

# “SERÁ QUE VOCÊ NÃO ENTENDE QUE NÃO HÁ RESPOSTA?”: L’OSCENA VERTIGINE LETTERARIA DI HILDA HILST

LUIGIA DE CRESCENZO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

**Abstract** – Published in 1982, *A obscena senhora D* condenses all the basic themes of Hilda Hilst's prose, being particularly representative of its singular writing. The incessant search for answers to the insoluble existential questions haunts Hillé, the protagonist of the novel, who goes beyond the limits imposed by rationality and common sense to scrutinise the depths of the human being. Hillé constantly questions the human existence marked by abandonment and condemned to an inscrutable nothingness in which any meaning is dissolved. The literature of Hilda Hilst brings into question the pre-established truths and the moral norms of the civilized modern society, going back to a primordial dimension from which emerge human instincts and passions that are embodied by the ambiguous figure of Hillé. Therefore, as this article intends to demonstrate, Hilda Hilst's attempt to say what cannot be said and to show what must remain *outside* the scene becomes the *inside* of a writing that makes the obscene the symbol of that remote and obscure origin that modernity has removed, that is, an abject alterity according to the meaning suggested by Julia Kristeva in the book *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980). In this perspective, the obscene will be considered not only as a thematic element, but also as the substance and essence of a literature that can be interpreted, in the words of Michel Foucault, as a “*discours de l'infamie*” (*La vie des hommes infâmes*, 1977).

**Keywords:** Hilda Hilst; abjection; obscene; alterity; modernity.

*O que foi a vida?  
Uma aventura obscena de tão lúcida*  
(H. Hilst, “A obscena senhora D”, 2001, p. 71)

## 1. Introduzione

Nel corso della sua lunga carriera, iniziata nel 1950 con la pubblicazione della raccolta di poesie *Presságio* e conclusasi nel 1997 con l'opera-testamento, *Estar Sendo. Ter sido*, Hilda Hilst ha pubblicato circa quaranta opere, non accontentandosi di rimanere confinata in un solo genere letterario, ma esplorando il potenziale espressivo di vari generi.

Dalla poesia alla prosa, passando per il teatro fino ad arrivare alle *crônicas* pubblicate sul *Correio Popular* di Campinas tra il 1993 e il 1995, la scrittura hilstiana ha percorso vari sentieri della creazione letteraria, sconfinando al di là dalle forme convenzionali e tracciando un'originale e personale traiettoria nel panorama della letteratura brasiliana contemporanea. Come afferma José Castello:

Há muito que pensar sobre o estranho lugar destinado a Hilda Hilst no cenário da literatura brasileira contemporânea. A ela foi designado, desde os primeiros livros, um lugar de silêncio. Um hiato, um abismo. Diante de sua obra, que é vasta e perturbadora, leitores e especialistas como que tomados por súbita vertigem diante do estranhamento que os assalta se calam. A escrita de HH tem o poder de emudecer e de cegar. Seus livros tecem tão fundo, desdobram com tanta delicadeza as máscaras do literário, que se assemelham a um desnudamento. (Castello 1994, pp. 160-162)

Hilda Hilst, donna audace e anticonformista, figura eccentrica e stravagante, con la sua conturbante e intensa scrittura, ha suscitato notevoli perplessità presso un pubblico di critici e lettori poco predisposto a penetrare nel suo labirintico universo letterario.

La ricezione delle opere hilstiane si è rivelata, nel corso degli anni, piuttosto controversa: sebbene l'originalità della sua scrittura sia stata riconosciuta e apprezzata da buona parte della critica<sup>1</sup>, la sua produzione letteraria è rimasta a lungo ai margini del mercato editoriale e, pertanto, limitata ad un pubblico non molto ampio di lettori.

Le difficoltà relative alla diffusione delle sue opere erano legate, principalmente, alla notevole complessità della sua scrittura, in particolare della prosa, considerata da molti quasi inaccessibile. Inoltre, la fortuna delle opere di Hilda Hilst è stata, per certi versi, condizionata anche da letture in chiave eccessivamente biografica che hanno costruito una sorta di mitologia sulla scrittrice, misconoscendo il valore intrinseco della sua vastissima produzione.

