

The Space of Disgust

Materiality and Subalternity in Carolina Maria De Jesus

Mara Desprini

mara.desprini@graduate.univaq.it

Samuele Di Saverio

samuele.disaverio@graduate.univaq.it

The concept of disgust is generally associated with the sensorial sphere of our body and is identified with a feeling of instinctive repulsion towards something that causes discomfort. It has different meanings that emphasize its physical, ethical and social component. According to Darwin, disgust is one of the six primary sensations as it generates repulsion, but for repulsion to occur as an immediate reaction, it must be re-symbolized through an interpretative action that occurs cognitively. Paraphrasing W. I. Miller (1997), disgust contributes to structure the world through the power of images and to internalize moral, collective and political attitudes. In this perspective, disgust is configured as a social catalyst, capable of creating isolated urban spaces of exclusion and marginality. In the novel *Quarto de Despejo* (1960) Carolina Maria de Jesus represents the existential conditions of a woman on the margins of society in a *favela* on the outskirts of São Paulo where she is forced to sell garbage to survive. The space of the *favela* is configured as a place of the marginalized, unwanted, victim of disgust by society. In the same way Carolina feels aversion towards São Paulo, which she defines as a «sick city», a symbol of exploitation, discrimination and violence. In the novel the physical element of garbage plays an important role and induces the protagonist to an act of internalization with which she projects the negative qualities of waste onto herself, in this way, she becomes the object and subject of disgust. Thus represented, disgust becomes a threat to one's dignity, to the sense of belonging to a specific or abstract group, that is, to humanity. The language of the novel takes on forms of disgust in the representations of objects and waste that shape the surrounding space, which has now also become a theater of the repugnant. Carolina Maria De Jesus more or less consciously consolidates her relationship with the excluding space in which she moves by assuming the characteristics of the social marginalized.

Keywords: *Favela*, Marginality, Underground, Spaces

Lo spazio del disgusto

Materialità e subalternità in Carolina Maria De Jesus

Mara Desprini

mara.desprini@graduate.univaq.it

Samuele Di Saverio

samuele.disaverio@graduate.univaq.it

*Se l'uomo percepisce la verità
in uno stato di coscienza, vedrà ovunque solo
la miseria e l'assurdità della vita...
e un grande disgusto lo assalirà.*

(F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale*)

Parlare di disgusto contestualizzandolo all'interno di una singola produzione narrativa può risultare problematico, specialmente se il disgusto è il movente che genera l'atto stesso della scrittura e si insinua in ogni piega semantica all'interno di un discorso concepito come forma di denuncia. Pubblicato nel 1960, *Quarto de Despejo. Diário de uma favelada* di Carolina Maria de Jesus, opera ibrida tra forma diaristica, biografia, testimonianza giornalistica e romanzo, si staglia subito nel panorama letterario brasiliano e internazionale come voce fuori dal coro, originale e unica testimonianza di una condizione esistenziale ai margini fisici e morali di una società dilaniata da perturbazioni e cambiamenti economici, sociali e urbanistici. L'autrice, nata a Sacramento, nella regione brasiliana di Minas Gerais nel 1914, frequenta due anni di scuola elementare, per poi trasferirsi a ventitré anni a San Paolo, dove lavora per alcuni anni come domestica e poi approdare, nel 1947, nella favela di Canindé, a nord di San Paolo. L'opera è un diario in cui vengono registrate e annotate quotidianamente le difficoltà di sopravvivenza dei favelados all'interno dello spazio urbanistico periferico della favela brasiliana. La voce di De Jesus, oltre a essere un'eco di testimonianza della condizione di marginalità della favela, pone l'accento su una realtà agli estremi della società, all'interno di un corpo fatto di ossa rotte e

organi mal funzionanti lasciato a perire, con un'introspezione e una presa di coscienza affatto comuni in simili contesti. L'idea della città come corpo malato è, in ambito europeo a partire dalla rivoluzione industriale e dai cambiamenti da essa apportati, un elemento ricorrente e spesso ossessivo di una letteratura che si propone di rappresentare e indagare i processi di urbanizzazione e dinamiche socioeconomiche attraverso la metafora della malattia e dell'infezione, toccando tematiche che convergono con il disgusto, l'idea del contagio e della paura del diverso. La San Paolo degli anni '60 è ritratta in *Quarto de Despejo* in tutte le sue malformazioni e protuberanze che si materializzano nello spazio fisico della favela, città infernale come infernale putrida e fetida è la Londra ottocentesca di Ruskin, mostruosa e serpeggiante nella visione di Arthur Conan Doyle, epitome di povertà e sozzura nella rappresentazione degli *slums* dickensiani. Così come anche «il gigantesco ventre pulsante di Parigi»¹ di Zola restituisce, con «un'ammorbante parata degli odori»², l'immagine grottesca, viscerale e meccanica di Le Halle e l'opposizione tra due gruppi sociali ostili tra loro. Lo stesso Moravia nella prefazione al diario fa riferimento alla «versione brasiliana degli *slums* londinesi»³, alle «*bidonvilles* parigine»⁴ e persino alle «borgate romane»⁵ per indicare lo spazio marginale della favela. Questo «quartiere periferico», in qualche misura un *underground* paulista, è percepito come una macchia, una malattia ripugnante che infetta la città, un luogo oscuro e malsano in cui la mescolanza del sudicio con il quotidiano e il degrado contribuiscono a relegare la favela in una condizione di subalternità.

L'eccesso urbanistico (spazio autoprodotta per esigenze abitative) rappresentato dalla favela paulista è uno spazio in cui il disgusto si declina in tutte le sue forme e guida la narrazione elaborando una sorta di «poetica del marcio». *Quarto de Despejo* è il diario di una putrefazione, letterale e allegorica, della discesa negli inferi della povertà e dell'indigenza, in una condizione esistenziale, auspicata come transitoria e riverberata negli spazi attraversati dalla protagonista nella trama narrativa.

¹ M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Dal gusto al disgusto. L'estetica del pasto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p. 153.

