez. Que não me entendam pouco-se-me-dá. Nada tenho a perder. Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado, o grito que eu, por falso respeito humano, não dei. Mas aqui vai o meu berro me rasgando as profundas entranhas de onde brota o estertor ambicionado. Quero abarcar o mundo com o terremoto causado pelo grito.

(Clarice Lispector²)

Ah, as pessoas põem a ideia de pecado em sexo. Mas como é inocente e infantil esse pecado. O inferno mesmo é o de amor. Amor é a experiência de um perigo maior – é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior. Sexo é o susto de uma criança.

(*A paixão segundo G.H.*³)

1. Ordine sociale e (in)disciplina del corpo

L’afasia in cui si risolve l’esperienza passionale di G. H. mostra l’impossibilità di dire e di comprendere il mistero dell’esistenza, ma, allo stesso tempo, è proprio la *desistência*, la rinuncia al linguaggio umano che fa emergere la verità sulla condizione umana.

Segnata dalla colpa e dalla manchevolezza, l’umanità è condannata, infatti, alla sofferenza e ai patimenti, per questo motivo, accettare la *via crucis* costituisce la scelta che consegna l’uomo al suo vero destino.

¹ C. LISPECTOR, *Água viva*, [1973], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 93.

² O. BORELLI, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 65.

³ C. LISPECTOR, *A paixão segundo G. H.*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p. 133.

La rivelazione di G.H. sull'essere nella sua dimensione materiale e immanente segna il cammino degli altri personaggi *clariciani* e sembra riverberare anche sulla forma delle opere successive.

Come affermato in precedenza, a partire da *A paixão segundo G. H.* si aprì una nuova fase nella produzione letteraria di Lispector in cui la scrittura assunse un carattere maggiormente impegnato, rendendo più esplicito il legame con il contesto culturale e sociale brasiliano.

Il “grito de alarme de estar viva”⁴ che G. H. teme di articolare poiché esso “acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror”⁵ viene “accolto” dai protagonisti delle opere successive i quali si uniscono al suo grido di rivendicazione del “direito de ser”⁶ incarnando le fragilità e le debolezze inerenti alla condizione umana.

Questo atto di “incarnazione” prescinde, dunque, dalla sfera del divino e si realizza pienamente nella materialità del corpo, dando forma alle passioni e ai desideri dell'uomo.

Per questo motivo, nella produzione letteraria posteriore al golpe militare del 1964, le “creature urlanti” risvegliate da G. H. non articolano soltanto il lamento di essere al mondo, ma, attraverso il loro “grido”, espresso attraverso le istanze corporee, la stessa Clarice reclama con forza la libertà e la giustizia soppresse dal perenne stato di emergenza sancito dalla dittatura in Brasile.

Sebbene tali circostanze storiche e sociali non siano denunciate in maniera esplicita, nelle opere pubblicate nella fase più repressiva del regime militare come *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), la raccolta di racconti *A via crucis do corpo* (1974) e l'ultimo romanzo pubblicato in vita, *A hora da estrela* (1977), la scrittrice esprime il suo dissenso sovvertendo i divieti e le interdizioni che costituiscono l'ordine del discorso autoritario.

⁴ *Ibidem*, p. 62

⁵ *Ibidem*

⁶ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 489.

In antitesi con la logica delle prescrizioni morali e disciplinari che regolano i comportamenti degli individui, nei testi succitati si impone, infatti, un altro tipo di ragione: quella del corpo.

Alla violenza di un potere repressivo, Clarice oppone i piaceri e i desideri corporali, trovando nuovi mezzi espressivi in un momento in cui metteva in discussione la capacità della letteratura di esprimere il dolore degli oppressi.

No momento, enfim, em que ela recusa ou se subtrai ao seu papel de escritora, aquilo que aparece com força é a instância física, a urgência do corpo e da sua razão: contra o poder esmagador, tomando conta da vida de cada um; contra o estado de exceção excluindo os indivíduos no momento em que os prende a uma norma indiscutível e sem restos, Clarice vai à procura de uma linguagem atuando a um nível diferente da palavra ou se manifestando como aquilo que resta da palavra e da sua incapacidade de comunicar. E não é mais a adoração muda, sobre a qual se fecha a *Paixão segundo G.H.*, aquela que pode exprimir a revolta individual contra o poder soberano, mas a descoberta de uma dimensão de sentido ligada à desarticulação da língua, tornando-se aos poucos, gesto, grito, uma série incontável de atos falhos⁷.

Durante la dittatura, Clarice aveva preso parte a manifestazioni di dissenso come, per esempio, l'incontro con il governatore dello stato di Guanabara e la *Passeata dos 100 mil* avvenuti nel 1968, tuttavia, il suo impegno fu, in un certo senso, sottovalutato e, come sostiene Vilma Arêas, “pela limitação do meio intelectual e pela urgência da luta contra a ditadura, a censura sofrida pela escritora na melhor das hipóteses foi cega ou descabida dentro e fora da literatura”⁸.

In quegli anni, l'impiego di nuove forme estetiche e di un nuovo linguaggio letterario aggirarono, infatti, la censura e, proprio per questo, nell'intervista televisiva rilasciata a Júlio Lerner nel febbraio del 1977, alla domanda del giornalista: “No seu entender, qual é o papel do escritor brasileiro, hoje em dia?” Clarice rispose: “de falar o menos possível”⁹.

Il ricorso alla dimensione corporea permette di rappresentare, grazie al suo carattere liminare, “la realtà come estremo, la realtà come confine”¹⁰, diventando un'efficace

⁷ E. FINAZZI AGRÒ, “A (im)possível resposta...”, Op. cit., p. 9.
http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie09/RevLitAut_art01.pdf

⁸ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit., p. 42

⁹ *Clarice Lispector*. Intervista rilasciata a J. Lerner per il programma “Panorama Especial”. São Paulo. TV2 Cultura, febbraio 1977, 12'54”.
<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> (9 gennaio 2016)

¹⁰ F. RELLA, *Ai confini del corpo*, Op. cit., p. 354

metafora di ciò che Franco Rella definisce “*il pensiero del confine: il pensiero che pensa il dentro e il fuori, il qui e l’altrove*”¹¹.

Nella produzione letteraria di Lispector, l’esperienza del corpo configura, dunque, un nuovo spazio su cui convergono i vari aspetti del reale e dell’esistenza, provocando un trasformazione nella scrittura clariciana che “*poderia ser sintetizada na passagem progressiva da paixão para a com-paixão*”¹², ossia, una transizione dall’identificazione con un’umanità condannata ad un tragico destino alla totale adesione ai reali patimenti e tribolazioni delle vittime di sopraffazioni.

Tale apertura nei confronti dell’Altro assume un carattere fisico e materiale, trovando espressione nella tematica della sessualità giacché, come sostiene Michela Marzano:

Vivere la sessualità implica da parte di ciascuno la presa di coscienza della propria condizione umana, un riconoscimento della propria forza, della propria fragilità, delle proprie emozioni e debolezze, delle proprie mancanze e delle proprie ricchezze. L’incontro con l’altro richiama simultaneamente l’alterità e l’identità. Costringe a confrontarsi con i limiti del corpo e dei sentimenti. È un sorprendente ritrovarsi con se stessi, un se stesso che si riflette nel viso dell’altro¹³.

L’erotismo e la sensualità caratterizzano, in generale, la scrittura di Lispector, ma, nelle opere analizzate nel presente capitolo, il sesso assume un ruolo centrale nella liberazione dalle costrizioni religiose, culturali e sociali introiettate dalla coscienza individuale.

Questo affrancamento delinea una nuova soggettività all’interno di una struttura sociale in cui, come afferma Foucault, “*il sesso diventa un bersaglio decisivo per un potere che si organizza intorno alla gestione della vita piuttosto che alla minaccia della morte*”¹⁴.

Nell’orizzonte della biopolitica, infatti:

Il sesso è contemporaneamente accesso alla vita del corpo e della specie. Ci si serve di esso come matrice delle discipline e principio delle regolazioni. È per questo che, nel XIX secolo, la sessualità è inseguita fin nei minimi particolari delle esistenze; è braccata nei comportamenti, le si dà la caccia nei sogni, la si sospetta dietro le più piccole follie, la s’insegue fin nei primi anni dell’infanzia; diventa la cifra dell’individualità, quel che permette contemporaneamente di analizzarla e di renderla docile ed utile. Ma la si vede anche diventare tema di operazioni politiche,

¹¹ *Ibidem*

¹² E. FINAZZI AGRÒ, “A (im)possível resposta...”, Op. cit., p. 9.

¹³ M. MARZANO, *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 169-170.

¹⁴ M. FOUCAULT, *La Volontà di sapere*, Op. cit., p. 130.

d'interventi economici (attraverso incitazioni o freni alla procreazione), di campagne ideologiche di moralizzazione o di responsabilizzazione: la si fa valere come l'indice di forza di una società, quel che ne rivela tanto l'energia politica che il vigore biologico. Da un polo all'altro di questa tecnologia del sesso, si dispongono tutta una serie di tattiche diverse che combinano in proporzioni diverse l'obiettivo della disciplina del corpo e quello della regolazione delle popolazioni¹⁵.

In un apparato statale come quello instaurato in Brasile dal 1964 al 1985, l'autoritarismo non si limitava a reprimere i movimenti dissidenti, ma si estendeva, come afferma Jaime Ginzburg, “ao campo dos impulsos primários”¹⁶, promuovendo “a coerção do desejo em suas formas mais inesperadas”¹⁷.

Tale schema di coercizioni trovava riscontro nell'organizzazione patriarcale della società brasiliana che permetteva al potere di penetrare nell'intimità degli individui, rendendo labile il confine tra privato e pubblico.

Come spiega Marilena Chauí in un testo pubblicato nel 1984 – quando il paese si avviava verso una fase di apertura democratica – e intitolato *Repressão sexual*:

O Estado, no Brasil, é quase onipresente: ocupa não apenas decisões públicas, mas, através da política social, também controla o espaço privado. No entanto, esse estado não é exatamente um *poder público*. Não porque, como em toda sociedade dividida em classes, uma deles se apossa do poder e dele faz uso privado para domínio sobre o social. Mas porque, em nosso país, grupos que ocupam o poder lidam com ele como o antigo *despotês* greco lidava com seu *óikos*: propriedade privada sobre o qual tem poder de vida e morte. Assim, o gigantismo e a onipresença do Estado em nossa sociedade faz com que, no Brasil, não exista de modo definido e claro a *coisa pública* (do latim: *res publica*, república). Não só os detentores do poder do Estado e os funcionários da burocracia agem como o *despotês*, mas também, no espaço privado, o *despotês* é investido de autoridade, como se fosse um *tyrannós*, dirigente público.

Esse autoritarismo generalizado, no qual os chefes de Estado se assemelham a *patres familiae* e os pais de família se assemelham a chefes de Estado, atravessa todas as instituições¹⁸.

La lettura della filosofa brasiliana associa, dunque, l'organizzazione statale in Brasile al modello dell'*óikos* (casa, famiglia) e dell'*oikonomia* (la gestione dello spazio domestico) relativo alle città-stato greche.

Considerato che, nel mondo ellenico, la gestione della casa e della famiglia costituivano la sfera di dominio esclusivo del capofamiglia e che tale autorità era esclusa dalla vita politica e di cittadino, la sovrapposizione proposta da Chauí contribuisce a mettere in

¹⁵ *Ibidem*, p. 129

¹⁶ J. GINZBURG, *Crítica em tempos de violência*, Op. cit., p. 400

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ M. CHAUÍ, *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, São Paulo, Brasiliense, 1984⁴, p. 225.

luce la pervasività del potere e la forte ingerenza nelle questioni private dei cittadini che caratterizzavano l'esercizio della sovranità in Brasile.

Alla base di questa interferenza tra privato e pubblico ci sarebbe stata la complessità della famiglia brasiliana la cui formazione era legata al passato schiavista che l'aveva trasformata in una unità produttiva.

Come spiega Marilena Chauí, infatti:

No caso do Brasil, os estudiosos têm enorme dificuldade para definir o que seja a família brasileira, anterior à abolição da escravatura e anterior à industrialização, porque, no Brasil, a família antiga é ainda uma unidade de produção (a família é o *engenho*, por exemplo), nela o trabalho é escravo e não de trabalhadores "livres" vendendo trabalho no mercado (a família é a *casa-grande e a senzala*), de modo que ela existe como se fosse uma espécie muito curiosa de óikos quando já existe a economia política. Por isso, alguns estudiosos dizem que se trata de uma *família patrimonial* articulada com o mercado. Muitos também consideram que o caráter autoritário e repressivo da família brasileira (em todas as classes sociais) vem dessa origem, da casa com o chefe de família dotado de poder de vida e morte sobre a "família" (escravos, esposa, filhos, bois, cavalos, cães e gatos)¹⁹.

Il rapporto coniugale disciplinato e modellato secondo le logiche di una società conservatrice e patriarcale è oggetto di un racconto di Clarice incluso nella raccolta *A legião estrangeira* (1964) e intitolato, emblematicamente, "Os Obedientes".

Il narratore racconta la storia di una coppia sposata che decide "sem nenhum objetivo de ir longe demais, e não se sabe levados por que necessidade que pessoas têm – começaram a tentar viver mais intensamente"²⁰.

La scelta di abbandonare la sopravvivenza e di intraprendere una "vida irremediável, mas não concreta"²¹ si rivela quasi impossibile per la coppia per i quali "“não conduzir”, ‘não inventar’, ‘não errar’ lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente. Eles nunca se lembrariam de desobedecer"²².

Privi di un'autentica coscienza di se stessi, i coniugi "por amor à simetria"²³ obbediscono e si uniformano alle regole della società, perdendo completamente la propria individualità e diventando parte di un sistema:

Tinham a compenetração briosa que lhes viera da consciência nobre de serem duas pessoas entre milhões iguais. "Ser um igual" fora o papel que lhes coubera, e a

¹⁹ *Ibidem*, Op.cit., p. 126.

²⁰ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Op. cit., p. 90

²¹ *Ibidem*, p. 92

²² *Ibidem*, p. 91

²³ *Ibidem*, p. 93

tarifa a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. Pertenciam a uma casta.

O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de filhos de Deus, como num clube de pessoas²⁴.

Dietro l'apparente tranquillità e serenità della vita matrimoniale si cela, tuttavia, il desiderio di disobbedire, di sottrarsi gli obblighi loro imposti in qualità di rappresentanti della “nossa reserva militar”²⁵:

Como foi que cada um deles chegou à conclusão de que, sozinho, sem o outro, viveria mais — seria caminho longo para se reconstruir, e de inútil trabalho, pois de vários cantos muitos já chegaram ao mesmo ponto.

A esposa, sob a fantasia contínua, não só chegou temerariamente a essa conclusão como esta transformou sua vida em mais alargada e perplexa, em mais rica, e até supersticiosa. Cada coisa parecia o sinal de outra coisa, tudo era simbólico, e mesmo um pouco espírita dentro do que o catolicismo permitiria. Não só ela passou temerariamente a isso como — provocada exclusivamente pelo fato de ser mulher — passou a pensar que um outro homem a salvaria. O que não chegava a ser um absurdo. Ela sabia que não era. Ter meia razão a confundia, mergulhava-a em meditação.

O marido, influenciado pelo ambiente de masculinidade aflita em que vivia, e pela sua própria, que era tímida mas efetiva, começou a pensar que muitas aventuras amorosas seriam a vida²⁶.

L'ordine e la simmetria garantite dalla silenziosa sopportazione, giacché “amor é sacrificio”²⁷, vengono distrutte, all'improvviso, da un “atto proibito” compiuto dalla donna che rimanda, simbolicamente, al mito della caduta e al peccato originale:

Assim chegamos ao dia em que, há muito tragada pelo sonho, a mulher, tendo dado uma mordida numa maçã, sentiu quebrar-se um dente da frente. Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro — e deste modo perdendo de todo a perspectiva — viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... Tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência.

Quanto a ele, uma vez seco o leito do rio e sem nenhuma água que o afogasse, ele andava sobre o fundo sem olhar para o chão, expedito como se usasse bengala. Seco inesperadamente o leito do rio, andava perplexo e sem perigo sobre o fundo com uma lepeidez de quem vai cair de bruços mais adiante²⁸.

La disobbedienza condanna alla morte la donna, “peccatrice” e senza possibilità di redenzione, mentre rende l'uomo libero dai legami di famiglia, consentendogli di

²⁴ *Ibidem*, p. 91.

²⁵ *Ibidem*, p. 93

²⁶ *Ibidem*, pp. 93-94

²⁷ *Ibidem*, p. 94

²⁸ *Ibidem*

portare avanti il suo compito poiché “não era um desertor que traísse a confiança dos outros”²⁹.

La famiglia fondata sull'autorità maschile costituiva, inoltre, il nucleo su cui si articolava la società borghese e capitalista, proprio per questo, il sesso è diventato oggetto di ciò che Michel Foucault definisce “economia politica della popolazione”³⁰ attraverso cui:

si forma tutta una rete di osservazioni sul sesso. Nasce l'analisi dei comportamenti sessuali, delle loro determinazioni e dei loro effetti, al limite tra il biologico e l'economico. Appaiono anche quelle campagne sistematiche che, al di là dei mezzi tradizionali – esortazioni morali e religiose, misure fiscali – cercano di fare del comportamento sessuale delle coppie una condotta economica e politica concertata. I razzismi del XIX e del XX secolo vi troveranno alcune delle loro radici. Che lo Stato sappia quel che ne è del sesso dei cittadini e dell'uso che ne fanno, ma che ciascuno, anche, sia capace di controllare l'uso che ne fa. Fra lo Stato e l'individuo il sesso è diventato una posta in gioco, la cui rilevanza è pubblica; tutta una trama di discorsi, di saperi, di analisi e di ingiunzioni l'hanno investito³¹.