A partire dalla fine degli anni '60, Hilda si allontanò dalla mondanità degli ambienti intellettuali di São Paulo e si trasferì in una villa di campagna nei pressi di Campinas, la cosiddetta *Casa do Sol*, per dedicarsi esclusivamente alla scrittura. Da un punto di vista letterario, l'isolamento nella *Casa do Sol* si rivelò particolarmente fecondo: alla produzione poetica si aggiunse, infatti, quella drammatica<sup>2</sup> e, successivamente, quella in prosa mentre, dal punto di vista personale, il contatto diretto con la natura, la solitudine e gli esperimenti paranormali a cui la stessa Hilda dichiarò di dedicarsi contribuirono a diffondere un'immagine della scrittrice legata alla spiritualità e al misticismo. Tuttavia, dopo la pubblicazione della cosiddetta tetralogia pornografica composta dai testi in prosa *O caderno rosa de Lory Lamby* (1990), *Contos d'escárnio. Textos Grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) e dal volume di poesie *Bufólicas* (1992), il profilo pubblico di Hilda assunse dei tratti che possono essere definiti più profani, o quasi scandalosi.

“A santa tirou a saia” (Pécora 2010, p. 32), affermava la stessa Hilda, annunciando il suo “adeus à literatura séria” (*Cadernos* 1999, p. 11) ed esprimendo una sorta di atto di protesta contro il mercato editoriale.

L'iniziazione sessuale di una bambina di otto anni raccontata nel ‘diario’ di Lory Lamby; le impudiche memorie di Crasso che compongono il frammentario racconto dei *Contos d'escárnio. Textos Grotescos*; le indecenti storielle raccontate da Stamatius che fanno da contrappunto narrativo ai desideri incestuosi espressi da Karl in *Cartas de um sedutor* e, infine, le poesie pornografiche contenute in *Bufólicas* rientrano, infatti, in una sorta di strategia messa in atto dall'autrice allo scopo di appropriarsi dell'osceno e renderlo “condição de sua criação” (Pécora 2005, p. 8). La scarsa diffusione delle sue opere presso un pubblico più ampio, o meglio, il successo inferiore alle sue aspettative fu motivo di forte disappunto da parte della scrittrice la quale, conscia dell'eccezionalità della sua letteratura,

<sup>1</sup> Apprezzamento confermato, peraltro, dall'attribuzione di prestigiosi premi letterari, tra i quali si ricordano: il Prêmio Anchieta per l'opera teatrale *O verdugo* (1969); il Premio dell'Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) nella categoria "Melhor livro do ano" per *Ficções* (1977) e, successivamente, il Grande Prêmio da Crítica per l'insieme dell'opera nel 1981; il Prêmio Jabuti per *Rútilo nada*, nel 1994.

<sup>2</sup> Tra il 1967 e il 1969 compose otto opere destinate al teatro: *A possessa* (1967); *O rato no muro* (1967); *O visitante* (1968); *Auto da Barca de Camiri* (1968); *As aves da noite* (1968); *O novo sistema* (1968); *O verdugo* (1968); *A morte do patriarca* (1969). La produzione drammatica hilstiana ebbe una circolazione piuttosto limitata nei circuiti teatrali e — a eccezione di *O Verdugo*, pubblicata nel 1970 — è rimasta a lungo inedita. *A possessa*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da Barca de Camiri* sono comparse dapprima nel volume *Teatro reunido* edito da Nankin nel 2000 e, successivamente, l'intera produzione teatrale di Hilda Hilst è stata raccolta in *Teatro Completo*, pubblicato dalla casa editrice Globo nel 2008.

affermava senza falsa modestia: “eu acho que fiz um trabalho deslumbrante, se entendem ou não, eu não tenho nada a ver com isso” (*Cadernos* 1999, p. 41).

Il tentativo di raggiungere un maggior numero di lettori sfociò, dunque, nella composizione di opere che avevano lo scopo di scandalizzare e di ridestare una società narcotizzata dal consumismo e in cui la stessa letteratura obbediva alle leggi del mercato. Attraverso la svolta ‘pornografica’, Hilda intendeva scioccare il lettore e, al tempo stesso, confutare:

as mentiras que sustentam a sociedade [...]. Esperava, ao escandalizar, sacudi-lo, fazê-lo ganhar consciência, retirá-lo do estado de latência de sua vida pequeno-burguesa, obedientemente inserida nos padrões mais convencionais. À conversão, portanto, seguiu-se o desejo de catequização. ‘Eu achava que não poderia deixar a pessoa dormindo; eu deveria sacudir a todos e a toda frivolidade, a futilidade de cada dia’. O projeto de escrever bandalheiras serviria como um atalho: o modo ideal para ‘acordar também um sonâmbulo’, segundo a autora, diferentemente de sua obra anterior, que, escrita com muita ‘profundidade e complexidade’, havia sido capaz de atingir apenas um grupo restrito de leitores. (Pécora 2010, p. 52)