² Ivi, p. 154.

³ A. Moravia, *Prefazione*, in C. M. De Jesus, *Quarto de Despejo. Diário de uma favelada*, trad. it. di L. Roccavilla, Bompiani, Milano 1962, p. 6. Nel 2021 è stata pubblicata un'edizione con il titolo tradotto in italiano: C. M. De Jesus, *La stanza dei rifiuti e altre opere*, trad. it. di R. C. Neves, Alpes, Roma 2021.

⁴ A. Moravia, *Prefazione*, cit., p. 6.

⁵ *Ibidem*.

Lo spazio che si apre con la favela è un campo fertile per osservare come il disgusto si mostri in diverse accezioni. Quella che è stata qualificata come una tra le emozioni più complesse si declina nel diario di Carolina in tante delle sue forme. Partendo dalla concezione di Darwin sulla percezione fisica attraverso i sensi, principalmente il gusto, fino ad arrivare con Miller e Rozin al disgusto morale, in *Quarto de Despejo* il gusto dei cibi marci trovati nell'immondizia diventa consuetudine e spinge il disgusto verso un grado successivo. Dalla percezione attraverso il gusto si arriva infatti alla manifestazione di un sentimento, che parte sempre dal gusto e dai sensi, ma giunge fino al disgusto "socio-morale" che si manifesta quando vengono percepite da parte di un soggetto o di un gruppo sociale delle infrazioni sociali o morali compiute da soggetti considerati sgradevoli. Si intendono eventi disgustosi in cui la sensazione provata dipende dalle culture dei popoli. In effetti il disgusto può essere provato di fronte a nefandezze o azioni che si reputano moralmente ingiuste. Nello scenario post-kantiano invece, viene incluso nella semantica – ma pure nel concetto – di disgusto, il brutto, il grottesco, il nauseabondo⁶.

In definitiva si può dire che l'oggetto del disgusto diventa il soggetto nel quale non ci si riconosce. Nel diario della favelada, Carolina e gli abitanti della favela sono circondati da oggetti che provocano disgusto, ma loro stessi sono l'oggetto di disgusto da parte degli abitanti di San Paolo.

La pubblicazione di *Quarto de Despejo* avviene nel 1960 ad opera della casa editrice Francisco Alves, seppur con varie vicissitudini. Come scrive Maria Lucia de Barros Mott nel saggio *Escritoras negras resgatando a nossa história*, «alcuni critici guardano al lavoro di Carolina con riserve, negando addirittura la paternità dei suoi libri, attribuendo *Quarto de Despejo* al giornalista Audálio Dantas»⁷. Il giornalista era una figura in contatto con Carolina Maria de Jesus, la quale si era già fatta conoscere negli ambienti redazionali, e si occupa dell'edizione del testo, operando una selezione dei più di cinquanta quaderni gelosamente custoditi da De Jesus. Infatti, il primo *reportage* appare nella rivista

⁶ Si può notare come gli elementi di grottesco, del brutto, della nausea, abbiano dato vita a veri e proprie tendenze letterarie. Superfluo citare Sarte, che con la *Nausea* esprime un disgusto filosofico dell'esistenza, ma pure gli studi di Umberto Eco sulla bruttezza vertono verso una riqualificazione del brutto come sentimento, senza che venga sopposto a giudizio. Ci si potrebbe dilungare molto sulle questioni, basti ricordare ancora la stagione della Scapigliatura, dove l'orrido, il brutto, lo sporco, il malato erano il tratto dominante di scrittori come tra gli altri Tarchetti, Boito, Praga. A tal proposito si veda: D. Pietrantonio, *Maschere Grottesche*, Donzelli, Roma 2018.

⁷ M. L. de Barros, *Escritoras negras resgatando a nossa história*, Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, Rio de Janeiro 1989, p. 8. (trad. nostra).

Folha da noite nel 1958, nel quale viene presentata Carolina e il suo «mundo sordido»⁸, seguito nel giugno 1959 da un'altra pubblicazione nella rivista *O cruzeiro*, intitolato *Retrato da favela no diário de Carolina*. Tuttavia, *Quarto de Despejo* ha riscosso più successo all'estero che in Brasile. Infatti, come sottolinea anche Mott, il libro non è stato accolto con favore tanto che un primo nucleo – *Diário de Bitita (Libro di memorie)* – è stato pubblicato per la prima volta in Francia, nel 1982, e solo quattro anni dopo è stato pubblicato in Brasile. Un altro segno di questa indifferenza è il fatto che l'opera di De Jesus è più studiata all'estero che in Brasile. Gli interventi critici su De Jesus sono provenienti per la maggior parte dall'ambiente accademico internazionale piuttosto che brasiliano. Tuttavia, nonostante l'iniziale indifferenza della critica brasiliana e del contesto accademico si è incrementata sempre più una corrente di studi di approfondimento sull'opera di De Jesus interpretata prevalentemente come documento sociale. Oggi il suo valore letterario è ampiamente riconosciuto anche in Brasile; negli ultimi decenni il panorama critico nazionale ha assistito a una crescente interesse verso la sua produzione con numerosi saggi, monografie e ricerche accademiche che ne analizzano la complessità, le innovazioni narrative e la valenza storica. Due esempi di rilievo sono lo studio di Tânia Maria Gomes da Silva e Flávia Cristina Silva Barbosa in cui si presenta una discussione sul genere diaristico partendo proprio da *Quarto de Despejo* e presentando la vita di De Jesus discute dei contributi teorici al femminismo nero e decoloniale. Viene dunque studiato un determinato modo di guardare e interpretare il mondo, cercando di stabilire un dialogo tra classe, genere, razza ed etnia⁹. Un altro considerevole studio si deve a Fernanda Rodrigues de Miranda¹⁰ che analizza il posto di emarginata occupato dalla scrittrice sia dal punto di vista della letteratura marginale ma anche riguardo l'importante posto che ricopre nella letteratura periferica. Questi approfondimenti rappresentano solo una parte di una bibliografia sempre più ricca e diversificata che dimostra come l'opera di Carolina Maria de Jesus sia ora oggetto di un'ampia rivalutazione in Brasile. Il riconoscimento

⁸ M. A. Madeiros da Silva, *A descoberta do insólito: Carolina Maria De Jesus e a imprensa brasileira (1960-77)*, in «Afro-Hispanic Review», 29/2, 2010, pp. 109-126.