Pertanto, le riflessioni foucaultiane mettono in luce il nesso tra sessualità e potere, indicando la famiglia coniugale come una sorta di dispositivo mediante il quale si articola quel nesso tra potere, sapere e sessualità rappresentato dalla repressione:

La sessualità viene allora accuratamente richiusa. Mette casa. La famiglia coniugale la confisca e l'assorbe tutta nella serietà della funzione riproduttiva. Intorno al sesso si fa silenzio. La coppia, legittima e procreatrice, detta legge; s'impone come modello, rende efficace la norma, detiene la verità, conserva il diritto di parlare riservandosi la prerogativa del segreto. Nello spazio sociale, come nel cuore di ogni casa, esiste un solo luogo di sessualità riconosciuta, ma utilitario e fecondo: la camera dei genitori. Il resto deve ormai scomparire; le regole della buona educazione evitano i corpi, la decenza delle parole rende innocenti i discorsi. E ciò che è sterile, se insiste e si mostra troppo, si trasforma in anormale: ne riceverà lo statuto e dovrà pagarne le sanzioni.

Quel che non è finalizzato alla generazione o non è trasfigurato è fuori legge, e non ha nemmeno diritto alla parola: cacciato, rifiutato e ridotto al silenzio ad un tempo. Non solo non esiste, ma non deve esistere, e lo si farà scomparire alla prima manifestazione – atti o parole³².

I comportamenti sessuali non finalizzati alla procreazione che precludono, dunque, la formazione della famiglia sono considerati, fuori legge e vengono sanzionati dall'insieme di norme, valori, regole culturali, religiose e sociali posto alla base del discorso della repressione.

²⁹ *Ibidem*, p. 92

³⁰ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Op. cit., p. 27.

³¹ *Ibidem*, pp. 27-28

³² *Ibidem*, pp. 9-10

Dato che, come sostiene Foucault, “in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurare i poteri e i pericoli, di padroneggiare l’evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità”³³, i divieti relativi al sesso hanno quindi lo scopo di arginare “a torrente impetuosa e cheia de perigos”³⁴ che esso rappresenta per il potere e per l’ordine sociale.

Alla luce di ciò, è possibile porre enfasi sul carattere sovversivo delle opere clariciane composte tra la fine degli anni 60 e gli anni 70 le quali rovesciano le interdizioni che colpiscono la sessualità, trasformandola da oggetto di repressione in mezzo di costruzione di una soggettività autentica.

In questo senso, i testi pubblicati durante tale periodo potrebbero essere collocati nel quadro della rivoluzione sociale e culturale avvenuta, principalmente, in Europa e negli Stati Uniti che determinò un profondo cambiamento nel sistema di valori e nei costumi dei paesi capitalisti. Le contestazioni e le proteste popolari scoppiate tra gli anni 60 e 70 confluirono in movimenti come, per esempio, quelli del 1968, nella controcultura, nella liberazione sessuale, nella rivendicazione dei diritti civili e nell’emancipazione femminile, dando espressione al dissenso di una generazione consapevole dei propri diritti e che lottava per vederli riconosciuti.

Ponendo un tema proibito al centro delle sue narrazioni, Clarice ribalta quindi i divieti imposti dalla repressione e libera il sesso dal dominio del potere.

Mediante la costruzione di un nuovo discorso sulla sessualità, le opere di Lispector si configurano, infatti, come dei “controdispositivi” che sottraggono il sesso alla sfera dell’interdetto, restituendolo alla realtà dei piaceri del corpo.

Se la sessualità è repressa, cioè destinata alla proibizione, all’inesistenza ed al mutismo, il solo fatto di parlarne, e di parlare della sua repressione, ha un tono di trasgressione deliberata. Colui che adopera questo linguaggio si mette in una certa misura al di fuori del potere; attacca la legge; anticipa, foss’anche di poco, la libertà futura. Di qui la solennità con cui oggi si parla del sesso. [...] Noi, da decine di anni, non ne parliamo quasi mai senza prendere un po’ la posa: coscienza di sfidare l’ordine stabilito, tono di voce che lascia intendere che si sa di essere sovversivi, ardore nello scongiurare il presente e nell’invocare un avvenire di cui si pensa di contribuire ad affrettare la venuta. Qualcosa della rivolta, della libertà promessa, dell’età futura di un’altra legge passa facilmente in questo discorso sull’oppressione del sesso. [...] È perché si afferma questa repressione che si può

³³ M. FOUCAULT, *L’ordine del discorso*, Op. cit., p. 9

³⁴ M. CHAUI, *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, Op.cit., p. 9

ancora far coesistere, discretamente, quel che la paura del ridicolo o l'amarezza della storia impedisce alla maggior parte di noi di accostare: la rivoluzione e la felicità; o la rivoluzione ed un corpo diverso, più nuovo, più bello; o ancora la rivoluzione ed il piacere. Parlare contro i poteri, dire la verità e promettere il godimento; legare l'una all'altra l'illuminazione, la liberazione e innumerevoli voluttà; fare un discorso in cui si uniscono l'ardore del sapere, la volontà di cambiare la legge ed il giardino sperato delle delizie³⁵.

La rivoluzione a cui fa riferimento Michel Foucault sembra emergere dalle pagine del romanzo *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, pubblicato nel 1969, i cui principali temi sono, secondo Vilma Arêas, “a revolução e o amor, combinação na época mundialmente exigida, duas setas que apontam ao mesmo tempo para dentro e para fora”³⁶.

L'associazione tra amore e rivoluzione diventa, dunque, un'efficace chiave di lettura del romanzo che già a partire dal titolo si iscrive sotto il segno dell'ambiguità.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres è, infatti, apprendimento di quell' “arte dell'esistenza”³⁷ che deriva dal fatto di “ser-se o que se é”³⁸ e, allo stesso tempo, è arte di rappresentare la condizione di “estar viva através do prazer”³⁹.

Come spiega anche Nádía Battella Gotlib:

o romance pode ser lido como uma *ars amatoria*, como sugere o próprio título. E, simultaneamente, como uma “arte da expressão”, ou seja, arte do representar ou expressar esse amor. Numa terceira instância, pode ser lido também como meta romance: a arte do representar esta história, que é uma história de amor, e de sua representação pelos amantes; a arte de de se voltar a cada instante para a história que se conta⁴⁰.

Nel romanzo, come nella maggior parte dei testi clariciani, la narrazione gira intorno alla domanda “quem sou eu?”⁴¹ e la ricerca della risposta a tale interrogativo si realizza attraverso il rapporto sentimentale tra una donna, Lóri, e un uomo, Ulisses.

³⁵ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Op. cit., p. 12

³⁶ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit., p. 28.

³⁷ M. FOUCAULT, *La cura di sé*, (Storia della sessualità 3), [1984], (trad. ita. L. Guarino), Milano, Feltrinelli, [1985], 2009¹⁰, p. 48.

³⁸ C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, [1969], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 129.

³⁹ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁰ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 484.

⁴¹ C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Op. cit., p. 18

La complessa tematica esistenziale che permea le opere di Lispector viene articolata, dunque, mediante una trama semplice che evoca, in un certo senso, quella dei romanzi rosa.

L'amore e il rapporto con l'Altro permettono di rielaborare le tematiche già affrontate nei testi pubblicati precedentemente, ma, dal punto di vista della forma, in *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* si assiste ad una sorta di rivoluzione che dà inizio ad una nuova fase nella produzione letteraria di Clarice.

Come suggerisce il critico Benedito Nunes:

Livro de experiência, a obra se compõe da aprendizagem que nela vai tomando forma. E de maneira curiosa, essa aprendizagem da vida é também uma recapitulação, uma confirmação e uma correção de motivos, situações e temas dos romances anteriores da autora, por meio de referências diretas e alusões. Desse modo, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* pode ser considerado um *romance de romances*, mais particularmente relacionado com *A paixão segundo G.H.*, de que constitui a réplica ou a inversão, na base dos mesmos temas⁴².

Nel romanzo del 1969, Clarice sembra concedersi, infatti, “una liberdade maior” che segna una definitiva rottura con i parametri letterari coevi, manifestando “a insatisfação da escritora com os modelos tradicionais da literatura, além do desejo de afastar-se da margem de segurança dos juízos estéticos”⁴³.

È la stessa scrittrice ad affermare, infatti, nella nota al testo: “este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu”⁴⁴.

Vilma Arêas definisce *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* “um romance surpreendentemente malgrado”⁴⁵ rispetto ai testi precedenti giacché:

Embora mantendo o perfil dos temas dos livros anteriores, a fora do romance exhibe todos os traços de sua penosa composição, de suas indecisões e escolhas. O que não deixa de ter interesse. Mas o resultado é que uma verdadeira salada de lugares-comuns da psicanálise, da crítica literária e da filosofia, além da pontuação supostamente vanguardista que abre e fecha o livro, acaba por perturbar e banalizar a expressão⁴⁶.

⁴² B. NUNES, *O drama da linguagem*, Op. cit., p. 81.

⁴³ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit., p. 30.

⁴⁴ C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, (NOTA)

⁴⁵ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit., p. 27

⁴⁶ *Ibidem*, p. 31

Nella prospettiva critica della studiosa brasiliana, gli “errori” di composizione del romanzo si rivelano particolarmente significativi poiché essi rappresentano una sorta di “deviazione” dai canoni della creazione letteraria che configura un “realismo novo”⁴⁷ attraverso a “grande liberdade de não ter modos nem formas”⁴⁸.

Secondo Benedito Nunes, l’aspetto innovativo del romanzo è la narrazione “polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo”⁴⁹ che permette di rappresentare il confronto tra Lóri e Ulisses da cui deriva la conoscenza dell’Altro e, allo stesso tempo, l’autocoscienza:

A ação desse romance, que ainda corresponde a uma busca, podendo ser enfeixada na trajetória que a protagonista percorre da solidão à comunhão, do auto-isolamento ao abandono na pessoa do outro que a identificará consigo mesma, põe face a face, em vez de uma protagonista e de um mediador externo, duas consciências que se reconhecem, a princípio de maneira reticente, para se comunicarem em seguida através do silêncio e da palavra, da carne e do verbo⁵⁰.

Il percorso della protagonista – maestra di *curso primário* – verso ciò che rappresenta “a mais premente necessidade de um ser humano”⁵¹, ossia, “tornar-se um ser humano”⁵² è guidata da Ulisses, docente di filosofia, il quale attende che la sua “alunna” apprenda coraggiosamente “o sentido da existência individual”⁵³ affinché sia pronta per la finale unione corporale.

Toda essa conquista, por parte de Lori, de uma sabedoria dimensionada à vida humana, é articulada por Ulisses, cuja posição mediadora – exercida com pedanteria e em tom didático – tem um sentido maiêutico. Pelo diálogo, compreendendo palavras que silenciam e pausas de silêncios que falam, ele conduz a sua aluna não apenas “a estar viva através do prazer”, mas também a “entrar num realismo novo”, que a leva a reconhecer-se até nas aspirações de liberdade e de justiça da vida comum⁵⁴.

⁴⁷ C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Op. cit., p. 126

⁴⁸ *Ibidem*, p. 152

⁴⁹ B. NUNES, *O drama da linguagem*, Op. cit., p. 78.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 79

⁵¹ C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Op. cit., p. 32

⁵² *Ibidem*

⁵³ B. NUNES, *O drama da linguagem*, Op. cit., p. 81

⁵⁴ *Ibidem*, p. 82

Il tono didattico e la pedanteria degli insegnamenti di Ulisses segnalati da Nunes vengono considerati da Vilma Arêas come segnali della indiscutibile superiorità del personaggio maschile all'interno della trama romanzesca.

In effetti, il testo offre un'immagine femminile alquanto stereotipata; Lóri viene descritta, infatti, come una donna vanitosa e ingenua che viene "iniziata" all'esistenza e alla libertà da un uomo, ma, in realtà, il suo percorso verso "a vastidão do impessoal"⁵⁵ ribalta costantemente i ruoli precostituiti.

Secondo Nádia Battella Gotlib, tale inversione è evidente anche nella scelta dei nomi dei due amanti che evocano in maniera parodica i personaggi di altre narrazioni, come spiega la studiosa:

Ulisses, o que viaja, enquanto Penélope borda, esperando por ele; Lóri, a sereia. Mas no romance de Clarice há inversão de papéis. É ela que passa pelo processo da aprendizagem, guiada, orientada e analisada por Ulisses, o homem, o que sabe – e que traduz, como tantas outras palavras, o nome de Lóri, que vem de Loreley, segundo lenda germânica. Ela viaja, enquanto Ulisses espera que ela esteja pronta para o amor. Mas Lóri é também a que, como Penélope, espera pela presença de Ulisses, enquanto Ulisses também se ausenta e, como uma sereia, o atrai e seduz. Ele também espera, pacientemente, por ela, até que ela esteja pronta para o amor⁵⁶.

Attraverso questo processo di simbolizzazione viene messa in luce la frattura tra realtà e finzione, facendo emergere la verità celata dietro le apparenze.

In tal senso, vale la pena di riportare un episodio del romanzo in cui il rituale di "enfeitar-se" di Lóri si trasforma in una sorta di travestimento attraverso cui la donna indossa la sua maschera sociale:

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia — só o entendeu depois — pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era⁵⁷.

Nascosta dietro la maschera, Lóri decide di partecipare da sola ad una festa a cui era stata invitata e di recitare il suo ruolo, ma si rende conto che "a máscara a incomodava,

⁵⁵ C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Op. cit., p. 111

⁵⁶ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 484

⁵⁷ C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Op. cit., p. 84

ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo”⁵⁸.

Esporre al mondo la nudità del volto costituisce un grande pericolo, proprio per questo, Lóri sceglie di “ser uma ‘persona’”⁵⁹.

Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as escondia. Por que então lhe agradava tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, que eram de rosto puro, à medida que iam vivendo fabricavam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa amedrontadora. Era a liberdade horrível de não-ser⁶⁰.

Indossare la maschera libera, dunque, dalla paura del confronto con il mondo, ma allo stesso tempo, imprigiona l’individuo in un ruolo che trasforma l’esistenza in una sorta di rappresentazione:

Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era⁶¹.

Nel corso della narrazione, Lóri si libera dalla “‘persona’ afivelada no seu rosto”⁶² e il suo apprendimento della vita potrebbe essere associato al concetto foucaultiano di “pratica di sé” che costituisce, come spiega Giorgio Agamben:

questa operazione in cui il soggetto si adegua alla propria relazione costitutiva, resta immanente ad essa. [...] Il soggetto è, cioè, la posta in gioco nella cura di sé e questa cura non è che il processo attraverso cui il soggetto costituisce se stesso. Ed etica non è l’esperienza in cui un soggetto si tiene dietro, sopra o sotto la propria vita, ma quella il cui soggetto si costituisce e trasforma in indissolubile relazione immanente alla sua vita, vivendo la sua vita⁶³.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 85

⁵⁹ *Ibidem*, p. 86

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*, p. 87

⁶² *Ibidem*

⁶³ G. AGAMBEN, *L’uso dei corpi*, Op. cit., p. 143

Tale pratica è strettamente legata alla “conoscenza di sé”⁶⁴ che si realizza attraverso le cosiddette:

tecnologie del sé, che permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l’aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima – dai pensieri, al comportamento, al modo di essere – e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi allo scopo di raggiungere uno stato caratterizzato da felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità⁶⁵.

Nella riflessione foucaultiana, lo studio su tali tecniche si è focalizzato, principalmente, nel campo della sessualità allo scopo di “comprendere come l’individuo moderno potesse fare l’esperienza di se stesso come soggetto di una “sessualità”⁶⁶.

In relazione a ciò, si potrebbe affermare che, nel testo clariciano, Lóri acquisisce conoscenza di sé proprio attraverso la sessualità che le permette di incarnare la condizione umana non solo nella sua dimensione tragica, ma anche in quella delle gioie e dei piaceri corporali.

Prima della fusione carnale con Ulisses, Lóri ritrova le radici dell’esistenza e della femminilità attraverso l’incontro con la natura e, in particolare, con il mare.

Il “corpo a corpo com a vida”⁶⁷ si realizza attraverso un bagno nell’oceano il cui significato simbolico evoca, in un certo senso, il “banho”⁶⁸ di Joana, protagonista del primo romanzo di Clarice, *Perto do coração selvagem*.

Come una specie di rito di iniziazione, la scena ha luogo, all’alba, sulla spiaggia di Ipanema e si configura come una sorta di rapporto erotico e sensuale che permette a Lóri di accedere all’altro lato della vita, preparandola all’incontro amoroso Ulisses.

Considerata l’intensità e la pregnanza della scena in questione, vale la pena di riportare, quasi integralmente, il brano del romanzo che descrive il bagno rituale di Lóri:

Aí estava o mar, a mais inteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais inteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais inteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar.

⁶⁴ M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé*, Op. cit., p. 13

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ M. FOUCAULT, *La cura di sé*, Op. cit., p. 11.

⁶⁷ C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Op. cit., p. 77

⁶⁸ Per approfondire vedi: C. LISPECTOR, *Perto do coração selvagem*, [1943], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, pp. 49-72

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Lóri olhava o mar, era o que podia fazer. Ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da Terra.