In tal senso, la scelta di scrivere ‘bandalheiras’ costituisce un modo per contestare e denunciare un sistema culturale e sociale che omologa i gusti e controlla i desideri dell’individuo. Proprio per questo, il termine pornografia va applicato in senso lato alla tetralogia hilstiana: il riferimento alla sfera sessuale giunge, infatti, al parossismo provocando la totale perdita della sua connotazione intrinseca. L’intento non è quindi quello di stimolare eroticamente il lettore, bensì quello di ridicolizzare un’industria culturale che soddisfa i desideri della massa, ignorando la qualità e distruggendo la creatività.

Come afferma Leo Gilson Ribeiro nel saggio *Da ficção*:

Talvez o escasso número de leitores que a autora paulista encontrou em seu País e em sua própria língua se deva à mediocridade da maioria acachapante da humanidade, que opta sempre pelo fácil, senão pelo *kitsch*, em vez do que lhe parece críptico e enfadonho, porque de difícil decodificação. Ela não transformou seus livros em panfletos ideológicos: sem ser ‘alienada’, ao contrário, muito consciente, dolorosamente, da marginalização de grande parte dos brasileiros que sobrevivem, se for este o termo, vivendo ou morrendo em meio a lixões urbanos, Hilda Hilst tem fome de uma substância que, apaziguado o lado material, rememora nas trevas sua inanição de Deus. (*Cadernos* 1999, p. 81)

Pertanto, il pornografico, o meglio, l’osceno diventano strumenti di critica di cui Hilda si serve per rappresentare la grettezza umana e, al tempo stesso, per opporsi all’ipocrisia di una società priva di valori autentici e sempre più orientata verso la decadenza.

Controcorrente e totalmente fuori dagli schemi, Hilda apparteneva a quella categoria di scrittori che, come suggerito dalla critica Nelly Novaes Coelho: “vieram antes do tempo, como aqueles arautos que vinham antes da comitiva chegar, anunciando as boas-novas. Hilda Hilst chegou antes que o leitor estivesse preparado para recebê-la. Daí o ter sido considerada desde logo como uma escritora ‘difícil’, hermética...” (1989, p. 136). Una scrittrice che ha quindi anticipato i tempi, o meglio, una scrittrice non allineata con il suo tempo, collocata in una speciale atemporalità attraverso cui si manifesta la forza trasgressiva della sua letteratura.

Ed è proprio a partire dalla distanza dal suo tempo che si configura, secondo l’accezione di Giorgio Agamben, la contemporaneità di Hilda Hilst giacché:

La contemporaneità è una singolare relazione con il proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che

aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo. Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa. (2008, pp. 9-10)

La scrittura di Hilda Hilst prescinde i limiti temporali, sovverte la morale e le verità precostituite, prorompendo sulla pagina come un violento e irrefrenabile impeto, ovvero, come afferma la stessa Hilda come una “explosão de dizer as coisas como eu acho que elas têm que ser ditas, completamente, para passar para o outro a intensidade, a perplexidade do ser humano completamente incendiado de emoções, de procuras, perguntas e buscas” (Mascaro 1986, p. 87).

Scrittura passionale quella hilstiana, che attraverso la ricerca incessante di risposte alle eterne domande sul senso dell'esistenza rivela l'angoscia e l'afflizione di un'umanità smarrita, derelitta e separata per sempre dalla sua origine.

Nella letteratura di Hilda non c'è conforto né speranza di salvezza per l'uomo, bensì l'accettazione di un'esistenza assolutamente priva di significato e inesorabilmente segnata dalla desolazione. Una letteratura che incarna una realtà turpe e aberrante e che, come spiega la stessa scrittrice, si propone di “fotografar a pessoa de todos os lados e, principalmente, na essencialidade dela. Quer dizer que ela reconheça a cara densa, escura, mais profunda e mais terrível dela mesma e ela aprenda a conviver com essa cara” (Neto *et al.* 1981, p. 72).

Emblematica, in tal senso, è la figura di Hillé, protagonista di *A obscena senhora D*, una donna di sessant'anni che si rifugia nel sottoscala della sua casa, in una sorta di auto-esilio dal mondo, lontana dal senso comune e alla ricerca della verità sull'esistenza.