⁹ Nell'articolo si mette in evidenza anche come le persone di un determinato gruppo sociale possono utilizzare la letteratura come strumento di protesta, mostrando come la letteratura stessa sia in grado di cambiare le vite delle persone della periferia. Si veda: T. M. Gomes da Silva, F. C. S. Barbosa, *Exclusão e violência social na perspectiva da escritora carolina Maria de Jesus: mulher negra, favelada e mãe solteira*, in «Cesumar», 23/2, 2018, pp. 309-326.

¹⁰ F. Rodrigues de Miranda, *A experiência literária marginal em três atos: o “maldito” dos anos ‘70, o “periférico” contemporâneo e a outsider carolina Maria de Jesus*, in «Revista estação literária», 12, 2014, pp. 332-342.

tardivo del suo valore letterario riflette una più ampia trasformazione nel canone letterario brasiliano, sempre più inclusivo delle voci marginalizzate¹¹.

La novità dell'opera è costituita dal fatto che la voce narrante proviene dall'interno della favela offrendo una visione realistica delle condizioni di vita. Tale è il successo immediato riscosso dall'opera che viene tradotta in tredici lingue, tra cui in italiano nel 1962. L'edizione uscita per Bompiani include la prefazione di Alberto Moravia, in visita in Brasile nel 1960, in occasione del congresso del PEN Club, nella quale identifica la favela come «luogo di degradazione, di promiscuità e di ignoranza»¹².

Lo spazio nel quale si snoda la vicenda assume i connotati di uno spazio di disgusto, che si dispiega e si declina in una serie di forme: il disgusto di Carolina verso la classe dirigente politica, verso le donne della favela, il disgusto dell'*élite* nei confronti dei favelados, nei loro atteggiamenti immorali e scabrosi, ma soprattutto un disgustoso che si esplica nella forma più materiale dello scarto e del cibo putrefatto. L'esistenza di Carolina è piena di oggetti disgustosi che diventano necessari ai fini della sopravvivenza: «È vero che mangi quello che trovi nell'immondizia?» le chiede un operaio. «Il costo della vita ci costringe a non avere schifo di niente. Dobbiamo imitare gli animali» ribadisce Carolina consapevolmente. Si concretizza in queste parole lo *status* del favelado e la sua condizione: il disgusto è bandito dalle sensazioni ammesse o talmente radicato nella necessità che supera perfino sé stesso ed elimina a tratti ogni sua carica negativa. L'assuefazione al disgusto ne annulla gli effetti e lo conduce all'auto-annullamento. Le implicazioni morali che intervengono nel discorso sul disgusto passano necessariamente dalla natura fisica di provenienza della percezione del sentimento. Allo stesso modo il diario di Carolina compie lo stesso percorso di semantizzazione, ovvero partire dal contatto fisico con il cibo, con lo scarto e il disgustoso, direttamente dalla percezione sensoriale. Superata quella soglia di accettazione, superata la barriera fisica, si passa ad un disgusto percepito anche sul piano morale. Il disgusto si pone così come una zona di confine in cui l'estetica e la morale finiscono, o cominciano, nel momento in cui si incontrano oggetti che susci-

¹¹ A tal proposito si segnala la pagina dedicata all'autrice del gruppo di studio dell'Universidade Federal de Minas Gerais: <http://www.lettras.ufmg.br/literaforo/autoras/58-carolina-maria-de-jesus>. In questo spazio, si offre una prospettiva approfondita sull'autrice, sottolineando non solo l'importanza del suo studio come cronista della marginalità, ma anche come innovatrice formale nella letteratura brasiliana del XX secolo.

¹² A. Moravia, *Prefazione*, cit., p. 6.

tano ripugnanza. Al di là delle sue complicazioni concettuali imposte dalla caratterizzazione morale, la concezione di disgusto sul piano della sua natura fisica è ben più semplice: una sensazione «che colpisce prima di tutti i sensi e che è suscitata da oggetti concreti ripugnanti»¹³.

Il titolo originale dell'opera *Quarto de Despejo* è stato tradotto in italiano con *La stanza dei rifiuti*, titolo che rispecchia la concezione della stessa autrice della realtà urbanistica paulista: «la favela è la stanza dei rifiuti. E le autorità non sanno che esiste la stanza dei rifiuti»¹⁴ e ancora «Classifico São Paulo in questo modo: il palazzo è il salotto. Il municipio è la sala da pranzo e la città è il giardino. E la favela è il cortile dove si butta l'immondizia»¹⁵. Il termine portoghese *despejo* può essere tradotto in italiano sia con la parola *sfratto* che con la parola *discarica*. In entrambi i casi il legame rappresentativo con la materia dell'opera risulta collaudato e fortemente giustificato: oggetto di sfratto, materiale e metaforico, sono gli abitanti della favela, in quella spazialità liminale che argina gli indesiderati al di fuori del dominio della visibilità. Il termine *discarica* rimanda direttamente al luogo di gestione dei rifiuti, nel quale il deposito e lo stoccaggio avviene in maniera casuale e disordinata, senza alcuna operazione di smistamento e separazione di materiali. Questa è l'immagine della favela che emerge dal diario di De Jesus, un'immensa discarica cittadina prodotta dalle incongruenze di una classe dirigenziale sotto accusa. La favela di Canindé appare come la Bersabea sotterranea, «ricettacolo di tutto ciò che loro occorre di spregevole e d'indegno» in cui

al posto dei tetti ci si immagina che la città infera abbia pattumiere rovesciate, da cui franano croste di formaggio, carte unte, resche, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende. O che addirittura la sua sostanza sia quella oscura e duttile e densa come pece che cala giù per le cloache prolungando il percorso delle viscere umane, di nero buco in nero buco, fino a spiacciarsi sull'ultimo fondo sotterraneo, e che dai pigri boli acciambellati laggiù si elevino giro sopra giro gli edifici d'una città fecale, dalle guglie tortili.¹⁶

La favela è contrapposta nettamente all'ambiente cittadino di San Paolo e ne costituisce uno spazio di contestazione di valori sociali, culturali ed economici. La suddivisione dello spazio richiama la dialettica pubblico/privato, accettabile/non accettabile, in cui la favela di Canindé è il ripostiglio, il luogo nascosto agli occhi di chi visita, è la dimora di ciò che

¹³ M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Dal gusto al disgusto*, cit., p. 129.