[...] Seu corpo se consola de sua própria exigüidade em relação à vastidão do mar porque é a exigüidade do corpo que o permite tornar-se quente e delimitado, e o que a

tornava pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio da madrugada.

A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem.

Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas.

Mas uma alegria fatal — a alegria é uma fatalidade — já a tomou, embora nem lhe ocorra sorrir. Pelo contrário, está muito séria. O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular.

E agora está alerta, mesmo sem pensar, como um pescador está alerta sem pensar. A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda — e abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido secreto.

O caminho lento aumenta sua coragem secreta — e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo — espantada de pé, fertilizada.

Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorre água, agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo.

E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.

[...]Depois caminha dentro da água de volta à praia, e as ondas empurram-na suavemente ajudando-a a sair. Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já haviam andado sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas. Às vezes o mar lhe opõe resistência à sua saída puxando-a com força para trás, mas então a proa da mulher avança um pouco mais dura e áspera.

E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça, nunca poderá perder tudo isso. De algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de naufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano⁶⁹.

Dopo l'incontro e il confronto con il mare, la protagonista del romanzo si apre al definitivo contatto con l'Altro, ossia, Ulisses. Attraverso l'unione corporea, gli amanti

⁶⁹C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Op. cit., pp. 78-81

sperimentano “a santidade do corpo”⁷⁰ mediante un atto sessuale libero dall’idea di peccato e di colpa; il godimento del corpo costituisce, dunque, l’accettazione di una condizione umana posta sotto il segno dell’amore e, pertanto, affrancata dall’oppressione.

Come afferma Franco Rella:

È l’amore dei diversi, che intrecciano la loro differenza senza annullarla, ma la dispiegano nella realizzazione di sé e di un’unità superiore, che realizza il vero amore sessuale e, in esso, la suprema incarnazione della sostanza divina nella vita individuale dell’uomo⁷¹.

Proprio per questo, in un’epoca in cui “todos lutavam pela liberdade”⁷², la liberazione sessuale dei personaggi assume una valenza ideologica, come emerge anche dal dialogo tra Lóri e Ulisses:

— Qual é o meu valor social, Ulisses? O atual, quero dizer.

— O de uma mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia da classe média.

— A meu ver, você não pertence a nenhuma classe, Ulisses. Se você soubesse como é excitante eu te imitar. Aprendo contigo mas você pensa que eu aprendi com tuas lições, pois não foi, aprendi o que você nem sonhava em me ensinar. Você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade?

— Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. Até a liberdade de se ser bom assusta os outros⁷³.

Questo tentativo di inserire nell’opera la questione sociale e di protestare contro la dura repressione, non solo sessuale, messa in atto dai militari durante la dittatura avviene, secondo Benedito Nunes, “de maneira canhestra, abstrata e pedante”⁷⁴.

Alla luce di quanto affermato in precedenza rispetto alla composizione di *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, l’osservazione del critico si rivela del tutto pertinente, ma nell’analisi di tale romanzo è importante tener presente che esso costituisce soltanto l’abbozzo di un discorso sovversivo che assume un carattere più definito negli scritti successivi.

⁷⁰ *Ibidem*, p, 151

⁷¹ F. RELLA, *Ai confini del corpo*, Op. cit., p. 265.

⁷² C. LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Op. cit., p. 120

⁷³ *Ibidem*, pp. 156-157.

⁷⁴ B. NUNES, *O drama da linguagem*, Op. cit., p. 82.

2. Repressione e smascheramento

Il romanzo *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* rappresenta, dunque, un punto di svolta fondamentale nella produzione letteraria di Clarice. Attraverso la tematica della sessualità, Lispector aveva collocato le sue riflessioni esistenziali in una dimensione eminentemente concreta e immanente, gettando le basi per un *realismo novo* che acquisirà dei toni più forti nei racconti inclusi in *A via crucis do corpo*.

Pubblicata nel 1974, la raccolta può essere considerata come una sorta di rilettura della produzione letteraria precedente: la traiettoria esistenziale dei personaggi clariciani, sospesa tra la sfera del trascendente e quella dell'immanente, si trasforma – proprio come indica il titolo – in una vera e propria *via crucis del corpo* che rivela le passioni e i turbamenti umani nella loro dimensione più terrena.

Tale prospettiva sembra emergere anche da una delle frasi poste in epigrafe e firmata da un “personagem meu ainda sem nome”⁷⁵ nella quale è la stessa Clarice che afferma:

Eu que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave⁷⁶.

A tal proposito, è interessante sottolineare che la “presenza” di Lispector – ora come protagonista di alcuni racconti, ora come narratore in prima persona – costituisce un elemento significativo che conferisce un carattere realistico all'insieme dei testi.

A differenza delle opere precedenti, nella raccolta del 1974, Clarice rivela palesemente la sua identità e, in qualità di scrittrice, assume, in un certo senso, il compito di testimoniare la realtà nei suoi aspetti più triviali.

In *A via crucis do corpo*, la riflessione sull'esistenza viene frammentata in tredici (o meglio quattordici) brevi storie di violenza, sesso, amore e morte, componendo un mosaico di quelle vite marchiate dall'infamia che fa apparire, come afferma Michel Foucault, “ce qui n'apparaît pas – ne peut pas ou ne doit pas apparaître: dire le derniers degrés, et le plus ténus, de réel”⁷⁷.

⁷⁵ C. LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, [1974], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ M. FOUCAULT, “La vie des hommes infâmes” in *Les Cahiers du Chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, pp. 12-29 apud M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, vol. III, (1976-1979), Paris, Gallimard, 1994, p. 252.

Pertanto, attraverso la scrittura, Clarice mette in atto uno smascheramento della realtà che fa emergere, dalle tenebre della repressione e del silenzio, la condizione degli emarginati e degli oppressi.

Il tema della sessualità si configura come filo conduttore dei racconti, permettendo, da un lato, di rappresentare la violenza e le sopraffazioni che segnano i rapporti tra gli esseri umani e, dall'altro, di dissacrare e contestare le "verità" tradizionali.

A tali contenuti, si aggiunge una riflessione sulla situazione dell'arte e della letteratura che risulta evidente nei testi in cui Clarice compare come protagonista: "Explicação"; "O homem que apareceu"; "Por enquanto", "Dia após dia".

Il primo costituisce una specie di prefazione in cui la scrittrice spiega le circostanze in cui sono stati composti i racconti, ma il tono ambiguo e ironico del testo capovolge costantemente il rapporto tra realtà e apparenze, tra verità e finzione, suggerendo tra le righe l'intento anticonformista dal quale scaturiscono le narrazioni.

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a imaginação. E era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. Mas – enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração. A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: "Miss Algrave", "O Corpo" e "Via Crucis". Eu mesma espantada. Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio⁷⁸.

Sebbene, le narrazioni scaturiscano dall'invito del suo editore, Clarice afferma l'autonomia dell'atto creativo dichiarandosi incapace di scrivere su commissione e indicando la realtà come sua unica fonte di ispirazione.

Tale rivendicazione mira, probabilmente, a sottrarre la sua letteratura dalla mercificazione a cui era sottoposta in genere l'arte, ma, allo stesso tempo, espone Lispector all'accusa di parlare di argomenti proibiti e "pericolosi". Pertanto, a sua discolpa, la scrittrice prende le distanze da ciò che viene narrato e sostiene che l'indecenza e l'oscenità delle storie deriva direttamente dall'osservazione della realtà.

⁷⁸ C. LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, Op. cit., p. 11.

La volontà di distanziarsi dalla materia oggetto delle narrazioni si evince anche dal tentativo di pubblicare – come aveva fatto nel caso delle pagine femminili – sotto uno pseudonimo, ma il rifiuto dell'editore che ha commissionato i testi si trasforma in un (contraddittorio) invito ad usufruire dell'autonomia del gesto creativo:

Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta⁷⁹.

Il contrasto tra la libertà della scrittura e obbedienza alle indicazioni editoriali allude probabilmente al fatto di aver ceduto alle esigenze del mercato, rappresentando una denuncia contro le pressanti richieste subite dagli intellettuali costretti, talvolta, ad accettare dei compromessi e a sottomettere la creatività a fattori economici.

Il riferimento a tale situazione sembra emergere, per esempio, dal testo autobiografico “Por enquanto”. Riprendendo il riferimento al giorno della festa della mamma – giorno in cui scrive i racconti di *A via crucis do corpo* – Clarice crea una sorta di parallelismo tra lo sfruttamento commerciale legato a tale ricorrenza e quello riferito all'attività artistica.

La scrittrice racconta:

Um dos meus filhos está fora do Brasil, o outro veio almoçar comigo. A carne estava tão dura que mal se podia mastigar. Mas bebemos um vinho rosé gelado. E conversamos. Eu tinha pedido para ele não sucumbir à imposição do comércio que explora o dia das mães. Ele fez o que pedi: não me deu nada. Ou melhor me deu tudo: a sua presença.

Trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. O telefone não toca. Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço. E quando telefono, o telefone chama e ninguém atende. Ou dizem: está dormindo.

A questão é saber agüentar. Pois a coisa é assim mesmo. Às vezes não se tem nada a fazer e então se faz pipi⁸⁰.

Letteratura e vita si fondono e si confondono rivelando, dunque, il pathos della scrittura che si esprime materialmente nella fatica e nel travaglio del *corpo che scrive*:

Estamos no chamado "veranico de maio": grande calor. Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos.

[...] Já sei o que vou fazer: vou comer. Depois eu volto. Fui à cozinha, a cozinheira por acaso não está de folga e vai esquentar comida para mim. Minha cozinheira é

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 11-12

⁸⁰ *Ibidem*, p. 45

enorme de gorda: pesa noventa quilos. Noventa quilos de insegurança, noventa quilos de medo. Tenho vontade de beijar seu rosto preto e liso mas ela não entenderia. Voltei à máquina enquanto ela esquentava a comida. Descobri que estou morrendo de fome. Mal posso esperar que ela me chame.

Ah, já sei o que vou fazer: vou mudar de roupa. Depois eu como, e depois volto à máquina. Até já.

Já comi. Estava ótimo. Tomei um pouco de rosé. Agora vou tomar um café. E refrigerar a sala: no Brasil ar refrigerado não é um luxo, é uma necessidade. Sobretudo para pessoa que, como eu, sofre demais com o calor⁸¹.

Negli anni della dittatura, questa condizione era aggravata anche dalla censura che colpiva il mondo della cultura, trasformando la classe intellettuale in una categoria oppressa.

Il disappunto in relazione al suo ruolo di intellettuale – incapace di opporsi concretamente alle sopraffazioni e di salvare l'uomo dal suo tragico destino – si manifesta in un altro racconto in prima persona, “O homem que apareceu”.

Nel dialogo con un uomo, Cláudio Brito⁸², ex poeta e reduce dalla guerra del Vietnam diventato ormai un alcolista, Clarice mette in discussione il valore della letteratura e al suo interlocutore che afferma “Você? a você só importa a literatura”⁸³ la scrittrice replica:

— Pois você está enganado. Filhos, famílias, amigos, vêm em primeiro lugar.

Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou:

— Você jura que a literatura não importa?

— Juro, respondi com a segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura⁸⁴.

Lo scambio tra Lispector e Cláudio rivela il senso di sfiducia che entrambi nutrono in relazione al potere della letteratura, sfociando in una riflessione sull'esistenza di tutti gli esseri umani:

Ele chorou um pouco. Era um belo homem, com barba por fazer e abatidíssimo. Via-se que havia fracassado. Como todos nós. Ele me perguntou se podia ler para mim um poema. Eu disse que queria ouvir. Ele abriu uma sacola, tirou de dentro um caderno grosso, pôs-se a rir, ao abrir as folhas.

Então leu o poema. Era simplesmente uma beleza. Misturava palavras com as maiores delicadezas. Oh Cláudio – tinha eu vontade de gritar – nós todos somos

⁸¹ *Ibidem*, p. 46

⁸² Nel continuo oscillare tra realtà e finzione, l'uomo svolge un ruolo rilevante. La sua identità diventa parte di quel processo di inversioni e capovolgimenti di senso che caratterizza la raccolta di racconti. In “O homem que apareceu” egli viene presentato, infatti, come Cláudio Brito, ma nel racconto “Dia após dia” viene precisato che questo non è il suo vero nome e che “qualquer semelhança é mera coincidência”. Tale precisazione confonde il lettore e sembra smentire l'intento di descrivere la realtà dichiarato nel testo “Explicação”.

⁸³ C. LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, Op. cit., p. 37

⁸⁴ *Ibidem*

fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida?
O sucesso é uma mentira⁸⁵.

Tale punto di vista viene affermato nell'altro racconto autobiografico intitolato "Dia após dia" che, al contrario degli altri tre "escritos no mesmo domingo maldito"⁸⁶, viene composto, significativamente, nel giorno "13 de maio. É dia da libertação dos escravos. Segunda-feira. É dia de feira livre"⁸⁷.

Tra i vari aneddoti raccontati dalla scrittrice, assume particolare importanza quello relativo alla telefonata di una persona che rivolge delle critiche a quella che Clarice definisce "minha desgraçada obra literária"⁸⁸.

Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra. Respondi:

— Já pedi licença a meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro. Eu lhe contei um pouco as histórias que havia escrito. Ele ouviu e disse: está bem. Contei-lhe que meu primeiro conto se chamava "Miss Algrave". Ele disse: "grave" é túmulo. Então lhe contei do telefonema da moça chorando que o pai morrera. Meu filho disse como consolo: ele viveu muito. Eu disse: viveu bem.

Mas a pessoa que me telefonou zangou-se, eu me zanguei, ela desligou o telefone, eu liguei de novo, ela não quis falar e desligou de novo.

Se este livro for publicado com *mala suerte* estou perdida. Mas a gente está perdida de qualquer jeito. Não há escapatória. Todos nós sofremos de neurose de guerra⁸⁹.

In contesto politico contrassegnato dal perenne stato di eccezione, tutti gli individui sono potenziali vittime o testimoni di eventi traumatici che lasciano profonde ferite nell'anima e per le quali sembra non esserci via di scampo. Proprio per questo, Clarice rifiuta le convenzioni letterarie e, attraverso la violenza e l'oscenità rappresentate dalle narrazioni, ritorce il male contro il potere che l'ha prodotto.

Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar⁹⁰.

Clarice tentò di rispondere alla situazione di emergenza sociale e politica servendosi, dunque, di nuove forme espressive che si contrapponevano ai costumi e alla morale

⁸⁵ *Ibidem*, p. 38

⁸⁶ *Ibidem*, p. 12

⁸⁷ *Ibidem*, p. 49

⁸⁸ *Ibidem*, p. 52

⁸⁹ *Ibidem*, p. 50

⁹⁰ *Ibidem*

della società e, proprio per questo, i testi che compongono *A via crucis do corpo* furono considerati di cattivo gusto e screditati dall'opinione pubblica:

Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão⁹¹.

In effetti, temi come la prostituzione, l'omosessualità, la poligamia, la masturbazione, il desiderio sessuale di donne anziane e la "conversione" di giovani donne da bigotte a ninfomani non potevano coincidere con la retorica moralizzatrice che permeava il discorso del potere.

Come spiega Vilma Arêas:

Creio que tem interesse sublinhar o desalento de *A via crucis do corpo* em contraposição ao espírito da época em que foi publicado, 1974. Justamente no início daquela década o mercado literário passara a se organizar de maneira profissional, e o convite do editor à escritora muito significativo desse aspecto. Entretanto, o Estado se expressava de maneira contraditória em relação ao campo cultural, oscilando entre censura e incentivo, por certo acompanhando o agravamento da crise do assim chamado "milagre econômico brasileiro" e o zigzague da política da "distensão lenta, gradual e segura". A irritação com que o livro de Clarice foi recebido, além dos evidentes preconceitos, talvez assinale o mal-estar do contraste da carência exposta, sob todos os pontos de vista, com as heróicas intenções da Política Nacional de Cultura (PNC). Essa política pública clamava pelo conhecimento do "âmago do homem brasileiro", da "preservação da memória nacional", dando a esse homem "a plena utilização de seu potencial" e de sua "personalidade brasileira". Diante desse palavreado que certamente funcionava sub-repticiamente na sociedade, o livro de fato não podia fazer boa figura. Compreendido como puro divertimento, o que não deixa de ser, e de mau gosto, o que é muito discutível, *A via crucis do corpo* passou despercebido à análise – com exceção da demolição sistemática e moralista que sofreu⁹².

Per scrivere del male e della violenza, nel libro *Figure del Male*, Franco Rella suggerisce fundamentalmente due modi: uno minimalista "esso stesso eccessivo che si limiti per ascesi alla semplice descrizione fattuale, purgata da ogni emozione"⁹³ che si rifà alle prospettive di Adorno e Ricoeur in relazione all'impossibilità di scrivere dopo Auschwitz a causa dell'inadeguatezza dei mezzi rappresentativi e, uno iperbolico che permette di dire in maniera esplicita ciò che eccede la norma:

Io sono convinto che sia invece necessario ricorrere a mezzi iperbolici ed eccessivi. Dove abitino questi mezzi, questa lingua, oggi, in cui ci muoviamo tra l'eccesso pornografico della rappresentazione visiva, l'eccesso trash e, d'altra parte, in una

⁹¹ *Ibidem*, p. 12

⁹² V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit., pp. 71-72

⁹³ F. RELLA, *Figure del Male*, Op. cit., p. 74

sorta di soffice merlettatura del vuoto teorizzata da tutte le estetiche postmoderne, decostruzioniste, ermeneutiche, non è facile dirlo.⁹⁴

In *A via crucis do corpo*, Clarice “sceglie” la seconda via, mettendo a nudo la realtà di un “mundo-cão” in cui esiste e persiste la legge del più forte che nega la fragilità e la precarietà che accomunano tutti gli esseri umani, condannando senza appello coloro che non si conformano ad essa.