## 2. *A obscena senhora D*

Convenzionalmente considerato un romanzo, *A obscena senhora D* è un'opera di difficile collocazione all'interno di un genere definito. Testo breve e complesso che non presenta una vera e propria trama e in cui confluisce gran parte dei temi e dei generi oggetto della produzione letteraria di Hilda Hilst, rendendolo particolarmente rappresentativo della sua singolare prosa. Per questo motivo, come afferma Alcir Pécora, *A obscena senhora D* può essere considerato: “liminar de todos os outros livros de prosa de Hilda Hilst porque organiza, numa unidade coesa, bem ajustada em suas partes, os registros e dicções presentes também nos dois outros gêneros praticados com maestria por ela: a poesia e o teatro” (Hilst 2001, p. 13).

Il flusso di coscienza attraverso cui si articola la narrazione assume, infatti, un ritmo poetico e include sequenze dialogiche tipiche del teatro, mediante le quali il narratore non solo esprime i propri pensieri, ma espone il processo di composizione del testo che, in un certo senso, si auto-denucia come “linguagem e como linguagem sobre linguagem” (Pécora 2010, p. 12).

Pertanto, in *A obscena senhora D* va in scena il dramma di una donna che riflette su sé stessa, tentando di risalire a un principio che dia senso al vivere e, analogamente, quello di un linguaggio che si rivela insufficiente a decifrare l'enigma nascosto nell'oscura e sacra radice dell'uomo.

Come sostiene Vera Queiroz:

as tramas Hilstianas organizam-se em torno de *estados agônicos* de ser dos personagens, mobilizados por situações apresentadas já em seu clímax, de modo que o leitor é convocado

desde o início a partilhar, sem escolha, da vertiginosa voragem de questões postas em geral ao ser catalisador dos abismos: — Deus, cujos nomes desdobram-se em dezenas de outros, por processos eles também múltiplos — metonímias e perífrases configuram aqui estratégias de cerco ao nome e à coisa, e também ao leitor, por elas capturado. Nesse sentido, a literatura de Hilst *vige à beira de*, e projeta no leitor um *estado de sítio* constante, em função das excruciantes demandas pelo *inominável* — o sentido da vida, o sentido da morte, as formas do amor, a fatalidade do tempo. Tais os grandes enigmas e os abismos metafísicos que engendram os personagens dessa obra única, e que os obsedam. (2000, p. 16)

Hilda come Hillé, o Hillé come Hilda realizzano un atto di rinuncia, una sorta di denudamento che libera dalle apparenze e colloca al di fuori degli schemi, in un'Altrove indefinito dove si instaura una nuova logica tesa a recuperare un'origine remota e rimossa, insomma, un'identità autentica celata dalle maschere imposte dalla civilizzata società moderna. Come afferma Nelly Novaes Coelho:

Impulsionada por uma exacerbada *lucidez* que se alterna com uma *cegueira* desorientadora, a Senhora D rompe com a aparência segura e protetora dos atos comuns do cotidiano e põe a descoberto a *ilusão* da vida — a que nos permite desfrutar a alegria e a tranquilidade de superfície do dia-a-dia ao nos impedir de olharmos de frente a terrível verdade: a nossa efemeridade irremediável; o fim que nos aguarda com a velhice, a degenerescência do corpo, o apodrecimento da morte e, acima de tudo, a grande interrogação sem resposta: *Por que?* (1993, p. 215)

Così il “vão da escada” (Hilst 2001, p. 18) di Hillé si trasforma in un punto di accesso ad una dimensione abissale e spaventosa, in cui le frontiere tra spirituale e materiale, razionale e irrazionale, umano e animale si dissolvono attraverso il gorgo di domande senza risposte che si accumulano copiosamente nella riflessione della narratrice-protagonista e sulle pagine del romanzo. Ciò che si avverte è quasi un senso di vertigine davanti al flusso ininterrotto di parole e alla velocissima proliferazione di interrogativi che rendono il lettore testimone partecipe della perdita di un centro e del profondo senso di abbandono della Signora D.

Come emerge a partire dallo splendido incipit del romanzo:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição Ehud me dizia, Derrelição - pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? (Hilst 2001, p. 17)

D di derelizione e di desolazione con cui Ehud identifica sua moglie che ha rinunciato alla ‘normalità’ del quotidiano per comprendere; ma “comprender o quê?” (Hilst 2001, p. 18) domanda Ehud, “isso de vida e morte, esses porquê?” (Hilst 2001, p. 18) risponde Hillé.