¹⁴ C. M. De Jesus, *La stanza dei rifiuti e altre opere*, cit., p. 70.

¹⁵ *Ivi*, p. 16.

¹⁶ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2010, pp. 111-112.

non si vuole mostrare perché risulterebbe spiacevole a un occhio estraneo. Lo spazio della favela si configura quindi come luogo dell'emarginato, indesiderato e vittima del disgusto da parte della società. Allo stesso modo Carolina prova avversione verso San Paolo, che definisce «città malata», simbolo di sfruttamento, discriminazione e violenza.

Tutta l'opera è intrisa di materia e le dinamiche si dipanano secondo una logica dell'oggetto in cui il rifiuto e lo scarto assumono un ruolo centrale. Carolina è una *cata-dora do lixo*, raccoglie spazzatura per poi barattarla in cambio di denaro necessario al sostentamento proprio e dei suoi tre figli. Le sue giornate sono scandite dalla raccolta dei rifiuti, in particolare la carta, ma anche di tanti altri oggetti/rifiuti che vanno a comporre un'enorme discarica: «Noi siamo poveri siamo venuti qui sulle rive del fiume, le rive del fiume sono abitate dall'immondizia e dai marginali. La gente della favela è vista come i marginali»¹⁷ compare nel diario alla data 7 giugno. La sopravvivenza passa necessariamente attraverso la logica del culto dell'oggetto. La carta è un feticcio che Carolina ricerca ogni giorno in maniera ossessiva tanto da divenire la misura della sua fame, del suo umore e della sopravvivenza della sua famiglia. Non solo carta, ma ogni sorta di rifiuto che viene scambiato per soldi rappresenta uno strumento di salvezza. Sacchi trascinati, mani sudicie, odori malsani, merce guasta, cibi avariati, diventano la cifra dello stile di vita di Carolina, il disgusto la misura delle sue condizioni di vita. Un disgusto che si trasforma nello strumento che consente di identificare cos'è abietto e sporco, giusto, ingiusto, moralmente accettabile. Il valore morale del disgusto, inteso anche come qualcosa che permette di evitare i vizi, di essere contaminati, viene qui superato o meglio risignificato, traslato in avanti oltre il limite invadendo così la sfera delle emozioni che permettono alle persone di preoccuparsi in ogni momento di diventare oggetto di disgusto. Il disgusto risulta sempre implicato con l'organico, richiama l'idea di contagio e quella di rigetto, quando invece il processo di fruizione simpatetica implica "disinteresse" estetico e immedesimazione.

Ogni vicenda raccontata nel diario è farcita di oggetti ripugnanti, dagli scarti, all'immondizia presente in smisurata quantità – tanto da diventare materiale da costruzione per le baracche, arredo, sostentamento, ragione di vita – al cibo avariato che i favelados sono costretti a mangiare a causa delle loro condizioni di estrema povertà.

¹⁷ Ivi, p. 33.

La fame, infatti, compare ancora una volta come elemento ricorrente che guida la narrazione nel diario e il cibo e la sua ossessiva ricerca rivestono un ruolo predominante nelle giornate di Carolina. Il cibo, nella maggior parte dei casi è cibo avariato, raccolto dalla spazzatura, scartato dagli abitanti della città di San Paolo: «quando la merce si guasta, la gettano ai corvi e agli infelici favelados»¹⁸. Nel peggiore dei casi – anche secondo Carolina – è rosicchiato dai topi o ripieno di insetti e diventa potenzialmente pericoloso. La presenza di cibo avariato e putrefatto rimanda direttamente alla concezione di Darwin sul disgusto, profondamente legato al concetto di gusto. Il disgusto nell'idea di Darwin basa «tale emozione sul rigetto del cibo e sul senso del gusto»¹⁹. Un senso del gusto completamente modificato dalle circostanze che induce la favelada a non avere scrupoli e spingersi oltre la soglia del disgusto spostata sempre più in là dalla fame.

Il diario è un reiterarsi quotidiano e quasi ossessivo di rituali guidati dalla sopravvivenza come unica fede. Come per Hume, si solleva il problema della polisemicità del disgusto e quanto il concetto sia più complesso. La nozione di disgusto si snoda infatti fra il corporeo e il giudizio filosofico, talvolta anche conoscitivo²⁰. La fame è ciò che guida gli eventi nella sua presenza fisica e mentale costante, costringendo a mangiare scarti, a nutrirsi di marcio, di ciò che in una condizione “normale” e dignitosa risulterebbe amorale e al di fuori di ogni decenza. Tuttavia, in questa vita di ricorrenze e ripetitive abitudini, tra le certezze della sua condizione, c'è un elemento di dubbio, una *suspence* quasi assopita, al momento di ogni risveglio, quello di una sopravvivenza sempre in bilico. La fame, come urgenza fisiologica e bisogno fisico primario, ricorre come *leitmotiv* nella melodia esistenziale di Carolina e scandisce il dispiegarsi delle azioni quotidiane. Nelle parole di Diderot la fame è un «sentimento doloroso che nasce dallo stomaco. Un'urgenza “sentimentale”»²¹. Al contrario dell'angoscia, il disgusto può avere a che fare con ciò che è inoffensivo, del tutto lontano dalla possibilità di causare danno, eppure, allo stesso tempo, è insopportabile.