All’interno della produzione letteraria clariciana, i racconti di *A via crucis do corpo* vengono inquadrati, dalla stessa scrittrice, come a *hora do lixo*, indicando il passaggio definitivo ad una dimensione terrena, una sorta di “*abbassamento* [...] cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale e astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità”⁹⁵.

Questo elemento è, secondo Michail Bachtin, il tratto caratteristico del *realismo grottesco*, ossia, “una particolare concezione estetica della vita quotidiana”⁹⁶ che affonda le sue radici nella cultura comica e popolare del Rinascimento.

Secondo il critico e filosofo russo:

Nel realismo grottesco l’elemento materiale e corporeo è un principio profondamente *positivo*: non è presentato né sotto forma egoistica né staccato dalle altre sfere della vita. *Il principio materiale e corporeo* è percepito qui come *universale e proprio dell’insieme di tutto il popolo*, ed è appunto come tale che si oppone a qualsiasi tipo di *distacco dalle radici materiali e corporee del mondo, a qualsiasi isolamento e confinamento in se stesso, a qualsiasi idealità astratta, a qualsiasi pretesa di significato staccato e indipendente dalla terra e dal corpo*⁹⁷.

Sebbene in questa sede sarà fatto solo un breve accenno a tali riflessioni, è importante sottolineare che esse si rivelano interessanti allo scopo di mettere in luce quel “principio rigeneratore” tipico del grottesco e che caratterizza anche gli scritti di Lispector.

L’abbassamento significa anche iniziazione alla vita della parte inferiore del corpo, quella del ventre e degli organi genitali e di conseguenza, iniziazione ad atti come l’accoppiamento, il concepimento, la gravidanza, il parto, il mangiare voracemente e il soddisfare le necessità corporali. L’abbassamento scava una tomba corporea per una *nuova* nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche di rigenerazione: è *ambivalente*, nega e afferma allo stesso tempo. Fa precipitare non soltanto verso il basso, nel nulla, nella distruzione

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, [1965], (trad. ita. M. Romano), Torino, Einaudi, [1979], 1995, p. 25.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 24

⁹⁷ *Ibidem*

assoluta, ma fa precipitare verso il «basso» produttivo, in cui avvengono il concepimento e la nuova nascita, e da cui tutto cresce a profusione; il realismo grottesco non conosce altro «basso»; il «basso» è la terra che dà la vita e il grembo materno; il «basso» è sempre *inizio*⁹⁸.

Nella raccolta clariciana, il grottesco si configura, in un certo senso, nella sua forma “carnevalesca” che:

illumina la libertà di invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d'avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso⁹⁹.

Inoltre, l'abbassamento che si realizza nei racconti di *A via crucis do corpo* funziona come una sorta di fase di preparazione a quella “nascita-morte” e “morte-nascita”¹⁰⁰ “celebrata” in *A hora da estrela* che passerà a rappresentare la più compiuta “forma-di-vita”¹⁰¹.

Immagini grottesche che mostrano il “principio materiale della vita”¹⁰² e attraverso cui il corpo “rivela la propria sostanza, come principio di crescita e di superamento dei propri limiti, [...] in atti come l'accoppiamento, la gravidanza, il parto, la nascita, l'agonia, il mangiare, il bere e la defecazione”¹⁰³ sono presenti, per esempio, nel racconto “O corpo”.

Nel testo, i personaggi: Xavier, Carmem e Beatriz sono protagonisti di un *ménage à trois* che stravolge i valori e i modelli della famiglia tradizionale e si risolve in un finale tragicomico.

La caratterizzazione dei tre si realizza, infatti, a partire dalla dimensione corporale: Xavier con “sua força de touro”¹⁰⁴ era un uomo “truculento e sangüíneo”¹⁰⁵ che “comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar,

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 26-27

⁹⁹ *Ibidem*, p. 41

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 58

¹⁰¹ G. AGAMBEN, *L'uso dei corpi*, Op. cit., p. 264

¹⁰² M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Op. cit., p. 29

¹⁰³ *Ibidem*, p. 32.

¹⁰⁴ C. LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, Op. cit., p. 23

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 21

além de comer com a boca aberta”¹⁰⁶; Carmem “alta e e magra”¹⁰⁷ “ficava com nojo e vergonha”¹⁰⁸ per i modi dell’amato; Beatriz “comia que não era vida: era gorda e enxundiosa”¹⁰⁹ “sem vergonha mesmo”¹¹⁰ “que até nua andava pela casa”¹¹¹.

Il registro comico e sarcastico della narrazione in terza persona permette di mettere in luce la miseria e la meschinità dei tre personaggi appartenenti ad una classe medio-alta e invischiati in una relazione a tre basata sui desideri carnali dell’uomo.

Al vertice del triangolo passionale e sessuale c’è infatti Xavier, figura maschile le cui pulsioni sessuali vengono stimulate dalla visione del film *Ultimo tango a Parigi* e che costituisce l’emblema del machismo di una società ipocrita che “tollera” la relazione dell’uomo con le due donne:

Muito forte esse homem. Adorava tangos. Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado. Na noite em que viu *O último tango em Paris* foram os três para cama: Xavier, Carmem e Beatriz. Todo o mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres. Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra¹¹².

Nel racconto il sesso viene quasi sempre associato al cibo, alla fame o all’atto di mangiare, alludendo, in un certo senso, al meccanismo di “fagocitazione” dell’altro implicito nella pornografia che nega il desiderio da cui scaturisce la sessualità.

Come sostiene Michela Marzano:

La pornografia è una forma di negazione della sessualità e di ciò che essa mette in gioco: l’incontro tra due persone che accettano la condivisione del desiderio fisico e il coinvolgimento di sé; l’unione di due individui che acconsentono ad abbandonarsi e lasciarsi andare, nella spontaneità e nella sorpresa; la messa in opera di un dispositivo che intrecci pulsioni di vita e pulsioni di morte; la scoperta della mancanza e della dipendenza, del bisogno di possedere e di essere posseduti; la messa a nudo da parte di ogni persona delle proprie fragilità¹¹³.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 23-24.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 21

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 24

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 21

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 24

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² *Ibidem*, p. 21

¹¹³ M. MARZANO, *La fine del desiderio*, Op. cit., p. 17

Nella convivenza fra i tre caratterizzata dai piaceri della carne, dal consumismo e dall'assenza di cultura si insinua il bisogno di amore e di affetto delle due donne che cercano di colmare questa lacuna amandosi reciprocamente:

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste.
Um dia contaram esse fato a Xavier.
Xavier vibrou. E quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou- se danadamente.
Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas.
Mas, nesse intervalo, e sem encomenda, as duas foram para a cama e com sucesso¹¹⁴.

L'equilibrio-squilibrio tra i tre amanti è messo in discussione da una terza donna, una prostituta che eccitava Xavier “porque dizia muito palavrão. E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo”¹¹⁵.

La scoperta del “tradimento” precipita Beatriz e Carmem in uno stato di sconforto che spinge le due donne a riflettere sulle loro vite e sul rapporto con l'uomo. La narrazione si sposta, dunque, in una dimensione tragica sfociando nell'atto violento commesso dalle due donne:

Até que veio um certo dia.
Ou melhor, uma noite. Xavier dormia placidamente como um bom cidadão que era. As duas ficaram sentadas junto de uma mesa, pensativas. Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte. Carmem disse:
— Um dia nós três morreremos. Beatriz retrucou:
— E à toa.
Tinham que esperar pacientemente pelo dia em que fechariam os olhos para sempre. E Xavier? O que fariam com Xavier? Este parecia uma criança dormindo.
— Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? perguntou Beatriz. Carmem pensou, pensou e disse:
— Acho que devemos as duas dar um jeito.
— Que jeito?
— Ainda não sei.
— Mas temos que resolver.
— Pode deixar por minha conta, eu sei o que faço.
E nada de fazerem nada. Daqui a pouco seria madrugada e nada teria acontecido. Carmem fez para as duas um café bem forte. E comeram chocolate até à náusea. E nada, nada mesmo¹¹⁶.

Le passioni e gli istinti di Beatriz e Carmem esplodono in una forza distruttiva che viene scagliata contro Xavier, trasformandosi in crimine che “libera” le due donne dal desiderio frustrato e dal dominio maschile:

¹¹⁴ C. LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, Op. cit., p. 23

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 25

¹¹⁶ *Ibidem*

Carmem liderava e Beatriz obedecia. Era uma noite especial: cheia de estrelas que as olhavam faiscantes e tranqüilas. Que silêncio. Mas que silêncio. Foram as duas para perto de Xavier para ver se se inspiravam. Xavier roncava. Carmem realmente inspirou-se. Disse para Beatriz:

— Na cozinha há dois facões. — E daí?

— E daí nós somos duas e temos dois facões.

— E daí?

— E daí, sua burra, nós duas temos armas e poderemos fazer o que precisamos fazer. Deus manda.

— Não é melhor não falar em Deus nessa hora?

— Você quer que eu fale no Diabo? Não, falo em Deus que é dono de tudo. Do espaço e do tempo.

Então foram à cozinha. Os dois facões eram amolados, de fino aço polido. Teriam força?

Teriam, sim.

Foram armadas. O quarto estava escuro. Elas faquejaram erradamente, apunhalando o cobertor. Era noite fria. Então conseguiram distinguir o corpo adormecido de Xavier.

O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício.

Carmem e Beatriz sentaram-se junto à mesa da sala de jantar, sob a luz amarela da lâmpada nua, estavam exaustas. Matar requer força. Força humana. Força divina.

As duas estavam suadas, mudas, abatidas. Se tivessem podido, não teriam matado o seu grande amor¹¹⁷.

L'uccisione dell'uomo costituisce, ovviamente, un'infrazione delle leggi e del comandamento divino "non uccidere", ma, sul piano narrativo, essa assume un significato simbolico, passando a rappresentare un gesto di "liberazione" dal peso di un modello di società maschilista e sessista che trova un emblema nel corpo morto di Xavier:

E agora? Agora tinham que se desfazer do corpo. O corpo era grande. O corpo pesava.

Então as duas foram ao jardim e com auxílio de duas pás abriram no chão uma cova.

E, no escuro da noite – carregaram o corpo pelo jardim afora. Era difícil porque Xavier morto parecia pesar mais do que quando vivo, pois escapara-lhe o espírito.

Enquanto o carregavam, gemiam de cansaço e de dor. Beatriz chorava.

Puseram o grande corpo dentro da cova, cobriram-na com a terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. Depois entraram em casa, fizeram de novo café, e revigoraram-se um pouco¹¹⁸.

Tale critica alla società viene suggerita, tra le righe, nel finale del racconto quando si scopre la verità sull'omicidio e la polizia, con la quale "não se brinca"¹¹⁹, per salvare le apparenze, non punisce le due donne con il carcere, bensì le allontana dalla comunità a cui appartengono e per la quale costituiscono un pericolo.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 25-26

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 26-27

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 28

Foram ao jardim: Carmem, Beatriz, o secretário de nome Alberto, dois policiais, e mais dois homens que não se sabia quem eram. Sete pessoas. Então Beatriz, sem uma lágrima nos olhos, mostrou-lhes a cova florida. Três homens abriram a cova, destruindo o pé de rosas que sofriam à toa a brutalidade humana.

E viram Xavier. Estava horrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos. — E agora? disse um dos policiais.

— E agora é prender as duas mulheres.

— Mas, disse Carmem, que seja numa mesma cela.

— Olhe, disse um dos policiais diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação.

— Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevidéu. Não nos dêem maior amolação.

As duas disseram: muito obrigada.

E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer¹²⁰.

Pertanto, come nel caso del racconto “A solução”, non è la violenza a preoccupare gli agenti di polizia, ma la diffusione di idee contrarie alla morale e all’ideologia autoritaria.

Alla luce di ciò, si potrebbe affermare che l’immagine del cadavere di Xavier “horrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos” costituisce una metafora del “corpo” della nazione, divorato dalla violenza e dall’oppressione di un potere che non applica la giustizia, ma se ne serve in maniera arbitraria per preservare se stesso e escludere coloro che rappresentano una minaccia all’ordine costituito.

Tale prospettiva fa emergere il dilemma presente alle radici dell’identità nazionale brasiliana che, come afferma Roberto DaMatta, consiste:

numa trágica oscilação entre um esqueleto nacional feito de leis universais cujo sujeito era o indivíduo e situações onde cada qual se salvava e se despachava como podia, utilizando para isso o seu sistema de relações pessoais. Haveria assim, nessa colocação, um verdadeiro combate entre leis que devem valer para todos e relações que evidentemente só podem funcionar para quem as tem. O resultado é um sistema social dividido e até mesmo equilibrado entre duas unidades sociais básicas: o indivíduo (o sujeito das leis universais que modernizam a sociedade) e a pessoa (o sujeito das relações sociais, que conduz ao polo tradicional do sistema). Entre os dois, o coração dos brasileiros balança¹²¹.

La richiesta delle due donne di essere incarcerate nella stessa cella insinua il sospetto dell’omosessualità e, proprio per questo, Beatriz e Carmen vengono punite e relegate in una condizione di “esilio”.

¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ R. DAMATTA, *O que faz o brasil, Brasil?*, [1984], Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 97.
Per approfondire vedi anche: R. DA MATTA, *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

Tale decisione, retaggio di una società patriarcale, impedisce lo scandalo all'interno della classe media e alta, le due "fuori-legge" vengono bandite dalla società brasiliana, risolvendo la questione "segundo a fidelidade ao modelo brasileiro"¹²².

A tal proposito, Vilma Arêas fa riferimento al concetto di "homem cordial" elaborato dallo storico Sérgio Buarque de Holanda in *Raízes do Brasil* (1936), testo volto a ricostruire le origini e la formazione della società brasiliana.

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o "homem cordial". A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam representam com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar "boas maneiras", civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante¹²³.

Opponendo il significato di *cordial* a quello di *polido* – che designa i caratteri di un individuo ben educato e di buone maniere – lo storico fa riferimento ad un modo di vivere legato al rispetto delle pratiche e alle convenzioni vigenti all'interno di una società, cosa che, a suo parere, è completamente estranea allo stile di vita brasiliano:

No "homem cordial", a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros¹²⁴.

Questo modo di vivere in società, profondamente influenzato dal sistema della famiglia patriarcale, portava a confondere la sfera privata con quella pubblica e, a far prevalere l'interesse del singolo su quello della collettività. Questo meccanismo arbitrario costituiva, secondo Sérgio Buarque de Holanda, una sorta di ostacolo all'affermazione di un sistema statale democratico:

No Brasil, pode dizer-se que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o domínio constante das vontades particulares que encontraram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade. E um dos efeitos

¹²² V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit. , p. 69

¹²³ S. BUARQUE DE HOLANDA, *Raízes do Brasil*, [1936], Rio de Janeiro, José Olympio, 1984¹⁷, pp. 106 - 107.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 108

decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar – a esfera, por excelência dos chamados “contatos primários”, dos laços de sangue e de coração – está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade antiparticularistas¹²⁵.

Il perbenismo e l’ipocrisia sono oggetto delle intricate relazioni sentimentali raccontate in “Antes da ponte Rio-Niterói” che fu leggermente modificato e, con il titolo “Um caso complicado”, fu incluso anche nella raccolta *Onde estivestes de noite* pubblicata sempre nel 1974.

La descrizione della promiscuità dei rapporti costituisce l’asse su cui si articola la narrazione che si conclude con il giudizio della voce narrante che afferma:

O que fazer dessa história que se passou quando a ponte Rio-Niterói não passava de um sonho? Também não sei, dou-a de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. Às vezes me dá enjoão de gente. Depois passa e fico de novo toda curiosa e atenta¹²⁶.

L’intreccio di relazioni sentimentali e i triangoli amorosi sono al centro di altri due testi “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”.

Nel primo racconto, i protagonisti sono Aurélia e Serjoca truccatore al quale la donna si rivolge quando “queria ficar linda”¹²⁷.

Serjoca era maquilador de mulheres. Mas não queria nada com mulheres. Queria homens.

E maquilava Aurélia Nascimento. Aurélia era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços. Ficaram amigos. Saíam juntos, essa coisa de ir jantar em boates¹²⁸.

L’amicizia tra la donna e l’uomo si trasforma in un gioco di apparenze che a poco a poco cancella l’identità di Aurélia nascosta dalla maschera di trucco e di posticci creati da Serjoca.

La vera natura del rapporto tra i due emerge quando entrambi si invaghiscono dello stesso uomo, Affonso. La gelosia del truccatore nei confronti di Aurélia spinge la donna

¹²⁵ *Ibidem* p. 106

¹²⁶ C. LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, Op. cit., p. 60

¹²⁷ *Ibidem*, p. 41.

¹²⁸ *Ibidem*

a prendere coscienza del fatto che il “rituale” del trucco “apagava os seus traços”¹²⁹ e che “Serjoca está me tirando o rosto”¹³⁰.

Sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar ao espelho. Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos — e tinha uma ossatura espetacular — mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso¹³¹.

Aurélia si ritira dalla “competizione” perché “não tinha cara para mostrar”¹³² e tenta di recuperare l’identità oscurata dall’invidia di Serjoca attraverso un confronto con se stessa che si trasforma in un atto di rinascita:

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada.
— Então — então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se.
E realmente aconteceu.
No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to¹³³.