Pertanto, Hillé è la senhora D, afflitta da un'irrimediabile solitudine e immersa in un'angosciante “vertigem do nada” (Hilst 2001, p. 55) alla ricerca di un'inattingibile verità:

O que significa estar morto? O traço, a fita mínima na bochecha pálida, o lustro encontrou outro rosto? Estar morto. Se Ehud Foi algum dia, continua sendo, se não Foi, NUNCA SERIA, mas antes de ser Ehud não era, e então depois Foi não sendo? As horas. Êxtase. Secura. Ardi diante do lá fora, bebi o ar, as cores, as nuances, parei de respirar diante de uns ocres, umas fibras de folha, uns pardos pequeninos, umas plumas que caíam do telhado, branco-cinza, cinza-pedra, cinza- metal espelhado, e tendo visto, tendo sido quem fui, sou esta agora? Como

foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?  
Quem a mim me nomeia o mundo? (Hilst 2001, p. 24)

La morte di Ehud acuisce il senso di abbandono di Hillé, approfondendo quella “*espessa funda ferida da vida*” (Hilst 2001, p. 87) che spinge la donna a cercare risposte sul significato dell’esistenza “*à frente de um Outro que não a escuta*” (Hilst 2001, p. 76).

In tal senso, la D sembrerebbe evocare anche l’intervento di Dio, altro interlocutore del flusso dialogico di Hillé. Un interlocutore silenzioso che tuttavia viene costantemente interpellato, rivelando nel silenzio e nell’assenza la sua ineffabile presenza.

L’isolamento della Senhora D corrisponde al ritorno a una dimensione istintuale e oscura, addentrandosi in “*quell’ignoto che abita nelle profondità della nostra anima o del nostro corpo e che talvolta emerge come una colata di buio*” (Rella 2002, p. 122).

Hillé — figura ibrida, sospesa tra l’umano e l’animale — rompe il patto sociale, regredendo a una condizione ferina nel tentativo di ricongiungersi a quell’origine che la civiltà ha rimosso, relegandola ad un’alterità spaventosa e remota:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros [...]E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado, a água nos costados, deslizo para dentro de mim, encantamento de um focinho de águas, nem te pressinto, vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? eu búfalo rastejo o infinito? (Hilst 2001, p. 25)

Attraverso l’ambiguità di Hillé si neutralizza, pertanto, la separazione tra uomo e animale, tra razionalità e irrazionalità, tra *zoè e bios* su cui si basa la civiltà moderna, che suscita orrore e rifiuto e che, pertanto, è ritenuta oscena.

L’animalità della protagonista contravviene ai modelli sociali, traducendosi in una ribellione all’ipocrisia e alla superficialità dei benpensanti rappresentati dai vicini di casa, inorriditi e spaventati dalla sua presenza che esibisce la terribile prossimità tra l’uomo e l’animale e che minaccia l’ordine e la morale.

Gli insulti gridati dalla finestra e le orribili maschere “*de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos)*” (Hilst 2001, p. 20) create e indossate da Hillé impauriscono il vicinato, aumentando la distanza tra il “*vão da escada*” (Hilst 2001, p. 18) di Hillé e il mondo esterno.

Tuttavia, l’oscenità della Senhora D diventa, attraverso un sottile capovolgimento di senso, specchio di una bestialità insita, in realtà, in tutti gli esseri umani poiché le reazioni dei vicini ai comportamenti bizzarri di Hillé delineano un ritratto di una società violenta, misera e meschina. Come emerge da questo passaggio:

É uma sapa velha. Viu a pele pintada? É sarda. Ainda tem umas boas tetas. Credo, teta de sapa. Podemos botar fogo na casa durante a lua nova. Com as casas quase coladas? Dá-se um jeito, foga réu que vai dar gosto. O Nonô metido a demo, a polícia, tu sabe que vive enfiando prego no cu do gato, pois é, pois o Nonô se mijô quando viu a caretona dela na janela. Casa da porca. Olhe, eu tive um porco que era um ouro, era um porco de bem, macio, gordo como poucos, atendia pelo nome de Nhenhen, foi ficando tão gordo tão macio tão delicadeza, que foi servido só de sobremesa. Olha, eu comi outro dia uma carne, o sangue na tigela era sangue grosso, uma beleza, a Lazineira se lambuzava toda, passava até no rosto, ficou corada como imagem da virgem, uma que tinha lá na minha cidade, comemos tanto que o umbigo ficou