Se, come sottolinea Mazzocut-Mis, «il gusto si esercita una volta placato l'istinto di sopravvivenza»²², *Quarto de Despejo* è un poema celebrativo dell'assenza del gusto,

¹⁸ C. M. De Jesus, *Quarto de Despejo*, cit., p. 53.

¹⁹ W. I. Miller, *Anatomia del disgusto*, McGraw, Milano 1998, p. 1.

²⁰ Cfr. D. Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Abscondita, Milano 2006.

²¹ M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Dal gusto al disgusto*, cit., p. 74.

²² *Ibidem*.

un'assenza ingombrante e rumorosa, un'epopea della fame, un'eterna tensione, un bisogno mai appagato, o, quando appena soddisfatto, non abbastanza da percepire gusto. I pasti sono in qualche misura le tappe di un percorso che li tiene appena in vita. Non solo, sotto le sferzate dei morsi della fame, Carolina si sente meno produttiva e non in grado di proteggere il nido familiare. Eppure, in questa solo apparente rassegnazione, Carolina si permette, quasi osa, di polemizzare sul cibo, ma solo in alcuni casi, quando la dignità umana è appena più forte e ostinata del desiderio di sopravvivenza. Sono i casi in cui nel pane sono impastate zampe di scarafaggio: «Ai bambini è stato regalato del pane duro, ma era imbottito di zampe di scarafaggio. L'ho buttato via»²³, In tutte le altre circostanze la sua fame, animalesca ricerca del pasto giornaliero che apre le porte al giorno successivo sembra non conoscere limitazioni e clausole. Non ci sono sovrastrutture sociali nella ricerca del pasto, la fame spinge Carolina e tutti gli abitanti della favela, alla ricerca e al nutrimento, a qualunque costo. Il disgusto diventa così anche uno strumento per provare la commestibilità dei cibi, per esprimere un giudizio – di gusto – estetico.

Tra le altre sensazioni fisiche, la fame, provoca anche stati di alterazione mentale e di quella che possiamo chiamare follia. Scrive Carolina: «Lo stordimento della fame è peggio di quello dell'alcol. Lo stordimento dell'alcol ci spinge a cantare. Ma quello della fame ci fa tremare. Capii che era orribile avere solo aria dentro lo stomaco»²⁴. In alcuni giorni del suo diario, Carolina è fuori di sé, riflette sulla sua condizione e guarda con miseria la propria condizione. In questi momenti di scoramento ogni attimo della vita della favela assume contorni osceni e genera presagi nefasti. Al contrario, quando è in grado di procurarsi del cibo “dignitoso” (pur sempre povero, come riso e fagioli) riesce a trovare la forza di scrivere e di pensare un futuro per lei e per i propri figli al di fuori della favela (vedremo in seguito che il legame con la favela e a condizione che impone è molto più saldo di quello che dicono le parole di Carolina. C'è un legame sotteso, quasi malato che in qualche misura imprigiona Carolina nella favela. Tanto che quando ha l'occasione di andar via – con lo zingaro ad esempio – non lo fa).

Disgustosi sono anche gli effetti della malnutrizione e della malattia sul corpo umano espressi in una figuralità che mostra senza filtri corpi malati, ferite, ulcere, secrezioni e contaminazioni. Quando sua figlia Vera si ammala, Carolina annota: «Ha detto che aveva

²³ C. M. De Jesus, *Quarto de Despejo*, cit., p. 136.

²⁴ C. M. De Jesus, *La stanza dei rifiuti e altre opere*, cit., p. 90.

fame. Sono andata a comperare il latte e le ho fatto una crema. L'ha mangiata e ha vomitato un verme», e ancora il giorno dopo «Vera, ieri, ha vomitato due vermi»²⁵.

Oltre alla mancanza di gusto, il disgusto presente nell'opera coinvolge anche l'olfatto. La carica disgustosa olfattiva è ingombrante, gli odori che emana la favela inibiscono gli abitanti. Il sistema fognario malfunzionante contribuisce a rendere l'atmosfera malsana e insalubre, mescolandosi alla puzza degli escrementi e dei rifiuti marci. Carolina ne annota gli effetti e il riverbero come elemento costitutivo della favela: «l'unico profumo che esala dalla favela è quello del fango marcio, degli escrementi, dell'acquavite»²⁶. La puzza è una qualità negativa attribuita alle stesse persone: «Sono schifosi. Il posto dov'erano accampati è sporco e puzza. Un odore sconosciuto»²⁷, scrive Carolina sugli zingari. Ella non è però esente dal giudizio perché è parte della favela e in quanto tale sullo stesso piano degli altri favelados: «Mi insulta e io devo fingere di non sentire. Dice che sono puzzolente» annota riferendosi a Cecilia, una donna che lavora al Deposito. Tra le baracche le esalazioni dei rifiuti non sono troppo sottolineate nel diario. Carolina ne è in qualche misura assuefatta e l'odore che le causa particolare disgusto «è quello del fango marcio, degli escrementi e della pinga»²⁸ – un distillato del succo di canna da zucchero (anche acquavite) – che oltre al fastidio tratteggiano anche i contorni di un contesto pericoloso e disinibito in certe azioni violente e poco edificanti. L'odore costante dell'alcol è il veicolo che restituisce un'immagine delirante della favela.

Il disgusto, nelle sue accezioni fisica e morale, diviene chiave interpretativa per la lettura dello “spazio altro” della favela di Canindé, una potenziale eterotopia, secondo l'accezione che ne dà Michael Foucault, uno spazio frutto di una zonizzazione tipica della città contemporanea, di quell'urbanistica escludente²⁹ che segrega la povertà secondo logiche discriminanti guidate dalla paura del contagio e dal rifiuto della diversità. L'autrice può essere inserita in quella che viene definita letteratura marginale e periferica, così come marginale è la stessa autrice, anomala rispetto ai favelados, in quanto in grado di

²⁵ *Ivi*, p. 93.