In “Praça Mauá”, il triangolo amoroso si realizza in un locale notturno chiamato *Erótica* e ha come protagonisti: Luísa una donna sposata che di notte danzava nel cabaret facendosi chiamare Carla, il suo amico Celsinho “um homem que não era homem”¹³⁴ e l’oggetto del contendere: un avventore del locale.

Attraverso la duplicità dei personaggi principali, Luísa/Carla e Celsinho, si realizza un capovolgimento delle categorie identitarie basate sul genere e sul dato biologico.

La donna impegnata a gestire la sua doppia vita non si conforma ai parametri e ai ruoli imposti dalla società, mentre Celsinho, “travesti de sucesso”¹³⁵, proietta all’esterno l’ambiguità di sentirsi una donna intrappolata nel corpo di un uomo.

La rivalità tra i due scoppia quando Carla flirta con un cliente desiderato da Celsinho, sfociando in un scontro che mette in luce, in un certo senso, la fallacia delle concetto di identità basato sulla divisione tra i ruoli femminili e maschile.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 43

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ *Ibidem*, p. 44

¹³² *Ibidem*

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ *Ibidem*, p. 62

¹³⁵ *Ibidem*

L'invidia di Celsinho esplode quando la donna, dopo aver ballato con l'uomo desiderato da entrambi, afferma: "É tão bom dançar com um homem de verdade"¹³⁶.

Tale affermazione suscita il risentimento e la frustrazione di Celsinho che aggredisce verbalmente Carla, facendo cadere le maschere che entrambi indossano:

Celsinho pulou:

— Mas você não é mulher de verdade!

— Eu? como é que não sou? espantou-se a moça que nesta noite estava vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura.

— Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!

Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua femminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera.

Carla não disse uma palavra. Ergueu-se, esmagou o cigarro no cinzeiro e, sem explicar a ninguém, largando a festa no seu auge, foi embora.

Ficou de pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era verdade: não sabia fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela¹³⁷.

Nei racconti "Ruído de passos" e "Mas vai chover", Clarice associa, inoltre, il desiderio sessuale frustrato alla vecchiaia.

Nel primo testo, la protagonista dona Cândida Raposo è una donna di ottantuno anni che sente "a vertigem de viver"¹³⁸ e si reca dalla ginecologa per sapere:

Quando é que passa?

— Passa o quê, minha senhora?

— A coisa.

— Que coisa?

— A coisa, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim.

— Minha senhora, lamento lhe dizer que não passa nunca.

Olhou-o espantada.

— Mas eu tenho oitenta e um anos de idade!

— Não importa, minha senhora. É até morrer.

— Mas isso é o inferno!

— É a vida, senhora Raposo¹³⁹.

Costretta nella sua condizione corporea, "in quella dimensione estrema della sofferenza che è la vecchiaia"¹⁴⁰ che, come afferma Franco Rella, "inchioda l'io al

¹³⁶ *Ibidem*, p. 64

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 64-65

¹³⁸ *Ibidem*, p. 55.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 55-56.

¹⁴⁰ F. RELLA, *Ai confini del corpo*, Op. cit., p. 30

corpo: ne fa un *non-oltre*¹⁴¹, dona Cândida Raposo decide di risolvere il “problema” da sola, sperando nella liberazione dal tormento del desiderio attraverso la morte:

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfiz-se. Mudos fogos de artificios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte.
A morte¹⁴².

Il racconto si chiude con un finale grottesco che mescola il reale e il fantastico poiché dopo l’atto di autoerotismo, la donna sembra sentire i passi del marito defunto.

In “Mas vai chover”, una donna di sessant’anni, Maria Angélica de Andrade, ha una relazione con un ragazzo di diciannove anni, Alexander.

Il rapporto tra i due assume un carattere perverso perché Maria Angélica “corrompe” il ragazzo per il quale prova un forte desiderio sessuale:

— Não posso me controlar! Eu te amo! Venha para a cama comigo!
— Tá doida?!
— Não estou doida! Ou melhor: estou doida por você! gritou-lhe enquanto tirava a coberta roxa da grande cama de casal.
E vendo que ele nunca entenderia, disse-lhe morta de vergonha: — Venha para a cama comigo...
— Eu?!
— Eu lhe dou um presente grande! Eu lhe dou um carro!
Carro? Os olhos do rapaz faiscaram de cobiça. Um carro! Era tudo o que desejava na vida¹⁴³.

Alexander passa da “oggetto” ad agente di una sorta di relazione sadomasochista in cui il confine tra vittima e carnefice appare labile. La brama di ricchezza e di beni materiali trasforma il ragazzo in una “vittima” dei desideri sessuali della donna la quale, a sua volta, diventa schiava del proprio desiderio sessuale.

Tale situazione di sfruttamento reciproco disturba la narratrice che esprime il suo disagio affermando in tono sarcastico:

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica — oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto! — Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. Transformou-se num rebelado para o resto da vida. Tinha a impressão de que nunca mais ia poder dormir com uma mulher. O que aconteceria mesmo: aos vinte e sete anos ficou impotente¹⁴⁴.

¹⁴¹ *Ibidem*

¹⁴² C. LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, Op. cit., p. 56

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 76-77

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 77

Il tema della masturbazione collegato a quello deva vecchiaia è presente anche in “As maniganças de Dona Frozina” incluso nell’altra raccolta pubblicata nel 1974, *Onde estivestes de noite*. Inoltre, l’intreccio tra sessualità e desiderio nelle donne anziane è proposto in un altro racconto, sempre della suddetta raccolta, intitolato “A procura de uma dignidade”.

Nel testo in questione, la protagonista, la signora Jorge B. Xavier si perde nello stadio Maracanã, simbolo della “sua via-crúcis em busca de uma saída”¹⁴⁵.

La brama di piaceri sessuali nella vecchiaia si configura, dunque, come un labirinto di solitudine e malinconia per il quale non esiste uscita.

Il tentativo di tirarsi fuori da tale situazione è rappresentato dal comico desiderio sessuale nei confronti del cantante Roberto Carlos, ma la signora Xavier si rende conto dell’impossibilità di soddisfare la sua “voglia” e, pertanto, invoca la finale e decisiva via di uscita che conferisce alla narrazione un tragico epilogo.

In *A via crucis do corpo*, la parodia dei temi religiosi, evidente anche nel titolo, è presentata in due racconti: “Via crucis” e “Melhor do que arder”.

Il primo racconto costituisce una sorta di rilettura in chiave moderna e profana della nascita di Gesù. La protagonista è Maria das Dores, vergine ma sposata con un falegname di nome José con il quale non aveva avuto rapporti perché egli era, in primo luogo, un “homem paciente, segundo porque já é meio impotente”¹⁴⁶.

Il tono ironico e dissacrante permea tutta la narrazione, ribaltando la narrazione evangelica attraverso lo spostamento di elementi dalla sfera del sacro a quella del profano.

Come emerge dalla descrizione della nascita del figlio di Maria das Dores e di José che avviene in una stalla della *fazenda* della zia Mininha all’interno dello stato di Minas Gerais:

Até que numa noite, às três horas da madrugada, Maria das Dores sentiu a primeira dor. Acendeu a lamparina, acordou São José, acordou a tia. Vestiram-se. E com um archote iluminando-lhes o caminho, dirigiram-se através das árvores para o estábulo. Uma grossa estrela faiscava no céu negro.
As vacas, acordadas, ficaram inquietas, começaram a mugir.
Daí a pouco nova dor. Maria das Dores mordeu a própria mão para não gritar. E não amanhecia.

¹⁴⁵ V. ARÊAS, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Op. cit. p. 62

¹⁴⁶ C. LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, Op. cit., p. 29

São José tremia de frio. Maria das Dores, deitada na palha, sob um cobertor, aguardava.
Então veio uma dor forte demais. Ai Jesus, gemeu Maria das Dores. Ai Jesus, pareciam mugir as vacas.
As estrelas no céu.
Então aconteceu.
Nasceu Emmanuel.
E o estábulo pareceu iluminar-se todo.
Era um forte e belo menino que deu um berro na madrugada.
São José cortou o cordão umbilical. E a mãe sorria. A tia chorava¹⁴⁷.

Il rovesciamento parodico acquisisce un registro serio nel finale del racconto in cui la narratrice inserisce una riflessione sull'esistenza umana che chiarisce il senso della riscrittura della narrazione tratta da Vangelo.

Emmanuel diventa, infatti, il simbolo dell'intera umanità condannata ad attraversa un cammino di sofferenze e tribolazioni:

Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam¹⁴⁸.

In "Melhor do que arder", viene criticato il concetto di castità attraverso la storia di Madre Clara che lascia il velo, rispondendo alle esigenze del corpo e al richiamo dei piaceri terreni.

All'inizio del racconto, la donna tenta di reprimere i suoi desideri, mortificando il corpo:

Passou a dormir na laje fria. E fustigava-se com silício. De nada adiantava. Pegava gripes fortes, ficava toda arranhada.
Confessou-se ao padre. Ele mandou que continuasse a se mortificar. Ela continuou. Mas na hora em que o padre lhe tocava a boca para dar a hóstia tinha que se controlar para não morder a mão do padre. Este percebia, nada dizia. Havia entre ambos um pacto mudo. Ambos se mortificavam¹⁴⁹.

Non riuscendo a controllare i suoi istinti e, consigliata dal parroco, decide di abbandonare la vita monacale e fuori dal convento "rezava muito para que alguma coisa boa lhe acontecesse. Em forma de homem"¹⁵⁰.

Le preghiere della donna vengono ascoltate e, come in una favola a lieto fine, la ragazza incontra un uomo, Antônio, con il quale si sposa e ha dei figli.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 32-33

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 33

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 71

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 72

Di tutt'altro tipo é la “conversione della protagonista di “Miss Algrave”, una dattilografa di nome Ruth che vive a Londra, conducendo un'esistenza priva di piaceri:

Seu primeiro nome era Ruth. E descendia de irlandeses. Era ruiva, usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo. Tinha muitas sardas e pele tão clara e fina que parecia uma seda branca. Os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita. Orgulhava-se muito de seu físico: cheia de corpo e alta. Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios.

Costumava jantar num restaurante barato em Soho mesmo. Comia macarrão com molho de tomate. E nunca entrara num *pub*: nauseava-a o cheiro de álcool, quando passava por um. Sentia-se ofendida pela humanidade.

Cultivava gerânios vermelhos que eram uma glória na primavera. Seu pai fora pastor protestante e a mãe ainda morava em Dublin com o filho casado. Seu irmão era casado com uma verdadeira cadela chamada Tootzi.

De vez em quando Miss Algrave escrevia uma carta de protesto para o *Time*. E eles publicavam. Via com muito gosto o seu nome: sincerely Ruth Algrave.

Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã¹⁵¹.

Il cambiamento di Ruth si realizza a partire dall'incontro sessuale con un essere proveniente da Saturno e chiamato Ixtlan il quale le fa visita durante la notte. L'esperienza dei piaceri della carne si trasforma in un vero rito di iniziazione: Ruth si lascia andare ai piaceri del corpo, “como era bom viver. Como era bom comer carne sangrenta. Como era bom tomar vinho italiano bem adstringente, meio amargando e restringindo a língua”¹⁵²e ad una sfrenata sessualità che rasenta quasi la ninfomania e che trasforma Ruth in una prostituta.

L'incontro con l'essere proveniente da un'altra dimensione che libera l'individuo dalle inibizioni è presentato anche nel racconto “Onde estivestes de noite” pubblicato nell'omonima raccolta.

Nel testo l'incontro con un'entità chiamata Ele-ela si trasforma in una sorta di orgia notturna durante la quale gli individui, in una sorta di estasi, si uniscono alla sostanza neutra rappresentata da Ele-Ela, dando libero sfogo ai loro istinti e pulsioni represses. In una sorta di dimensione surreale e fantastica, si consuma, dunque, l'incontro tra corpo e spirito che confluisce nel neutro. Di tale esperienza gli individui non conservano ricordo e, come se tutto fosse avvenuto durante il sonno, ritornano alle loro vite e ai loro ruoli sociali.

Infine, in “A língua do ‘p’”, il sesso diventa oggetto di un gioco linguistico che occulta il vero significato delle parole.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 14

¹⁵² *Ibidem*, p. 19

A *língua do p* è una sorta di linguaggio in codice utilizzato come gioco principalmente dai bambini. Esso consiste nell'alterazione della struttura della parola attraverso l'introduzione della consonante p seguita dalla vocale antecedente.

Nel racconto clariciano, tale artificio linguistico viene utilizzato per mascherare l'intento di due uomini di stuprare la protagonista del racconto, Maria Aparecida, alias Cidinha.

La donna, una professoressa di inglese in partenza per New York, si trova sul treno diretto a Rio de Janeiro dove prenderà l'aereo per gli Stati Uniti.

Sentendosi osservata da due uomini, Cidinha comincia ad agitarsi e a riflettere, inspiegabilmente sulla sua verginità, mentre i due uomini cominciano ad esprimersi nella *língua do p*:

- Vopocêpê reperaparoupou napa mopoçapa bopo-nipitapa?
- Já pá vipi tupudopo. É pé linpindapa. Espestápá no-po papapopo.
- Queriam dizer: você reparou na moça bonita? Já vi tudo. É linda. Está no papo¹⁵³.

La donna riconosce la lingua che da bambina utilizzava “para se defender dos adultos”¹⁵⁴, ma finge di non capire perché “entender seria perigoso para ela”¹⁵⁵, mentre gli uomini continuano a manifestare le loro intenzioni “occulte”:

- Queperopo cupurrapar apa mopoçapa. Epe vopocepe?
- Tampambêmpêm. Vapaipi serper nopo tupunelpel.
- Queriam dizer que iam currá-la no túnel... O que fazer? Cidinha não sabia e tremia de medo. Ela mal se conhecia. Aliás nunca se conhecera por dentro. Quanto a conhecer os outros, aí então é que piorava. Me socorre, Virgem Maria! me socorre! me socorre!
- Sepe repesispistirpir popodepemospos mapatarpar epelapa.
- Se resistisse podiam matá-la. Era assim então.
- Compom umpum pupunhalpal. Epe roupoubarpar epelapa.
- Matá-la com um punhal. E podiam roubá-la¹⁵⁶.

Cidinha mette in atto, dunque, una strategia per impedire la violenza da parte degli uomini: “se eu me fingir prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda”¹⁵⁷.

Lo stratagemma, in un certo senso, ha un effetto “positivo” poiché la donna scoperta dal capotreno in atteggiamenti “offensivi” per la morale viene costretta a scendere dal

¹⁵³ *Ibidem*, p. 68.

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ *Ibidem*

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 69

treno. Una volta arrivata a Rio de Janeiro, Cidinha si rende conto che “quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. Epe sopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa”¹⁵⁸.

A ciò fa seguito la scoperta che un donna era stata veramente stuprata e uccisa sul treno e Cidinha:

pôs-se a chorar na rua. Jogou fora o maldito jornal. Não queria saber dos detalhes.
Pensou:
— É pé. Opo despestipinopo é pé impimplaplacápávelpel.
O destino é implacável¹⁵⁹.

Secondo la lettura che Marta Peixoto fa del racconto, la soluzione di Cidinha costituisce soltanto “uma pequena vitória numa guerra que a derrotava”¹⁶⁰ poiché:

A cumplicidade da protagonista com uma ideologia de gênero que a oprime evidencia-se na sua adoção da língua do ‘p’ dos estupradores. Nela, acusa-se de ser uma puta, e a cura e o assassinato de sua substituta lhe aparecem não como o resultado de certos arranjos humanos, mas como uma manifestação do destino implacável.

A naturalização da violência persiste nessa história. Não mais vista como ritual que ajuda meninas e meninos a crescer, a confrontação com a violência sexual tornou-se agora uma iniciação à brutalidade com que uma mulher depara no “mundo real” em virtude de seu gênero. O medo que os próprios homens sentem, a juventude deles ou sua cumplicidade com “leis obscuras” não mais mitigam a violência exibida pelos agressores¹⁶¹.

3. Diritto al grido

através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que eu tanto amo¹⁶².

Da “a hora do lixo” rappresentata dai racconti di *A via crucis do corpo*, Clarice passa ad un altro “momento” importante della sua produzione letteraria che si configura come

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 70.

¹⁵⁹ *Ibidem*

¹⁶⁰ M. PEIXOTO, *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, (trad. port. M. L. X. de A. Borges), Rio de Janeiro, Vieira & Lent, 2004, p. 189.

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² C. LISPECTOR, *A hora da estrela*, [1977], Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 33.

A hora da estrela, designando la piena realizzazione di quell'itinerario passionale tracciato dalle opere precedenti.

Per una strana coincidenza del destino, con il romanzo pubblicato nel 1977 si conclude, infatti, anche il percorso letterario¹⁶³ clariciano a causa della prematura scomparsa della scrittrice avvenuta il 9 dicembre, un mese dopo l'uscita dell'opera.

Sebbene si tratti di un testo breve, *A hora da estrela* presenta una struttura molto complessa che apre molteplici vie interpretative e che, inoltre, si rivela di difficile collocazione all'interno di un unico genere o categoria letteraria.

La complessità dell'opera si manifesta a partire dal paratesto: al titolo ufficiale, Clarice affianca, infatti, altri dodici titoli che contribuiscono ad ampliare i significati del libro: *A culpa é minha*; *A hora da estrela*; *Ela que se arranje*; *O direito ao grito*; *Quanto ao futuro*; *Lamento de um blue*; *Ela não sabe gritar*; *Assovio no vento escuro*; *Eu não posso fazer nada*; *Registro dos fatos antecedentes*; *História lacrimogênica de cordel*; *Saída discreta pela porta dos fundos*.