esticado, depois foi duro pra durmi, tive que durmi de lado, e pra metê, meu chapa, nem se fala, eu e a Lazineha, dois bumbo se batendo, sabe Antonão, a vida é tão cheia de tranquera, porca sapa velha, que se a gente não enche o bucho e não dá uns mergulho nos buraco das mulhé, vezenquando uns murro numas gente, cuspidas escarradas, uma paulada no cachorro, esses descanso, se a gente não faz isso Antonão, a vida fica triste. é, tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa que tem mais na vida? que coisa? depois da morte os bicho, nem fumo pra pito, nem meteção nem nada, depois da morte aquela fome, aquela escuridão, tu acredita em alma de defunto seu Tunico? besteira, o mundo tá muito voluído, não tem mais disso não. e Deus? olhe, isso é assunto de padre, de ministro, de político, é Deus todo dia dentro da boca, de dia Deus, de noite a teta de uma, a pomba de outra, eles é que se regaleiam, viu? (Hilst 2001, p. 40)

Le questioni metafisiche relative alla vita, alla morte e a Dio che tormentano Hillé – apostrofata come *sapa velha e porca* – diventano prosaiche e banali nel dialogo tra i vicini di casa per i quali il senso della vita è racchiuso nei piaceri materiali e carnali. All’aspirazione al trascendente della Senhora D si contrappone, dunque, una visione dell’esistenza limitata a una sorta di sopravvivenza quotidiana basata sul soddisfacimento di bisogni e che sembra incarnare, molto più di Hillé, la condizione animalesca.

Secondo Eliane Robert Moraes, infatti:

a consciência da animalidade em Hilda Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo, à afinidade bestial, a ‘vida besta’ que aproxima um do outro. Entende-se por que sua imaginação zoológica jamais contempla a monstruosidade de certos animais, preferindo acomodar-se às espécies domesticáveis que compartilham a miséria humana de cada dia. [...] O animal é antes de mais nada, um semelhante. Na medida em que sua existência coincide por completo com a vida orgânica, ele enuncia um plano impessoal, puramente biológico, diante do qual as identidades ficam reduzidas tão-somente às particularidades da matéria. (*Cadernos* 1999, pp. 121-122)

Hilda non si limita, pertanto, a rappresentare l’osceno, ma rende la scrittura il *luogo dell’osceno* attraverso cui infrange le frontiere Io/Altro, Dentro/Fuori e in cui si materializza un’alterità innominabile e intollerabile.

In *A obscena senhora D*, l’appropriazione di una dimensione *altra* si configura, per certi versi, secondo ciò che Julia Kristeva, nel saggio *Pouvoirs de l’horreur*, definisce come abietto o come abiezione, poiché: “L’abietto ci confronta con quei fragili stati in cui l’uomo erra nei territori dell’animale. Così con l’abiezione le società primitive hanno segnalato una precisa zona della loro cultura per separarla dal mondo minaccioso dell’animale e dell’animalità” (1981, p. 15).

L’abietto rappresenta ciò che è “radicalmente un escluso” (Kristeva 1981, p. 4) che suscita avversione e paura e la cui esistenza è, al tempo stesso, una minaccia e una protezione dell’ordine sociale e simbolico.

La separazione tra dentro e fuori, tra l’io e l’altro, tra proprio e improprio non è mai definitiva, ma è segnata da confini fluidi che spongono, costantemente, al disordine e alla commistione. Ciò che definisce l’abiezione è soprattutto l’ambiguità giacché, come spiega Kristeva: “non è l’assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un’identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L’intermedio, l’ambiguo, il misto” (1981, p. 6).

Per la filosofa, la letteratura contemporanea si è appropriata dell’abietto allo scopo di ‘dispensarlo, dicendolo’ (Kristeva 1981, p. 19) e, proprio per questo, la capacità dello scrittore di immaginare l’abietto consente di nominarlo e, inoltre, di superarlo dato che:

Lo scrittore affascinato dall’abietto ne immagina la logica, vi si proietta, la introietta e di conseguenza perverte la lingua, lo stile e il contenuto. Ma d’altra parte, siccome la sensazione

di abiezione è giudice quanto complice dell'abietto, lo è pure la letteratura che vi si confronta. Con quella letteratura si potrebbe dire che si compie una traversata delle categorie dicotomiche del Puro e dell'Impuro, dell'Interdetto e del Peccato, della Morale e dell'immorale. (Kristeva 1981, p. 18)

La 'traversata di tali categorie dicotomiche' produce, nel testo hilstiano, un continuo rovesciamento tra alto e basso che sovverte e inverte qualsiasi *logica*, abbassando il sublime al livello dell'infimo.