²⁶ *Ivi*, p. 27.

²⁷ *Ivi*, p. 93.

²⁸ C. M. De Jesus, *Quarto de Despejo*, cit., pp. 70-71.

²⁹ Per il concetto di “urbanistica escludente”, cfr. S. Graham, S. Marvim, *Splintering Urbanism. Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*, Routledge, London-New York 2001, citato in M. Rossi, *Gli spazi INTERmedi nella città contemporanea*, Firenze University Press, Firenze 2016.

leggere e scrivere, e allo stesso tempo mai completamente inserita e accettata nel panorama intellettuale brasiliano. Carolina è due volte, anzi tre volte, un soggetto emarginato, come donna, come povera e come nera. La favela, periferia di San Paolo, è un contesto urbano distaccato nel quale si muovono gli esclusi e i dimenticati. Da un primo sguardo, la sua residenza nella favela la pone in una condizione subalterna rispetto al popolo della città, ma non solo. La sua pelle nera, colore usato anche come metafora della sua condizione, è una discriminante che si trascina dietro per tutta la sua vita: «La mia [vita], fino ad oggi, è stata nera. Nera la mia pelle, nero il posto dove abito»³⁰. La sua pigmentazione, oggetto di disgusto per gli altri, è spesso associata al cibo e talvolta viene messa in secondo piano in virtù del bisogno supremo della fame: «Hanno mangiato senza alludere al color negro dei fagioli, perché negra è la nostra vita, negro tutto quanto ci circonda»³¹. La pelle, in quanto organo con cui si formalizza il tatto, è il «senso più intimamente coinvolto nella percezione del disgusto»³². La sua forte carica simbolica si giustifica con il contatto, ma anche con la vista. Il colore della pelle, dunque, è spesso la misura per stabilire le gerarchie sociali, la sua consistenza e la sua integrità possono suscitare sentimenti di disgusto se lacerata, sporca o ferita. La questione del colore della pelle in ambito brasiliano ha suscitato un dibattito acceso nel quale si è generata l'ideologia della negritudine³³. Questo termine è andato poi a indicare più ampiamente un movimento letterario, ideologico e culturale che ha favorito una «presa di coscienza di una situazione di dominio e la conseguente reazione alla ricerca di un'identità nera»³⁴. La discussione sull'identità nera in Brasile è un concetto articolato che implica una presa di coscienza della condizione storica e sociale, in particolare del contesto post-coloniale. La questione razziale in Brasile ha radici profonde che risalgono all'inizio del processo di colonizzazione – caratterizzato da una sistematica gerarchizzazione e discriminazione razziale, come sottolineato dagli studi di Giralda Seyferth nel suo contributo dal titolo *A dimensão cultural da imigração*³⁵ in cui si mette in evidenza come il Brasile abbia sviluppato una società fortemente strati-

³⁰ C. M. De Jesus, *Quarto de Despejo*, cit., p. 220.

³¹ Ivi, p. 65.

³² W. I. Miller, *Anatomia del disgusto*, cit., p. 45.

³³ Per approfondimenti di veda tra gli altri, Z. Bernd, *Negritude e letteratura in America Latina*, Mercato Aperto, Porto Alegre 1987.

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ G. Seyferth, *A dimensão cultural da imigração*, in “Revista brasileira de ciências sociais”, 26/77.

ficata sul piano razziale, modellata da dinamiche di esclusione, *whitening* e questioni economiche, fenomeni che hanno influenza anche la costruzione dell'identità culturale e letteraria del Paese. Il concetto di "negritudine" nasce dalla necessità di reagire a questa lunga storia di oppressione e negazione dell'identità nera, proponendosi come strumento di resistenza e di affermazione culturale. In questo senso, la negritudine non rappresenta una rigida ideologia, ma piuttosto un insieme di pratiche discorsive e culturali che mettono in luce la specificità dell'esperienza nera e la ricerca di una visibilità storicamente negata. In Brasile, la negritudine ha assunto una connotazione particolare, diversa rispetto ai contesti francofoni di origine. Se nel contesto africano e caraibico il concetto era inizialmente legato alla produzione letteraria e alla decolonizzazione, in Brasile ha poi trovato un terreno fertile nel movimento "negro" nelle letterature afro-brasiliane a partire dalla metà del XX secolo. Tuttavia, già negli anni '30 e '40, autori come Abdias do Nascimento e Lélia Gonzalez hanno contribuito a definire una propria versione di negritudine, che si intreccia con la specificità del contesto brasiliano, segnato da una storia di schiavitù e dal mito della «democrazia razziale»³⁶. In definitiva, trattare la negritudine come un concetto e non come ideologia permette di apprezzare meglio la sua complessità e la sua capacità di adattarsi a differenti contesti storici e culturali. Questo approccio consente una lettura più sfumata del fenomeno e favorisce una comprensione più articolata della questione razziale in Brasile, che non può essere ridotta a una semplice dicotomia ideologica, ma richiede un'analisi storica e culturale approfondita³⁷.

La scrittura di Carolina, pratica che la distingue una volta in più dai favelados, non è solo uno strumento per raffigurare la realtà disgustosa e mezzo di denuncia, ma anche una necessità esistenziale o un'istanza estetica. Inoltre, rappresenta la realizzazione di un bisogno, perché nella lettura e nella scrittura trova il suo conforto. La testimonianza dell'autrice si rivela nella maniera più autentica possibile perché parla di «sopravvivenza nuda

³⁶ Per indagini sulla formazione del popolo brasiliano attraverso le teorie di Abdias do Nascimento e Lélia González, *cfr.* tra gli altri É. R. C. Araújo de Melo, "Sociologias Plurais", 9/2, 2023, pp. 130-148.