Nell'intervista rilasciata a Júlio Lerner rilasciata nello stesso anno della pubblicazione di *A Hora da estrela*, Clarice descrive così il suo nuovo lavoro:

J. L.: Que novela é essa Clarice?

C. L.: A história de uma moça tão pobre que só comia cachorro-quente...mas a história não é só isso não...é a história de uma inocência pisada...de uma miséria anônima...

J. L.: O cenário dessa novela é...

C. L.: É o Rio de Janeiro... Mas o personagem é nordestino, é de Alagoas...

J. L.: Onde é que você foi buscar dentro de si mesma...

C. L.: Eu morei no Recife, eu morei no Nordeste, eu me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia. Depois eu fui a uma cartomante e imaginei...ela me disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me pegasse e me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas aquelas coisas boas. Então a partir daí foi nascendo também a trama da história.

J. L.: Qual o nome da heroína da novela?

C. L.: Não quero dizer. É segredo.

J. L.: E o nome da novela, você poderia revelar?

¹⁶³ A tal proposito, è importante precisare che dopo *A hora da estrela* furono pubblicate postume due opere inedite: *Um sopro de vida (Pulsações)* (1978) del quale Clarice aveva lasciato soltanto dei frammenti messi insieme da Olga Borelli; la raccolta *A bela e fera ou a ferida grande demais* (1979) in cui sono contenuti otto testi dei quali i primi sei sono stati scritti tra il 1940 e il 1941 ("História interrompida"; Gertrudes pede um conselho"; "Obsessão"; "O delírio"; "A fuga"; "Mais dois bêbedos") mentre gli ultimi due nel 1977 ("Um dia a menos"; "A bela e a fera ou a ferida grande demais").

C. L.: Treze nomes, treze títulos¹⁶⁴.

Ancora una volta – e in maniera definitiva – emerge quel legame indissolubile tra vita e opera che costituisce il fulcro di tutta la produzione letteraria di Lispector e che, in *A hora da estrela*, assume un profondo significato esistenziale.

Inoltre, il vincolo tra Clarice e il suo personaggio viene dichiarato anche in un'altra intervista, quella rilasciata a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro nel 1976:

Marina Colasanti: Quando a gente estava vindo para cá, você disse que já estava cansada da personagem da novela que você está escrevendo

C. L.: Pois é, de tanto lidar com ela.

M. C.: Você fala da personagem como se estivesse falando de uma pessoa existente, que te comanda.

C. L.: Mas existe a pessoa, eu vejo a pessoa, e ela se comanda muito. Ela é nordestina e eu tinha que botar para fora um dia o Nordeste que eu vivi. Então estou fazendo, com muita preguiça, porque o que me interessa é anotar. Juntar é chato¹⁶⁵.

Il nome della povera nordestina é Macabéa che si rivela particolarmente significativo in relazione alla biografia della scrittrice poiché come spiega Nádia Battella Gotlib:

a personagem pode ser [...] a catarse de um sofrido passado judeu, evocação da cultura hebraica, tão presente em seu nome – Macabéa –, lembrando a luta dos macabeus, que resistiram defendendo o templo no Monte Sião contra a força dos gregos e recusando-se a desobedecer às leis judaicas¹⁶⁶.

Alla luce del contesto storico e sociale in cui fu composto il testo, il significato simbolico della lotta, suggerito dal riferimento biblico, assume una valenza ideologica, esprimendo la forte resistenza nei confronti di un potere che tenta costantemente di annichilire gli individui:

A personagem poderia, também, como uma macabéa, representar a figura humanizada da natural resistência que lhe assegura o sobreviver, que se faz, neste caso, inconscientemente e de modo naturalmente instintivo. A moça, ignorando os obstáculos, consegue manter uma dignidade patente no seu modo puro. Sob esse aspecto, representa o milagre da vida, o sumo vital, o que paira acima de qualquer circunstância de limitação social. Mas, como tal condição é “deslocada” no sistema vigente, Já que se mantém à margem da disputa burguesa de ascensão social, acaba sendo devorada pelo próprio sistema, porque aí ela é um “ser fora do lugar”. A personagem exhibe uma dupla feição obedecendo a um caráter reiterado no universo

¹⁶⁴ Clarice Lispector. Intervista rilasciata a J. Lerner per il programma “Panorama Especial”. São Paulo. TV2 Cultura, febbraio 1977, 19’35”.
<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> (9 gennaio 2016)

¹⁶⁵ Entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som (RJ - 1976) in A. R. de SANT’ANNA, M. COLASANTI, *Com Clarice...*, Op. cit., p. 218

¹⁶⁶ N. BATTELLA GOTLIB, *Clarice: uma vida que se conta*, Op. cit., p. 579

da criação de Clarice, ela é, ao mesmo tempo, pura e idiota, trágica e meio cômica¹⁶⁷.

La continua oscillazione tra un registro tragico e uno comico mostra chiaramente la miseria che contrassegna la vita di Macabéa e di tutti gli emarginati, gli oppressi e gli esclusi dalla società, provocando un riso amaro poiché tutti noi siamo colpevoli e responsabili di una tale tragedia umana.

Come afferma Ettore Finazzi Agrò:

A parábola, a breve triste parábola existencial de Macabéa se resume também, senão sobretudo, nisso: ela nos coloca diante das nossas culpas inconfessáveis, da nossa recusa duma humanidade desajeitada, “raqútica”, miserável e de mau cheiro; duma humanidade “falha”, enfim, até o ponto de não-ser – um não-ser tão completo e “exposto” que só pode provir de um total e absoluto não-ter¹⁶⁸.

Come suggerisce la combinazione di alcuni titoli, la narrazione è sospesa tra il riconoscimento del diritto al grido di coloro che sono stati relegati alla “nuda vita” e privati di qualsiasi diritto (*O direito ao grito, Ela não sabe gritar*) e l’attribuzione della responsabilità ad un sistema sociale indifferente alla sofferenza dell’Altro (*Ela que se arranje, Eu não posso fazer nada*).

A hora da estrela si pone, dunque, a metà strada tra l’assunzione della colpa (*A culpa é minha*) e la possibilità della sua espiazione attraverso una narrazione che si fa carico della voce degli oppressi, degli emarginati e di tutti coloro che sono vittime di discriminazioni.

Macabéa come donna e nordestina si colloca in una duplice condizione di subalternità poiché, come afferma Gayatri Chakravorty Spivak:

Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced. The question is not of female participation in insurgency, or the ground rules of the sexual division of labor, for both of which there is “evidence”. It is, rather, that, both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow¹⁶⁹.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 579

¹⁶⁸ E. FINAZZI AGRÒ, “De quem é a culpa? O Trágico e a falta em *A hora da estrela*”, in *Travessias do pós-trágico: os dilemas de um leitura no Brasil*, Ettore Finazzi Agrò, Roberto Vecchi e Maria Betânia Amoroso (orgs.), São Paulo, Unimarco, 2006, p. 31.

¹⁶⁹ G. CHAKRAVORTY SPIVAK, “Can the subaltern speak?”, in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois press, 1988, p. 287.

In una società segnata da un passato colonialista e da una mentalità patriarcale, secondo la critica bengalese, le donne sono, infatti, condannate al silenzio e annullamento della loro identità:

Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling which is the displaced figuration of the “third-world woman” caught between tradition and modernization. These considerations would revise every detail of judgements that seem valid for a history of sexuality in the West: “Such would be the property of repression, that which distinguishes it from the prohibitions maintained by simple penal law: repression functions well as a sentence to disappear, but also as an injunction to silence, affirmation of non-existence; and consequently states of all this there is nothing to say, to see, to know¹⁷⁰.

In *A hora estrela*, Clarice sembra collocare la sua opera fuori da questo “place of ‘disappearance’”¹⁷¹ affidando il racconto ad un narratore fittizio, un uomo, Rodrigo S. M., “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”¹⁷².

A partire dalla “dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector), lo sdoppiamento narrativo risulta subito evidente: il romanzo non racconta solo le vicende di Macabéa, nordestina che lavora come dattilografa a Rio de Janeiro, bensì si configura anche come metanarrazione attraverso cui il narratore dichiara il suo *engagement*.

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”. O que narrarei será meloso? Tem tendência mas então agora mesmo seco endureço tudo. E pelo menos o que escrevo não pede favor a ninguém e não implora socorro: agüenta-se na sua chamada dor com uma dignidade de barão.

É. Parece que estou mudando o modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei. Embora queira que para me animar sinos badalem enquanto adivinho a realidade¹⁷³.

Attraverso la storia di Macabéa avvenuta “em estado de emergência e de calamidade pública”¹⁷⁴, il narratore si “sensibilizza” attraverso un atto di apertura che a partire dalla compassione si trasforma in totale identificazione con l’Altro.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 306

¹⁷¹ *Ibidem*

¹⁷² C. LISPECTOR, *A hora da estrela*, Op, cit., p. 14.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 17

¹⁷⁴ *Ibidem*, (dedicatória do autor)

Rodrigo S. M. é ele a testemunha e o supérstite da mísera parábola existencial da nordestina; é ele quem, sendo uma instância disposta entre autor e personagem, depõe em nome e por causa de ambos. De fato, o narrador fictício é o produto precário de um jogo de identificação e desidentificação muito mais complexo, sendo um pseudônimo atrás do qual a autora real esconde, em aparência, o seu nome verdadeiro, sem todavia renunciar ao seu poder sobre a escrita¹⁷⁵.

Tale gioco di identificazione e “disidentificazione” permette, da un lato, di dare voce a “coloro che non possono parlare”, ma, dall’altro, provoca la “morte” dello stesso narratore insieme al suo personaggio.

L’avvicinamento tra autore e personaggio si realizza passando per la dimensione corporale: il “corpo cariado”¹⁷⁶ di Macabéa, soglia tra l’umano e l’inumano, diventa, infatti, lo “spazio” su cui si articola l’ascesa da una condizione minima dell’esistenza al suo massimo compimento.

Il corpo della nordestina si trasforma quindi in oggetto di un climax narrativo che coinvolge lo stesso narratore il quale afferma: “estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem”¹⁷⁷ e aggiunge:

para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina¹⁷⁸.

La povertà e gli stenti marchiano il corpo della ragazza, un “corpo quase murcho”¹⁷⁹ con “ovários murchos”¹⁸⁰ che rappresenta l’antitesi di quello femminile e procace della sua collega, Glória, la quale causa la rottura del “fidanzamento” tra Macabéa e il paraibano, Olímpico de Jesus:

Olímpico na verdade não mostrava satisfação nenhuma em namorar Macabéa — é o que eu descobro agora. Olímpico talvez visse que Macabéa não tinha força de raça, era subproduto. Mas quando ele viu a colega da Macabéa, sentiu logo que ela tinha classe.

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca,

¹⁷⁵ E. FINAZZI AGRÒ, “Entre disposição e deposição: a escrita como exílio e como testemunho”, in *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*, São Paulo, Unesp, 2013, p. 369.

¹⁷⁶ C. LISPECTOR, *A hora da estrela*, Op. cit., p. 35

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 14

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 20

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 60

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 58

tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema” pois esta era uma gíria ainda do tempo de juventude do pai de Glória. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade¹⁸¹.

Nel corpo di Glória confluiscono quindi i simboli di quel meticcio razziale su cui il Brasile ha costruito la sua identità nazionale, mentre il corpo di Macabéa costituisce un sottoprodotto di tale processo, un residuo umano senza alcun valore.

A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem: quem não é um acaso na vida?¹⁸².

L’esistenza costituisce un enigma per tutti, indipendentemente, dallo status sociale, e la ricerca della soluzione di tale mistero richiede il coraggio di chiedersi “Quem sou eu?”.

Nelle precedenti opere clariciane, tale interrogativo costituisce il motore della narrazione del percorso esistenziale seguito dagli stessi personaggi, mentre in *A hora da estrela*, Macabéa non si chiede mai chi è. Piuttosto, è il narratore che assume l’obbligo di “contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida”¹⁸³.

Il momento in cui Macabéa si interroga sulla sua esistenza è rappresentato dal colloquio con la cartomante, Madama Carlota che le annuncia:

Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é de maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra¹⁸⁴.

Il vaticinio di Madama Carlota si arricchisce di ulteriori particolari giacché Macabéa è destinata ad incontrare un uomo straniero che le cambierà la vita:

Ele é alourado e tem olhos azuis ou verde ou castanhos ou pretos. E se não fosse porque você gosta de seu ex- namorado, esse gringo ia namorar você. Não! Não!

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 59

¹⁸² *Ibidem*, p. 36

¹⁸³ *Ibidem*, p. 13

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 76

Não! Agora estou vendo outra coisa (explosão) e apesar de não ver muito claro estou também ouvindo a voz de meu guia: esse estrangeiro parece se chamar Hans, e é ele quem vai se casar com você! Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos. Se não me engano, e nunca me engano, ele vai lhe dar muito amor e você, minha enjeitadinha, vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar!¹⁸⁵

In effetti, le parole della cartomante trovano in qualche modo riscontro nella realtà: Macabéa viene infatti travolta da una Mercedes e il momento di felicità annunciato da Madama Carlota si configura come la massima celebrazione della vita attraverso la morte.

Il narratore lotta per mantenere in vita la sua creatura, che resiste, e nel momento del trapasso le viene rivelata l'esistenza: "eu sou, eu sou, eu sou"¹⁸⁶.

Il momento della rivelazione si configura come una sorta di atto sessuale in cui corpo e spirito si uniscono e si annullano reciprocamente confluendo in una dimensione terza:

Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto. Iria ela dar adeus a si mesma? Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdô a clarividência.

Um gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor. Seria esta a graça a que vós chamais de Deus? Sim? Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher. Não, não era morte pois não a quero para a moça: só um atropelamento que não significava sequer desastre. Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. Intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor. Sim, doloroso reflorescimento tão difícil que ela empregava nele o corpo e a outra coisa que vós chamais de alma e que eu chamo – o quê?¹⁸⁷

La vita e la morte di Macabéa non forniscono una risposta alla terribile domanda, piuttosto, condannano Rodrigo S.M. al silenzio e all'aporia. Macabéa subisce la metamorfosi nella sua ora della stella e si libera del suo corpo cariado e di quello del narratore ormai diventato anche egli un cadavere, giacché, come afferma nel finale della storia, "Macabéa me matou"¹⁸⁸.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 77

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 84

¹⁸⁷ *Ibidem*

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 86

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte¹⁸⁹.

Attraverso Macabéa, rappresentante di quella “raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito”¹⁹⁰, la stessa Clarice vive la sua ora della stella, rivendicando con forza la libertà da un potere che opprime, ma anche dalla paura della morte che attende tutti gli esseri umani senza distinzioni e che costituisce, nell’ottica di Lispector, un ricongiungimento con il proprio dell’essere.

Il grido di libertà oltrepassa la vita e la morte fino a raggiungere le radici più profonde di tutto ciò che esiste:

Porque há o direito ao grito.
Então eu grito¹⁹¹.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 86

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 80

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 13

CONCLUSIONI

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só: meu enredamento vem de que uma história é feita de muita histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras.
(Clarice Lispector, “Os desastres de Sofia”¹)

L’attività di ricerca svolta intorno alle opere di Clarice Lispector non ha seguito un itinerario segnato da tappe ben definite, bensì si è rivelata una sorta di “inseguimento” di simboli e parole allo scopo di afferrare l’essenza di quell’intreccio di storie che compone la produzione letteraria della scrittrice.

Nonostante gli sforzi, quello di Clarice rimane un mistero insolubile; tuttavia, il tentativo di risolverlo ha aperto nuovi percorsi interpretativi che, probabilmente, allontanano dalla meta, ma che permettono di esplorare la ricchezza e la densità di significati dei testi *clariciani*.

Pertanto, allo scopo di rispettare la fluidità della scrittura di Lispector, nel presente lavoro, si è scelto di “svincolare” l’analisi dei testi dal concetto di opera, applicando, in un certo senso, il metodo del “coser para dentro” utilizzato dalla stessa scrittrice.

Seguendo il filo conduttore del “crimine” è stato possibile, infatti, ricostruire il significato che tale concetto ha assunto, prima, in un testo giovanile e, successivamente, nei romanzi, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G. H.*, e nei racconti di *Laços de família* e *A legião estrangeira*.

Come si è visto in precedenza, i crimini commessi dai personaggi corrispondono, nella maggior parte dei casi, al sacrificio della propria identità e, in particolare, nel caso di *A paixão segundo G. H.*, l’atto criminoso della protagonista sposta la riflessione dal piano narrativo a quello reale, fondendo letteratura e vita, scrittura e esistenza.

¹ C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 12.

Il crimine di G. H. potrebbe essere letto, infatti, come quello di Clarice Lispector la quale a partire da quel romanzo ha rivoluzionato la propria attività letteraria.

Diventata ella stessa una “criminale” e una “fuori-legge”, la scrittrice ha dato voce a coloro che sono esclusi e non si attengono alla norma, adeguando l’aspetto formale dei testi alla materia trattata, come emerge in *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *A via crucis do corpo* e *A hora da estrela*.

Per questo motivo, la scrittura del/sul corpo si è dimostrata un’efficace chiave di lettura che ha permesso di analizzare la transizione dalla “incarnazione” dei patimenti e delle tribolazioni umane alla liberazione attraverso i piaceri del corpo.