Le riflessioni esistenziali e metafisiche che ossessionano Hillé vengono oggettivate attraverso una discesa verso la materia corporea che rivela le miserie e la finitudine umana e che, al tempo stesso, rappresenta il luogo in cui il razionale si assoggetta all'irrazionale.

No corpo. Pensar o corpo, tentar nitidez. Hillé menina tateia Ehud menino. Dedos dos pés. Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? e uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco? Por que tudo deve morrer hen Ehud? Por que matam os animais hen? Pra gente comer. É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta. Fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível Ehud. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. Não tem nada que só entra? Não. E Deus? Deus entra e sai, Ehud? Isso não sei. O padre diz que Deus está dentro do coração. Então espia o teu, vê se ele tá lá dentro. Tô espionando. Táí? Não. Deixa eu escutar o teu coração. Nossa, tá batendo. Claro, o teu também, deixa eu escutar. Sabe, Hillé, você tem cheiro diferente do meu, tem cheiro de leite, imagine. Tem sim. Te cheira. O pai tem cheiro bom, a mãe também. Eles usam perfume. Por quê? Não é bom a gente cheirar o cheiro da gente? Não sei. Por que a gente se veste? É feio ficar pelado? Eles dizem que é. Por quê? Olha a lagarta, ela tá pelada, coitada. Ehud, escuta: você já viu Deus? Eu não, Deus me livre. Por quê? Ah, sei lá, a gente não conhece. Ehud, escuta: você também vai morrer? Eu não. Como é que você sabe? Só gente velha é que morre. Você vai ficar velho também. Eu não. (Hilst 2001, pp. 42-43)

Il corpo è ciò che rende la condizione umana transitoria e effimera, limitata alla sua materialità e sottomessa a una forza "que não existe mas é crua, é viva, o Tempo" (Hilst 2001, p. 18). Proprio per questo, la vecchiaia di Hillé e la morte di Ehud costituiscono quelle esperienze del limite che rivelano l'impossibilità, per l'uomo, di comprendere:

A vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver mas nunca compreender. porisso é que me queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? que OUTRO mamma mia?  
DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes? (Hilst 2001, p. 53)

### 3. Conclusioni

In una scrittura come quella di Hilda Hilst che sfida costantemente la morale e il senso comune allo scopo di esprimere un pensiero totalmente libero, la categoria dell'osceno agisce come una sorta di dispositivo discorsivo che configura la letteratura come discorso dell'*infamia* poiché, per dirla con Michel Foucault:

nel suo accanirsi a cercare il quotidiano al di sotto del quotidiano stesso, a superare i limiti, a svelare brutalmente o insidiosamente i segreti, a spiazzare regole e codici, a far dire l'inconfessabile, essa tenderà a porsi fuori legge o, quanto meno, a farsi carico dello scandalo, della trasgressione o della rivolta. Più che qualunque altra forma di linguaggio la letteratura rimane il discorso dell'«infamia»: ad essa spetta dire ciò che è più indicibile - peggiore, più



segreto, più intollerabile, spudorato. (2009, p. 68)

Compito dello scrittore è, pertanto, quello di sviscerare la realtà, di mettere a nudo l'esistenza, rivelandone gli aspetti più triviali e riprovevoli. Hilda penetra nelle profondità dell'animo umano, facendo emergere una dimensione attraversata dalle passioni più intense e violente che prorompono prepotentemente da pagine oscene. Oscenità che scaturisce dall'opposizione tra una visione acuta della condizione umana e una realtà opaca dalla quale la natura originaria e primordiale dell'individuo è stata bandita.

In *A obscena senhora D*, il rimosso, l'escluso, l'interdetto rappresentato da Hillé diventa il riflesso di una brutalità che alberga nel cuore umano e che si rivela spaventosa e inquietante poiché appartiene a ogni uomo.

Opera tremenda, dunque; che (s)travolge il lettore, catturato nel fitto intreccio di domande attraverso cui si articola la densa ricerca metafisica di Hillé. L'illogicità degli interrogativi della Senhora D spinge il pensiero oltre i luoghi comuni, oltre i limiti del 'qui ed ora', per dare voce allo sconosciuto che *ci* abita, transitando sulla labile frontiera che separa l'interno dall'esterno, il noto dall'ignoto, l'ordine dal disordine e configurando una condizione di irriducibile alterità. Come afferma Ettore Finazzi Agrò:

O Outro é [...] o que se mexe além duma fronteira, num 'fora' indefinido e indefinível, num exterior sem horizonte que é, na verdade, um interior continuamente recalçado, constantemente projetado para aquele externo que vira em distância tranquilizadora o que se dá, pelo contrário, como inquietante proximidade. E mais profundamente, o que gera o Outro é mesmo essa fronteira, é esse limite que separa um dentro concluso dum fora inconcludente: borda trabalhada e instável, margem dilacerada e sempre recomposta ao longo da história, e todavia linha sagrada e inelutável, destinada a dividir o próprio do impróprio, a norma do desvio. (Finazzi Agrò 1991, p. 53)

Sull'oscena figura di Hillé si proiettano gli impulsi e i sentimenti negati dal vivere in società ed è proprio dalla posizione di isolamento in cui si relega la protagonista del romanzo che scaturisce il tentativo di comprendere e dare forma allo sconosciuto. Fuori dai confini tracciati dalla logica, la Senhora D sconfina nei territori dell'ignoto e dell'irrazionalità in un perenne confronto con l'Assoluto, con il Totalmente Altro, che sposta la sua riflessione dal piano materiale a quello spirituale. Tale inversione non si realizza, tuttavia, attraverso un'opposizione, bensì mediante la costante oscillazione tra trascendente e immanente che determina una sorta di abbassamento della figura divina non più considerata come:

a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto como consequência última a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano [...] fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades [...]. (Cadernos 1999, p. 119)

La 'destituzione' di Dio, atto blasfemo e sacrilego, porta al limite estremo le riflessioni di Hillé la quale, nella vecchiaia e nella morte, assume pienamente la caducità della condizione umana.

Una condizione tragica, senza possibilità di salvezza, il cui senso, costantemente ricercato, si dissolve in un ineluttabile nulla che lascia tutte le domande senza le risposte. Proprio come accade a Hillé, il cui tentativo di decifrare l'enigma dell'esistenza si conclude con la morte.

Tuttavia, le questioni irrisolvibili della Senhora D restano impresse sulle pagine di un libro osceno, tornando a tormentare ogni lettore che si addentra nel misterioso “vão da escada” (Hilst 2001, p. 18) di Hillé.

**Bionota:** Luigia De Crescenzo ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Studi Euro-Americani presso l'Università degli Studi Roma Tre (2016). È docente a contratto di Letteratura portoghese e brasiliana presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dello stesso ateneo. Attualmente, i suoi interessi di ricerca si concentrano nell'ambito della letteratura brasiliana del XX secolo, con particolare riferimento alla letteratura femminile

**Recapito autore:** [luigia.decreczenzo@uniroma3.it](mailto:luigia.decreczenzo@uniroma3.it)

## Bibliografia

- Agamben G. 2008, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma, pp. 9-10.
- Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst* (n. 8) 1999, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.
- Castello J. 1994, “Potlach, a maldição de Hilda Hilst”, (*O Estado de São Paulo*, 30 out. 1994), in Diniz C. (ed.) 2013, *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, Globo, São Paulo, pp. 157-163.
- Finazzi Agrò E. 1991, *O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na literatura brasileira*, in “Revista Brasileira de Literatura Comparada” 1, p. 52-61.
- Foucault M. 2009, *La vita degli uomini infami*, Il Mulino, Bologna.
- Hilst H. 2001, *A obscena senhora D*, Globo, São Paulo.
- Kristeva J. 1981, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano.
- Mascaro S. de Amorim 1986, “Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever” (Entrevista – *O Estado de S. Paulo*, 21 jun. 1986), in Diniz C. (ed.) 2013, *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, Globo, São Paulo, pp. 85-93.
- Neto J. et al. 1981, “Hilda Hilst: fragmentos de uma entrevista” (Entrevista – *Pirâmide. Revista de Vanguarda, Cultura e Arte*, 1981), in Diniz C. (ed.) 2013, *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, Globo, São Paulo, pp. 69-83.
- Novaes Coelho N. 1989, *Um diálogo com Hilda Hilst*, in Novaes Coelho N. et al., *Feminino no singular. A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*, GRD, São Paulo; Arquivo Municipal, Rio Claro, SP, pp. 136-160.
- Novaes Coelho N. 1993, *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, Siciliano, São Paulo.
- Pécora A. 2005, *Nota do organizador*, in Hilst H., *O caderno rosa de Lori Lamby*, Globo, São Paulo, pp. 7-11.
- Pécora A. 2010 (ed.), *Por que ler Hilda Hilst*, Globo, São Paulo.
- Queiroz V. 2000, *Hilda Hilst: três leituras*, Editora Mulheres, Florianópolis.
- Rella F. 2002, *Figure del male*, Feltrinelli, Milano.