³⁷ Aimé Césaire, uno dei pionieri del movimento, introdusse il termine negli anni '30 per descrivere la condizione psicologica e sociale delle persone nere, caratterizzata da un processo di alienazione identitaria indotto dal colonialismo e dal razzismo strutturale. Insieme a L. Senghor furono pionieri del movimento. La negritudine, quindi, va compresa come un concetto dinamico, che si è evoluto e adattato ai contesti specifici delle ex-colonie, mantenendo tuttavia una base comune di rivendicazione della dignità e della specificità culturale dell'identità nera.

e cruda»³⁸. La sincerità nella scrittura, l'onestà espressa e la dedizione di Carolina, restituiscono una funzione della scrittura salvifica, attraverso la quale riesce ad avere uno sguardo distaccato e critico per questo «accanto al tema esistenzialista della sopravvivenza, ve n'è un altro che diremo senz'altro marxista: quello della cultura»³⁹. La baracca n. 9 della Rua A si trasforma in una sorta di *room of one's own*, unico rifugio e via di fuga dal disagio della favela, *una stanza tutta per sé* nella quale dare voce alle sue denunce attraverso l'atto della scrittura.

Quello di De Jesus è un linguaggio ibrido che fonde elementi del portoghese formale a espressioni del linguaggio parlato condito con termini che l'autrice estrapola dai giornali raccolti per strada. Alcune espressioni basse sono funzionali a una resa realistica consapevole del suo scopo di denuncia. Il 9 agosto si trova annotato: «il calzolaio mi ha chiesto se il mio libro è comunista. Ho risposto che è realista. Mi ha detto che non è opportuno scrivere sulla realtà».⁴⁰ Nella prefazione all'edizione del 1962, Moravia scrive:

Senza ironia non si dà poesia. Carolina è una realista ironica; Lucaks direbbe che è una realista critica. Infatti il realismo della sua prosa semplice, piana, chiara, familiare non è mai naturalistico: un'ironia sottile e diffusa gli dà una dignità classica. Supponiamo che sia un'ironia per così dire collettiva, l'ironia della favela di cui questa donna geniale ha saputo farsi portavoce. Certo che nell'ironia di Carolina ci sono infinite sfumature popolaristiche e colte.⁴¹

Nel complesso di una sintassi prevalentemente piana e povera compaiono sporadicamente slanci di lirismo nei quali la scrittura scivola con ambizione letteraria all'interno della narrazione, secondo la logica di un prosimetro nel quale la parte poetica integra tematicamente quella in prosa. Così compare il 24 ottobre:

Guardando le monete di alluminio divenni nervosa: i soldi dovrebbero avere più valore dei generi d'acquisto e invece i generi hanno più valore due soldi.

Ho disgusto, ho terrore
dei soldi di alluminio.

Sono soldi senza valore,
soldi di Juscelino.⁴²

O ancora il 3 febbraio:

Non pensare di ottenere

³⁸ A. Moravia, *Prefazione*, cit., p. 7.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ C. M. De Jesus, *La stanza dei rifiuti e altre opere*, cit., p. 71.

⁴¹ A. Moravia, *Prefazione*, cit. p. 10.

⁴² C. M. De Jesus, *Quarto de Despejo*, cit., p. 169.

il mio affetto nuovamente.
Il mio odio sta crescendo
ha radici e dà semente.⁴³

L'atto della scrittura appare salvifico, un rifugio personale nel quale compiere la sua redenzione. Carolina ha un lettore ideale, quella classe dirigenziale che si finge sorda al richiamo di una folla disperata ed è proprio a quella platea indifferente che vuole, con la sua scrittura, mostrare una realtà senza ricorrere ad alcun artificio retorico: la poetica di De Jesus è una poetica degli scarti. Raffaella Andréa Fernandez, dall'Universidade Estadual Paulista/Assis la definisce *poeta do lixo* (poeta della spazzatura/degli scarti):

[...] *Quarto de despejo* è un'opera che rappresenta la fessura tra due mondi: quello della totalità e quello dei resti (degli scarti), il mondo borghese che idealizzava e la sopravvivenza nell'universo infelice della favela, l'uso del portoghese formale (e canonizzato) e quello parlato nella favela.⁴⁴

Poeta dell'immondizia è l'espressione con la quale Carolina definisce se stessa, in quanto cantrice testimone delle ingiustizie subite dal popolo:

Ho visto i poveri che uscivano piangendo. E le lacrime dei poveri commuovono i poeti. Non commuovono i poeti da salotto. Ma i poeti dell'immondizia, gli idealisti della favela, sono gli spettatori che assistono alle tragedie provocate dai politici contro il popolo.⁴⁵

Considerata la sua impellenza e il valore quasi sacro che riveste, ci si chiede se la scrittura di Carolina possa essere interpretata come un processo catartico in quanto liberazione da esperienze traumatizzanti o atto esorcizzante per superare il disgusto stesso rappresentandolo. Quello che appare chiaro è che alla stregua della fame, la scrittura è per lei una esigenza, una via per la salvezza: «è evidente che per Carolina scrivere è come pregare»⁴⁶. Nella visione di Freud la vera «*Ars poetica* consiste nella tecnica per superare la nostra ripugnanza»⁴⁷. Attraverso la scrittura riesce quindi a creare una rappresentazione del disgusto che le consente di creare un'immagine di esso e superarlo in quanto finzione.

L'ultima sfumatura di carica negativa, l'ultima goccia di un disgusto così invadente all'interno del testo, è quella che a tratti, nei momenti di maggiore e lucida disperazione,

⁴³ *Ivi*, p. 209.

⁴⁴ R. A. Fernandez, *Percursos de uma poética de resíduos na obra de Carolina Maria De Jesus*, in "Itinerários", 27, 2008, pp. 125-146: 127 (trad. nostra).

⁴⁵ C. M. De Jesus, *La stanza dei rifiuti e altre opere*, cit., p. 32.

⁴⁶ A. Moravia, *Prefazione*, cit., p. 11.