Il tema della sessualità si traduce in un atto di disobbedienza e di trasgressione che è stato interpretato, in questa sede, come emblema di un discorso anti-autoritario, ma che allude anche alle riflessioni sulla tematica dell’identità di genere, non trattata nel presente lavoro e alla quale dovrebbe essere dato spazio in uno studio specifico.

APPENDICI

Excelentíssimo Senhor
Ministro Armando Falcão
Ministério da Justiça

Senhor Ministro,

Nós, escritores, jornalistas, professores, cineastas, músicos, artistas brasileiros, abaixo assinados, tendo em vista a série de atos praticados sob inspiração e responsabilidade desse Ministério, que implicam em restrições à liberdade de expressão e constrangimento da capacidade criadora, denunciando, através deste documento, uma situação que nos é imposta, e com a qual nos defrontamos freqüentemente.

Sob a alegação de que contém "matéria contrária à moral e aos bons costumes", ou com outros pretextos, ou sem justificativa alguma, a censura vem retirando de circulação, em escala crescente, um conjunto de obras literárias, teatrais, musicais e cinematográficas.

Na seqüência de inexplicáveis arbítrios, recaiu a censura, recentemente, sobre os livros ARACELLI MEU AMOR, de José Louzeiro; ZERO, de Ignácio de Loyola Brandão e FELIZ ANO NOVO, de Rubem Fonseca, trazendo mais uma vez revolta e perplexidade aos que se dedicam à atividade intelectual no Brasil.

Nós, para quem a liberdade de expressão é essencial, não podemos ser continuamente silenciados. O nosso amordaçamento há de equivaler ao silêncio do próprio Brasil e à sua inequívoca conversão em país que muito pouco terá a dizer brevemente.

Se vem o Governo conclamando o povo brasileiro a participar da grandeza da Nação, declaramos que esta mesma grandeza também se manifesta através de sua independência cultural.

Recusamo-nos a abdicar de nossa identidade nacional e da nossa própria memória; repelimos a convivência com a passividade, a apatia, o falso registro da nossa realidade. É necessária a revogação de ~~esses~~ atos, com ~~os~~ efeitos de caráter punitivo da atividade intelectual.

Dirigimo-nos a Vossa Excelência, para defender os livros censurados e principalmente para questionar um instrumento arbitrário, repudiado pela inteligência brasileira.

Os destinos de um País não são apenas determinados pelos seus governantes. É preciso consultar constantemente o povo, permitir que, em seu nome, seus artistas possam se expressar.

Assim sendo, Senhor Ministro, nós, escritores, jornalistas, professores, cineastas, músicos e artistas brasileiros, abaixo assinados, aguardamos a imediata revogação dos atos que impedem a circulação de livros, a apresentação de peças e filmes, a difusão de músicas e reprimem a liberdade de pensamento e de criação no País.

Belo Horizonte, 25 de janeiro de 1977

2

Relação de alguns dos 1.046 (Hum mil e quarenta e seis) signatários da petição contra a censura entregue ao Ministro Armando Falcão, em Brasília, dia 25 de janeiro de 1977, pelos escritores Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Hélio Silva [REDACTED] e Jeferson Ribeiro de Andrade.

Antônio Cândido
Prudente de Moraes, neto
Oscar Niemeyer
Sérgio Buarque de Hollanda
Jorge Amado
Osman Lins
Mário Quintana
Antônio Callado
Luiz Arrobas Martins
Otto Maria Carpeaux
Antônio Houaiss
Chico Buarque de Hollanda
Antônio Carlos Jobim
Dias Gomes
Nelson Pereira dos Santos
Carlos Scliar
Lauro César Muniz
Ivan Lessa
Nelson Werneck Sodré
João Antônio
Sabato Magaldi
Italo Rossi
Moacyr Scliar
Alfredo Ceschiatti
Mário Lago
Audálio Dantas
Alberto Dines
Heloneida Studart
Paulinho da Viola
Aldir Blanc
Ruth Escobar
José Wilker
Carlos Nejar
Oswaldo França Jr.
Wander Piroli
Luiz Fernando Emediato
Carlos Vereza
Susana Vieira
Luis Carlos Maciel
Fábio Lucas

Flávio Rangel
Aracy Amaral
Francisco de Oliveira
Benito Barreto
Roberto Drumond
João Felício dos Santos
Braz Chediak
Carlos Eduardo Novaes
David Nasser
Carlos Heitor Cony
Zevi Ghivelder
Antônio Torres
José Álvaro
Lago Burnet
Paulo Fortes
João das Neves
Milton Nascimento
Mário Chamie
Origines Lessa
Mário Garcia de Paiva
Wladyr Nader
Maurício Tapajós
Egberto Gismonti
Tárik de Souza
Gutenberg Guarabyra
João Bosco
Sidney Miller
Luiz Gonzaga Jr.
Sérgio Ricardo
Jards Macalé
Danilo Caymmi
José Inácio Werneck
Zuenir Ventura
Luiz Garcia
Bruno Kiefer
José Guimarães
José Monserrat Filho
Jorge Ilelli
Álvaro Pacheco
Victor Giudice
João Ubaldo Ribeiro
Herminio Bello de Carvalho
Domingos Pellegrini Jr.
Villas Boas Correa

IMS

4

Jaime Pinsky
Jorge Bodansky
Gilberto Mansur
Nilo Scalzo
Leo Gilson Ribeiro
Nelly Novaes Coelho
Geraldo Galvão Ferraz
Silvio Lancellotti
Pompeu de Souza
Telmo Martino
Luiz Costa Lima
Ricardo Ramos
Darcy Penteado
Deonísio da Silva
Silvio Back
José Arrabal
Antônio Carlos Vilaça
Dirce Cortes Riedel
Cícero Sandroni
Sebastião Nery

Decio Almeida Prado
Otavio Augusto
Paulo Emilio Salles Gomes
Enio Silveira
Rubem Braga
Murilo Rubião

IMS



S. Paulo, 28/3/94

Otávio Frias Filho, bom dia!

Leitora e admiradora do seu jornal, com muito interesse li o Caderno Especial — 30 anos depois. Fui testemunha e participante desses acontecimentos e é com o puro intuito de colaborar que hoje venho trazer-lhe um fato que me parece bastante importante nessa revolução redentora. Omitido também no noticiário atual, outros jornais que andei percorrendo não se referiram ao episódio. Compreende-se, os jornalistas mais atuantes, são jovens em geral, nascidos em torno de 1964. E num país como o nosso, de extrema juventude e imaturidade e apurado senso de humor, essa redentora já faz parte da Idade da Pedra Lançada. Não é de se estranhar que o famoso Manifesto dos Escritores tenha submergido no Mar Morto da memória.

E aqui entra a minha colaboração para o seu belo jornal, resgatar esse Manifesto. Que você poderá aproveitar. Ou não, lá sei! Costumo repetir que a função do escritor é apontar as feridas do seu tempo e da sua sociedade. E confesso que, nesta altura, também já não sei se neste nosso ofício não haverá outras funções mais importantes embora mais obscuras, mais ambíguas. Mas este é um outro assunto. Ofereço-lhe em anexo parte do material que guardei numa pasta rotulada: 1964 — A Cultura e a Censura.

Pronto. Aceite agora o meu abraço cordialíssimo,

Lygia Fagundes Telles

(1976 - Foram proibidas de circular 74 obras:
Filmes. Peças de teatro. Novelas p. a TV,
Proibida a referência históricos, a todos
que abordam o resistência, a casamento defeitos
seriados e more livros - e etc. etc. etc.

Antecedentes do Manifesto

Inicialmente, foi de um grupo de escritores que partiu a idéia de protestar contra a censura de livros de ficção e que deviam ser cancelados, segundo os censores, do quadro da nossa literatura: o crime de opinião. Através de telefonemas de José Louzeiro, Rubem Fonseca e Nélida Pinõn, nos primeiros dias de Janeiro de 1977, fui informada que um importante movimento estava se desenvolvendo no eixo Rio-Belo Horizonte. Contra a censura e de âmbito nacional. Uma cópia ainda não definitiva do Manifesto dos Escritores (assim denominado na sua fase inicial) foi enviada a esta escritora para que colhesse assinaturas em S. Paulo. Nessa altura, o Manifesto já fôra ampliado no sentido de receber adesões de intelectuais e artistas do país. Pudemos então avaliar a extensão do medo, do medo atroz que todos tinham de resistir. De denunciar: perda de cargo público, prisão, tortura. Exílio e morte. Os riscos do bordado. Esta escritora, por exemplo, na época, procuradora do estado (IPESP), naturalmente já estava sujeita a um processo administrativo por ato de subversão. Paulo Emilio Salles Gomes, então professor universitário, sujeito também a ser cassado e exilado — enfim, o mais leve protesto já significava provocação. Desafio. Contudo, apesar do medo, crescia a fulgurante lista dos signatários, alguns, através de cartas e telegramas que nos chegaram posteriormente, como a adesão da ensaísta e socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz. O Manifesto Contra a Censura já estava vitorioso. Juntamente com Paulo Emilio eu viajara de férias para a fazenda de Décio Almeida Prado, no interior de S. Paulo, quando fui chamada através de um telefonema de Rubem Fonseca e José Louzeiro: a coisa estava madura, devíamos partir urgentemente do Rio para Brasília para a entrega oficial do Manifesto. Armando Falcão, ministro da Justiça, não iria nos receber, disso já sabíamos. Mas esse fato fazia parte da

nossa estratégia, na realidade não queríamos ser recebidos pelo ministro mas pela imprensa, o escândalo devia estourar na imprensa. Foi em pleno vôo, em meio de uma tempestade, que lemos a notícia num jornal brasiliense, o ministro também tinha a sua estratégia: audiência nem com ele nem com a imprensa porque segundo o jornalista, seríamos detidos assim que desembarcássemos. Olhei para o céu negro de nuvens, quer dizer que se conseguíssemos chegar vivos lá embaixo?!... A palidez era geral mas sem a machadeana confusão, não para Hélio Silva, nosso líder no episódio: o historiador (hoje recolhido a um mosteiro) esboçava seu sorriso tranquilo: tudo iria prosseguir exatamente como o planejado. Quanto à imprudente notícia em torno da nossa presença, nada a fazer, isso já fazia parte da História.

L.F.T.

Depois de Fev. de 1970 o então ministro da Justiça Alfredo Buzaid ~~publicava~~ animava uma portaria estabelecendo, em todo o território nacional, a ^(Tomaz de Faria) censura prévia as obras de arte. Uma loucura: a proibição da Traviata no Bolé Bolshoi pela TV. Hoje, aqueles censores estavam proibindo a Paixão de Cristo - um ^{neobulvarismo}.

2

Loyola, R. Francea, Loyeis,
T. Amedo, D. Truvisan, ... Mais
de 100 textos teatrais foram
cancelados nesse período. Escritos
estrangéis, mílids: James
Joyce, Malraux, ...
"subverter a ordem e
conturbar a vida civil de

Lygia Fagundes Telles

A. Falco

IMS

AOS JORNALISTAS

Nos últimos dias foram presos em São Paulo e no resto do país, dezenas de pessoas. As prisões atingiram indiscriminadamente estudantes, profissionais liberais, professores, sindicalistas, operários e membros do partido reconhecido pelo Governo, o MDB. Entre eles, 10 jornalistas.

Essas prisões tiveram todas as mesmas características: o sequestro, a incomunicabilidade. As pessoas foram detidas, em sua casa, levadas para local ignorado, sem possibilidade de defesa.

Isto acontece porque em nosso país não temos as mínimas liberdades. E os jornalistas são os primeiros a saberem disto: a censura à imprensa é um fato normal em seu dia-a-dia. Ao mesmo tempo, o arrocho salarial e a proibição do direito de greve anorça os operários; o 477 e demais decretos repressivos impedem a livre manifestação dos estudantes; a inexistência do habeas corpus e outras garantias jurídicas impossibilitam qualquer defesa dos supostos acusados.

Agora, então, o jornalista Vladimir Herzog morreu na prisão.

O fato que se coloca, então, com destaque, diz respeito à segurança dos outros colegas presos, que sofrem maus tratos e que podem ter o mesmo fim.

Nós, alunos da Universidade de São Paulo temos outros colegas e professores presos. Os jornalistas tem vários membros da categoria presos.

É necessário, imprescindível, que lutemos para garantir a integridade física desses colegas. É necessário que os jornalistas se utilizem do meio seguro de que dispõem às mãos para a mobilização da categoria em defesa dos colegas presos: exigir de sua entidade representativa, o Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo, Assembleias Gerais para que se possa, em conjunto e unitariamente, adotar medidas

Nós, estudantes da Universidade de São Paulo conclamamos os jornalistas a que façam isso.

Em nosso campo, procuramos mobilizar todos os estudantes da Universidade pela libertação dos nossos colegas presos. As manifestações comuns são uma forma de ampliar nossa força, de efetivamente defender os presos políticos e de — o que é demasiadamente importante nesse momento — divulgar o máximo possível à população a situação que nos foi imposta e que não diz respeito apenas a estudantes e jornalistas, mas a todos os setores da sociedade.

Portanto, conclamamos também os jornalistas como sua entidade representativa, o Sindicato, a se mobilizarem e a participarem de nossas manifestações e Assembleias. Amanhã, terça-feira, dia 28 de outubro, a uma concentração em frente à Reitoria da Universidade de São Paulo para que, adotemos em conjunto, outras medidas efetivas. A Concentração se realizará às 10 horas.

Não existe outro meio de defesa. Na mobilização consiste a única forma possível de evitar que algo de mais grave ocorra aos colegas presos.

COMISSÃO UNIVERSITÁRIA.

IMS

BIBLIOGRAFIA

DI CLARICE LISPECTOR (PER DATA DI PUBBLICAZIONE):

- LISPECTOR, Clarice, *Perto do coração selvagem*, [1943], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____, *O lustre*, [1946], Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____, *A cidade sitiada*, [1949], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____, *Laços de família*, [1960], Rio de Janeiro, Rocco, 2009.
- _____, *A maçã no escuro*, [1961], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, [1969], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____, *A legião estrangeira*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____, *A paixão segundo G.H.*, [1964], Rio de Janeiro, Rocco, 2009.
- _____, *A paixão segundo G.H.*, [1964], (Edição Crítica), Coord. Benedito Nunes, Paris-Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^{ème} siècle, Brasília-CNPq, 1980.
- _____, *Felicidade clandestina*, [1971], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____, *Água viva*, [1973], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____, *A via crucis do corpo*, [1974], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____, *Onde estivestes de noite*, [1974], Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____, *De corpo inteiro*, [1975], (entrevistas), Marlene Gomes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____, *A hora da estrela*, [1977], Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____, *Um sopro de vida (Pulsações)*, [1978], Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____, *Para não esquecer*, [1978], Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____, *A Descoberta do mundo*, [1984], Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999
- _____, *A Bela e a fera*, [1979], Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999.

- LISPECTOR, Clarice, *Correspondências*, Teresa Montero (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- _____, *Outros escritos*, Teresa Montero e Lícia Manzo (org.), Rio de Janeiro 2005.
- _____, *Correio feminino*, Aparecida Maria Nunes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 2006.
- _____, *Minhas queridas*, (notas Teresa Montero), Rio de Janeiro, Rocco, 2007.
- _____, *Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos*, A. M. Nunes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 2008.
- _____, *Clarice na Cabeceira: jornalismo*, Aparecida Maria Nunes (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 2012.
- _____, *Clarice Lispector. Le Passioni e i legami*, Prefazione di E. Trevi, Traduzioni di A. Aletti, R. Cusmai Belardinelli, R. Desti, A. di Munno, Milano, Feltrinelli, 2013.

SU CLARICE LISPECTOR:

- AA.VV., *Remate de males*, n. 9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), Campinas/SP, UNICAMP/Instituto de Estudos de Linguagem, maio 1989.
- AA.VV., *Tempo Brasileiro* (revista), n. 104, v.1, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, ed. Trimestral, jan.-mar., 1991.
- ARÊAS, Vilma, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- _____, “Sobre os espelhos”, in *A Terceira perna*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1992, pp.17-20.
- _____, WALDMAN, Berta, “Eppur, Si Muove”, in *Remate de Males*, n.9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), UNICAMP/Instituto de Estudos de Linguagem, Campinas/SP, maio 1989, pp.161-168.
- BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Org.), *Clarice Lispector: novos aportes críticos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Univ. of Pittsburgh, v.4, 2007.
- BORELLI, Olga, *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

- *Cadernos de Literatura Brasileira n. 17-18: Clarice Lispector*, INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.), São Paulo, IMS, 2004.
- CANDIDO, Antonio, “No raiar de Clarice Lispector”, in *Vários escritos*, [1970], São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970, pp. 123-131.
- FINAZZI AGRÒ, Ettore, *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della Paixão segundo G.H. e della Dissipatio H.G.*, Roma, Bulzoni, 1984.
- _____, “A (im)possível resposta. Clarice Lispector e a obrigação ao testemunho” in *Literatura e autoritarismo - Dossiê Forças de Opressão e Estratégias de Resistência na Cultura Contemporânea*, nº 9, 2012, pp. 4-15.
http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie09/RevLitAut_art01.pdf
- _____, “A maldição de escrever e (ou) o direito ao grito: as figuras do mal na moderna literatura brasileira”, in *Letterature d'America*, anno XXX, n. 130, 2010, pp. 23-37
- _____, “De quem é a culpa? O trágico e a falta em *A hora da estrela*”, in *Travessias do pós-trágico: os dilemas de um leitura no Brasil*, Ettore Finazzi Agrò, Roberto Vecchi e Maria Betânia Amoroso (orgs.), São Paulo, Unimarco, 2006, pp. 29-40.
- _____, “Entre disposição e deposição: a escrita como exílio e como testemunho”, in *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*, São Paulo, UNESP, 2013, pp. 364-374.
- GÓIS, Edma Cristina de, “O Dever da Faceirice: Corpo e Feminidade no colunismo e na ficção de Clarice Lispector” in *Clarice em Cena 30 anos depois: Anais do Seminário Internacional*, André Luís Gomes (orgs.), Brasília, Universidade de Brasília, 2008, pp. 105-113.
- GOTLIB, Nádía Battella, “A receita da Bruxa” in *Limites: Anais*, 3º Congresso ABRALIC, São Paulo, EDUSP; Niterói, Rio de Janeiro, ABRALIC, 1995, pp. 489-494.
- _____, *Clarice: uma vida que se conta*, [1995], São Paulo, EDUSP, 2013⁷.
- _____, *Clarice Fotobiografia*, [2007], São Paulo, EDUSP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009².
- _____, “Macabéa e as mil pontas de uma estrela” in *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*, Lourenço Dantas Mota, Benjamin

Abdala (orgs.), São Paulo, 2001, pp. 285-317.