⁴⁷ S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, in id., *Opere 1905-1908*, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 383. Riguardo il concetto di disgusto letto attraverso la concezione freudiana di tabù, si veda S. Feloj, *Arte e tabù: il disgusto e i limiti della rappresentazione*, in "Materiali di Estetica. Terza serie", 8/2, 2021, pp. 326-342.

ha come oggetto proprio sé stessa. Carolina è parte integrante e costitutiva della stanza dei rifiuti, e come tale, è, seguendo un processo di identificazione, essa stessa un rifiuto. Il contatto diretto e quotidiano con i rifiuti e la considerazione di sé stessa come emarginata e in lotta con la società di San Paolo, ha creato quasi per osmosi un'identificazione resa evidente in più momenti. Nei momenti di maggiore difficoltà, quando la morsa della fame stringe, viene fuori tutta la rassegnazione Carolina: «Quando sono nella favela mi sento un oggetto fuori uso, degno di essere buttato fra i rifiuti»⁴⁸. Per i cittadini di San Paolo, gli abitanti della favela hanno tutti i tratti del rifiuto, dell'immondizia, in definitiva dell'oggetto per cui provare disgusto e da tenere a distanza, ai margini. Carolina all'interno della favela – considerata già rifiuto – è tanto frustrata che si sente un autentico rifiuto al pari degli oggetti che raccoglie: «Devo includere anche me, perché anch'io sono una favelada, sono una cianfrusaglia buttata tra i rifiuti. E quel che finisce lì, è roba da bruciare o da gettare nelle immondizie»⁴⁹.

La potenza esercitata dal disgusto in *Quarto de Despejo* induce a notare che si può parlare di proiezione di disgusto sugli altri, quando oltre alla difficoltà di provare empatia verso persone diverse, esiste un vero e proprio scontro di civiltà. Questa estensione del disgusto che Martha Nussbaum chiama «disgusto proiettivo»⁵⁰, riguarda soprattutto il genere umano quando attraverso la sporcizia e il tanfo dell'umanità ci si collega all'oggetto primario di disgusto. A tal proposito la studiosa londinese Mary Douglas aggiunge, in un'ottica democratica, che il disgusto è una categorizzazione intellettuale volta a proteggere le capacità degli uomini nell'organizzare le società contro ogni possibile contaminazione⁵¹. Il disgusto infine fornisce per Douglas un sistema di classificazione che ci consente di vedere la città di San Paolo e la favela come due spazi differenti.

La condizione di isolamento provata e il dissidio interiore di Carolina, tratteggiano i contorni di un personaggio isolato sia dalla città, sia dalla favela. La sua marginalità la rende inoltre rabbiosa e fortemente critica nei confronti della società, tanto da pensare più volte al suicidio. Queste caratteristiche le fanno descrivere la favela come uno spazio dai

⁴⁸ C. M. De Jesus, *Quarto de Despejo*, cit., p. 57.

⁴⁹ *Ivi*, p. 58.

⁵⁰ Per approfondimenti, cfr. M. Nussbaum, *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge*, Carocci, Roma 2005, e M. Nussbaum, *Dal disgusto all'umanità. L'orientamento sessuale di fronte alla legge*, il Saggiatore, Milano 2011.

⁵¹ Cfr. M. Douglas, G. Ferraro, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, il Mulino, Bologna 2014.

tratti infernali, bui e nefasti, attraverso il ricorso a metafore chiare: «Se potessi andarmene da questa favela! Sembra di essere all'inferno»⁵². Anche la sua baracca viene definita come «immonda [...] invecchiata, con le tavole nere e marce»⁵³, paragonata alla sua vita. La sua dimora ma soprattutto la favela assumono i tratti di un sottosuolo. La metafora, più volte utilizzata nel testo, dipinge lo spazio della favela come «ripostiglio»⁵⁴, una «spe-lonca»⁵⁵, «un bugigattolo di San Paolo»⁵⁶, e spinge Carolina in una discesa delle profondità del suo animo tra le sue perversioni, i segreti e i suoi mali. Lo spazio della favela e della baracca si configurano, attraverso il disgusto, come un sottosuolo dal quale Carolina tenta di uscire con ogni mezzo, in particolare attraverso la scrittura.

Nell'ottica dell'autrice le sue competenze di lettura e scrittura la rendono, rispetto agli altri, in grado di esporre una denuncia tangibile e quindi la portano ad assumersi la responsabilità di dare voce a chi non ce l'ha. Il libro è uno strumento in più per la sensibilizzazione a una tematica che sembra ignorata. Il disgusto, dunque, assume i connotati di un registro stilistico, un filtro attraverso cui rappresentare una tragica realtà esistenziale. L'insistenza su ciò che provoca repulsione e disgusto si rende quasi necessaria e indispensabile così il "registro disgustoso" viene impiegato in tutte le fasi della narrazione anche quando chi scrive racconta un'ambiente a cui è particolarmente legato e affezionato. Un'altra chiave di scrittura non sarebbe stata tanto efficace: il disgusto è onnipresente, a tratti invadente, in quanto unica arma persuasiva affinché la denuncia sia seguita da un intervento concreto.

Il disgusto nell'opera di De Jesus non è solo una lente di ingrandimento per osservare la realtà, ma diviene uno strumento efficace per restituire l'immagine di un mondo relegato ai margini tanto da rendere la scrittura unico strumento e mezzo privilegiato di denuncia sociale. La favela è uno spazio eterotopico nel quale il disgusto è forse l'elemento più fortemente sovversivo, una contestazione fisica e morale della società paulista, una tavola imbandita di cibo marcio commestibile, in cui le azioni disgustose, le pratiche im-

⁵² C. M. De Jesus, *Quarto de Despejo*, cit., p. 45.

⁵³ *Ivi*, p. 229.

⁵⁴ *Ivi*, p. 145.

⁵⁵ *Ivi*, p. 244.

⁵⁶ *Ivi*, p. 195.

morali e i comportamenti violenti dei favelados assumono i caratteri di reazioni animalesche e spontanee, quasi giustificate dalla precarietà di una condizione esistenziale altrettanto disgustosa.