- HELENA, Lucia, *Nem Musa, Nem Medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, [1997], Niterói, EdUFF, 2010³.
- MACHADO, Regina Helena de Oliveira, “Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector”, in *Remate de males*, n.9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), Campinas/SP, UNICAMP/Instituto de Estudos de Linguagem, maio 1989, pp. 119-130.
- MANZO, Lícia, *Era uma vez: eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector*, Curitiba, Editora UFJF, 1997.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo, “Culpa e transgressão”, in *CULT*, São Paulo, n. 5, dezembro 1997, pp. 47-51.
- MONTERO FERREIRA, Teresa Cristina, *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- MOSER, Benjamin, *Clarice, uma biografia*, São Paulo, Cosac Naify, 2011.
- MOTTA PESSANHA, José Américo, “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”, in *Remate de males*, n. 9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), Campinas/SP, UNICAMP/Instituto de Estudos de Linguagem, maio 1989, pp. 181-198.
- NUNES, Aparecida Maria, *Clarice Lispector Jornalista: Páginas femininas & Outras Páginas*, São Paulo, Senac, 2006.
- NUNES, Benedito, “A paixão de Clarice Lispector” in *Os sentidos da Paixão*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 307-321.
- _____, *O dorso do tigre*, [1969], São Paulo, Editora 34, 2009³.
- _____, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Ática, 1989.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de, *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.
- PEIXOTO, Marta, *Ficções Apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, trad. de Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro, Vieira&Lent, 2004.
- PENNA, João Camillo, “O nu de Clarice Lispector”, in *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, June 2010, pp. 68-96.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517106X2010000100006&lng=en&nrm=iso

- PRADO JR., Plínio W., “O impronunciável. Notas sobre um fracasso sublime”, in *Remate de Males, Campinas*, n.9, Vilma Arêas, Berta Waldman (orgs.), UNICAMP/ Instituto de Estudos de Linguagem, Campinas/SP, maio 1989, pp. 21-29.
- RESENDE, Otto Lara, “O Fulgurante Legado de uma Vertigem”, in *O Príncipe e o Sabiá*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, pp. 266-268.
- ROSENBAUM, Yudith, “A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector” in *Estudos Avançados*, n.69, vol. 24, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da USP, Maio/Agosto 2010, pp. 169-182.
- _____, *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, EDUSP, 2006.
- SÁ, Olga de, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis; Vozes: Lorena; Fatea, 1979.
- _____, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, São Paulo, Annablume, 1993.
- _____, “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”, in *Cadernos de Literatura Brasileira n. 17-18: Clarice Lispector*; INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.), São Paulo, IMS, 2004, pp. 280-291.
- SABINO, Fernando, *Cartas perto do coração*, [2001], Rio de Janeiro, Record, 2011.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de, COLASANTI, Marina, *Com Clarice*, São Paulo, UNESP, 2013.
- SANTIAGO, Silviano, “A aula inaugural de Clarice Lispector. Cotidiano, labor e esperança”, in *O Cosmopolitismo do Pobre: crítica literária e crítica cultural*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos, *Clarice Lispector*, (Série Lendo), São Paulo, Atual, 1986.
- _____, “Discurso Feminino, Corpo, Arte Gestual, As Margens Recentes” in *Tempo Brasileiro*, 104, jan-mar. 1991, pp. 49-64.
- SCHMIDT, Rita Terezinha (org.), *A Ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*, Porto Alegre, Sagra Luzzato, 2003.
- SCHWARZ, Roberto, “Perto do Coração Selvagem” in *A Sereia e o Desconfiado*, (ensaios críticos), [1965], Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981², pp. 53-72.
- SOUSA, Carlos Mendes de, *Clarice Lispector: figuras da escrita*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.

- SOUZA, Gilda de Mello, “O Vertiginoso Relance” in *Exercícios de Leitura*, [1980], São Paulo, Duas Cidades, 2008³⁴, pp. 97-112.
- WALDMAN, Berta, “A letra e a lei no texto de Clarice Lispector” in *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, v. 3, n. 3, São Paulo, 2001, p. 295-309.
- _____, *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*, São Paulo, Escuta, 1992.

GENERALE:

- AGAMBEN, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.
- _____, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, [1995], Torino, Einaudi, 2005.
- _____, *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*, Vicenza, Neri Pozza, 2014.
- _____, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- _____, *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- _____, *Stato di eccezione*, [2003], Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
- ASSIS, Machado de, “A causa secreta”, in *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol. 2.
- BACHTIN, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, [1965], trad. it.. M. Romano, Torino, Einaudi, [1979], 1995.
- BECCARIA, Cesare, *Dei Delitti e delle pene*, [1764], (a cura di R. Rampioni), Roma, Newton Compton, 2012.
- BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962.
- BERMAN, Marshall, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, [1982], traduzione a cura di Valeria Lalli, revisione a cura di Alberto Bertoni, Bologna, Il Mulino, 2012.
- BORNHEIM, Gerd, “O Sujeito e a Norma” in *Ética*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Companhia das Letras/SMC, 1992, pp. 247-260.

- BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, [1970], São Paulo, Cultrix LTDA, 1994³².
- CANDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade: estudos da teoria e história literária*, 12a edição revista pelo autor, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011.
- CAVARERO, Adriana, *Corpo in figure: filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- _____, *Orrorismo*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- CHAUI, Marilena, *Repressão Sexual. Essa nossa (des)conhecida*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*, São Paulo, Siciliano, 1993.
- DALCASTAGNÈ, Regina, *O Espaço da Dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DAMATTA, Roberto, *O que faz do brasil o Brasil?*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- DELEUZE, Gilles, *Che cos'è un dispositivo?*, [1989], trad. di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2007.
- DOUGLAS, Mary, *Purezza e Pericolo*, [1970], tradução de Alida Vatta, Bologna, Il Mulino, 1993.
- ESPOSITO, Roberto, *Terza Persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007.
- FAUSTO, Boris, *História concisa do Brasil*, [2001], São Paulo, EDUSP, 2014².
- FINAZZI AGRÒ, Ettore, “A Força e o Abandono. Violência e Marginalidade na obra de Guimarães Rosa”, in *Morte e Progresso Cultura Brasileira como Apagamento de Rastros* Francisco Foot Hardman (Org.), UNESP, São Paulo, 1998, pp. 81-94.
- _____, “(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964”, in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, jan./jun 2014, pp. 179-190.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000100010&lng=en&nrm=iso
- FOOT HARDMAN, Francisco, “Tróia de Taipa: Canudos e os irracionais”, in *Morte e Progresso Cultura Brasileira como Apagamento de Rastros* Francisco Foot Hardman

(Org.), UNESP, São Paulo, 1998, pp. 125-136

- FOUCAULT, Michel, *La Volontà di Sapere*, (Storia della Sessualità 1), [1976], Trad. di P. Pasquino e G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 1997⁶.
- _____, *L'Uso dei Piaceri*, (Storia della Sessualità 2), [1984], Trad. L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 2015¹².
- _____, *La Cura di Sé*, (Storia della Sessualità 3), [1984], Trad. di L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 2010¹¹.
- _____, "La vie des hommes infâmes" in *Les Cahiers du Chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, pp. 12-29 *apud* M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, vol. III, (1976-1979), Paris, Gallimard, 1994, pp. 237-253.
- _____, "La retour de la morale" (intervista con G. Barbedette e A. Scala) in *Les Nouvelles littéraires*, n° 2937, 28 juin - 5 juillet 1984, pp. 36-41 *apud* M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, vol. IV, (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, p. 696-707.
- _____, "Le Jeu de Michel Foucault" (intervista con D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J.-A. Miller, C. Millor, G. Wajeman) in *Ornicar?*, *Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1997, pp. 62-93 *apud* M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, vol. III, Paris, Gallimard, 1994, pp. 298-329.
- _____, *Le Parole e le Cose. Un'archeologia delle scienze umane*, [1966], (trad. E. Panaitescu), Milano, BUR Rizzoli, 2013¹¹.
- _____, *L'ordine del discorso: i meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, [1970], Trad. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1973².
- _____, *Microfisica del potere*, [1971], a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Torino, Einaudi, [1977], 1982⁴.
- _____, *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2004.
- _____, *Sorvegliare e Punire. La Nascita della Prigione*, [1975], Traduzione di A. Talchetti, Torino, Einaudi, 2014²¹.
- _____, *Tecnologie del sé: un seminario con Michel Foucault*, [1988], a cura di L. H. Martin, H. Gutman, Patrick H. Hutton, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- FREUD, Sigmund, *Al di là del principio del piacere*, [1920], in Id., *Tre saggi sulla teoria sessuale - Al di là del principio del piacere*, (trad. di M. Montinari, A. M. Marietti e R. Colorni), Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 131-229.

- _____, “Il perturbante”, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 269-307.
- FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W. W. Norton & Company, 1963.
- GASPARI, Elio, *A Ditadura Escancarada*, [2002], Rio de Janeiro, Intrínseca, 2014².
- GINZBURG, Jaime, *Crítica em Tempos de Violência*, São Paulo, EDUSP, FAPESP, 2012.
- GIRARD, René, *La violenza e il sacro*, [1972], trad. it.. O. Fatica e E. Czerkl, Milano, Adelphi, [1980], 1992¹⁰.
- HOBBS, Thomas, *Il Leviatano*, [1651], (trad. a cura di R. Giammanco), Torino, UTET, 1955.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, [1936], Rio de Janeiro, José Olympio, 1984¹⁷.
- MACHADO, Ana Maria, *Tropical sol da liberdade*, [1988], Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.
- MARX, Karl, ENGELS, Friederich, *Manifesto del Partito Comunista*, (trad. P. Togliatti), Roma, Editori Riuniti, 1996¹⁸.
- MARZANO, Michela, *La filosofia del corpo*, [2007], traduzione di S. Crapiz, Genova, Il melangolo, 2010.
- _____, *La Fine del Desiderio. Riflessioni sulla pornografia*, [2003], Milano, Mondadori, 2012.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, [1992], a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2014.
- PATTERSON, James T., *Grand expectations. The United States, 1945-1974*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1996.
- PENNA, João Camillo, “Estado de Exceção”, in *Estudos de literatura brasileira contemporânea - Escritas da Violência*, n°29, Brasília, jun./jan. 2007, pp. 179-204.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio, “Estado e Terror” in *Ética*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Companhia das Letras/SMC, 1992.
- PLATONE, *Ione*, Prefazione, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001.

- RELLA, Franco, *Ai Confini del Corpo*, Milano, Garzanti, 2012.
- _____, *Figure del Male*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- RICOEUR, Paul, *La Memoria, la storia, l'oblio*, [2000], (trad. di D. Iannotta), Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.
- _____, *Il Diritto di Punire*, Trad, di L. Alici, Brescia, Morcelliana, 2012.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de, *Análise Estrutural de romances brasileiros*, [1973], São Paulo, Ed. Unesp, 2012.
- SCHMITT, Carl, *Teologia politica*, [1922], in Id., *Le categorie del 'politico'*, Bologna, Il Mulino, 1972,
- SCHWARZ, Roberto, *As Ideias fora do Lugar: ensaios selecionados*, São Paulo, Penguin Classics & Companhia das Letras, 2014.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio, *História, memória, literaura: o testemunho na Era das Catastrófes*, Campinas (SP), Unicamp, 2003.
- SOARES, Carmen (org.), *Corpo e História*, [2001], Campinas/SP, Autores Associados, 2006³.
- SONTAG, Susan, *Regarding the pain of others*, [2003], London, Penguin, 2004.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, "Can the subaltern speak?", in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois press, 1988, pp. 271-313.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Storia della letteratura brasiliana*, [1972], Torino, Einaudi, 1997².
- TELLES, Lygia Fagundes, *As meninas*, [1973], São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- _____, *A disciplina do amor*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- TRENTO, Angelo, *Il Brasile. Una grande terra tra progresso e tradizione (1808-1990)*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1992.
- *Vangelo e Atti degli Apostoli*, (introduzione e note Mons. S. Garofalo), Milano, Edizioni Paoline, 1992²⁵.

- VENTURA, Zuenir, *1968: o ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

INTERVISTA:

- *Clarice Lispector*. Intervista rilasciata a J. Lerner per il programma “Panorama Especial”. São Paulo. TV2 Cultura, febbraio 1977.
La trascrizione dell’intervista è stata pubblicata sulla rivista *Shalom*, ano 27, n.296, pp.62-69.
Il video integrale dell’intervista è disponibile sul canale *TV Cultura* della piattaforma *Youtube*:
<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>

ARTICOLI DI GIORNALE:

- LINS, Álvaro, “Romance Lírico” in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 11 fev. 1944, p. 2.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&PagFis=19406
- “ ‘Mineirinho’ foi metralhado treze vêzes e atirado no mato” in *Diário de Notícias*, 1° de maio 1962.
Disponibile nella sezione *Hemeroteca Digital* del sito della Biblioteca Nacional:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&PagFis=20957
- “ ‘Mineirinho’ morreu com oração e recorte no bolso” in *Diário Carioca*, 1° de maio 1962.
Disponibile nella sezione *Hemeroteca Digital* del sito della Biblioteca Nacional:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_05&PagFis=9516
- “A Cidade está em paz” in *Correio da Manhã*, 1° de maio 1962.
Disponibile nella sezione *Hemeroteca Digital* del sito della Biblioteca Nacional:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&PagFis=28563

MATERIALE DI ARCHIVIO:

- Instituto Moreira Salles (IMS) di Rio de Janeiro, *Acervo Lygia Fagundes Telles* (ALFT), “Série Correspondência pessoal do ALFT” - Cópia datiloscritta da carta ao Ministro Armando Falcão com remetente: Lygia Fagundes Telles, Belo Horizonte - MG, [25 jan. 1977].
- Instituto Moreira Salles (IMS) di Rio de Janeiro, *Acervo Lygia Fagundes Telles* (ALFT), “Série Correspondência pessoal do ALFT” - Cópia datiloscritta da carta a Otávio Frias Filho con remetente Lygia Fagundes Telles, São Paulo - SP, [28 mar. 1994].

- Instituto Moreira Salles (IMS), *Acervo Lygia Fagundes Telles* (ALFT) - Cópia datiloscrita de um documento com destinatário não identificado, remetente: Comissão Universitária da Universidade de São Paulo, sem data.

RINGRAZIAMENTI

Al termine di questi tre anni di dottorato desidero ringraziare tutte le persone che a vario titolo mi hanno accompagnata in questo percorso.

Vorrei ringraziare il prof. Ettore Finazzi Agrò non solo per aver creduto nel mio progetto e per aver seguito, con la sua grande competenza, la realizzazione di questa tesi, ma anche per tutti i suoi preziosi insegnamenti che mi hanno permesso di scoprire e esplorare il meraviglioso mondo della letteratura brasiliana.

Ringrazio la prof. Camilla Cattarulla, coordinatore del dottorato, per la disponibilità e l'attenzione dimostrate nel corso di questi tre anni.

Ringrazio i docenti che ho avuto l'onore di conoscere durante l'attività di ricerca svolta in Brasile, in particolare: la prof. Vilma Arêas per la grande disponibilità e per aver arricchito il mio lavoro con le sue brillanti intuizioni; la prof. Lucia Helena per il nostro illuminante "*papo com Lispector*" e per il calore con cui mi ha accolta; il prof. João Camillo Penna per il suo prezioso aiuto e per l'entusiasmo che è riuscito a trasmettermi; il prof. Jaime Ginzburg per i suoi consigli; Ana Paula dos Santos Martins per la grande generosità e sensibilità.

Ringrazio, inoltre, l'Istituto Moreira Salles (Rio de Janeiro) per avermi dato la possibilità di consultare i documenti depositati nei propri archivi, sottolineando la particolare disponibilità di Manoela Purcell Daudt d'Oliveira.

Ringrazio, immensamente, la mia famiglia per la pazienza e per avermi sempre incoraggiata e sostenuta durante questi anni di studio.

Un ringraziamento speciale va a Valeria e Matteo per l'energia che mi trasmettono e per l'amore che mi dimostrano ogni giorno.

Un affettuoso e sincero ringraziamento va a Lisomar e Davide che mi hanno accolto nella loro famiglia, rendendo il mio soggiorno in Brasile un'esperienza indimenticabile.

Ringrazio di cuore Chiara e Noemi Linda per avermi dato il loro sostegno nei momenti difficili e Sara per essermi stata vicina in questa intensa esperienza di vita.