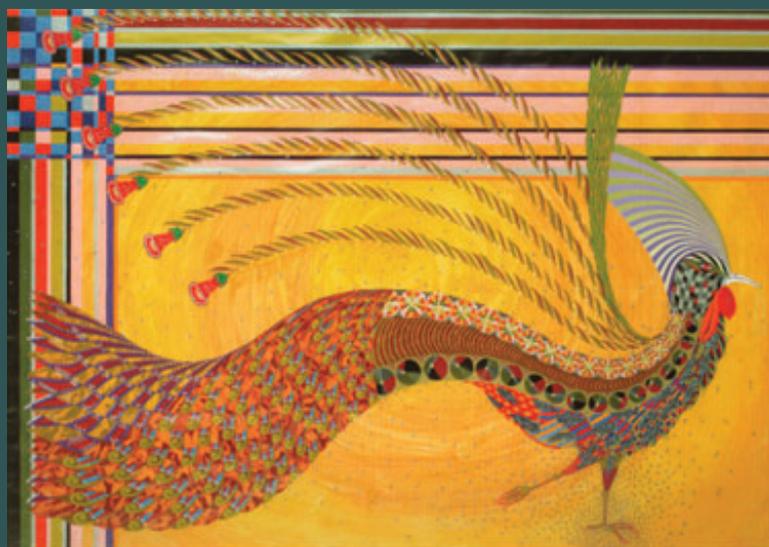


# RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE  
E CULTURE MODERNE

15 • 2021 (VIII)



Dipartimento di  
LINGUE  
LETTERATURE STRANIERE  
CULTURE MODERNE



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI TORINO

In copertina: Pablo Luis Ávila, *L'eterna ricerca di Narciso*, 1985. (Smalti acrilici su carta, cm 100x70)

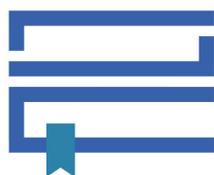
Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese ([www.bibliobear.com](http://www.bibliobear.com))

# RiCOGNIZIONI

---

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE  
E CULTURE MODERNE

15 • 2021 (VIII)



Dipartimento di  
**LINGUE  
LETTERATURE STRANIERE  
CULTURE MODERNE**



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI TORINO

## COMITATO DI DIREZIONE

### Direttore responsabile

Paolo BERTINETTI (Università di Torino)

### Direttore editoriale

Carla MARELLO (Università di Torino)

## COMITATO DIRETTIVO

Elisa CORINO (Università di Torino), Pablo LOMBÓ MULLIERT (Università di Torino),  
Roberto MERLO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino),  
Matteo REI (Università di Torino)

## COMITATO REDAZIONALE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Elisabetta BENIGNI (Università di Torino),  
María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino), Silvano CALVETTO (Università di Torino),  
Gianluca COCI (Università di Torino), Matteo GRASSANO (Università di Bergamo),  
Peggy KATELHOEN (Università di Bergamo), Patricia KOTTELAT (Università di Torino),  
Enrico LUSSO (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino),  
Alessandra MOLINO (Università di Torino)

## COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta),  
Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino),  
Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino),  
Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg),  
Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo),  
Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino),  
Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino),  
Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13),  
Roberto MERLO (Università di Torino), Riccardo MORELLO (Università di Torino),  
Francesco PANERO (Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino),  
Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass),  
Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf),  
Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa),  
Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino),  
Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design),  
François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

## EDITORE

### Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Complesso «Aldo Moro»

Via Sant'Ottavio ang. Via Verdi, 10124, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

## CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: [rivista.ricognizioni@unito.it](mailto:rivista.ricognizioni@unito.it)

ISSN: 2384-8987

# SOMMARIO

---

## **CrOCEVIA • Interlúnio: Eugénio de Castro e a literatura portuguesa do fim-de-século**

A cura di Matteo REI e Bruno ANSELMi MATANGRANO

- 9 *Matteo REI e Bruno ANSELMi MATANGRANO • “Só amo aquilo que de mim foge”: Eugénio de Castro e a literatura portuguesa do fim-de-século*
- 13 *Marta PACHECO PINTO • Eugénio de Castro entre literatura e ciência: Orientalismo como colaboração*
- 37 *Giorgio DE MARCHIS • A bicicleta de Jaime de Magalhães Lima*
- 45 *Maria João REYNAUD • Eugénio de Castro: entre o Simbolismo e o Modernismo*
- 53 *Matteo REI • A lira, a esmeralda e o incêndio: Traços do mito literário de Nero entre Gomes Leal e Roberto de Mesquita*
- 63 *Bruno ANSELMi MATANGRANO • A feminilidade da serpente: Subversão, simbologia e sugestão no contexto finissecular*
- 87 *Maria de Jesus CABRAL • A maneira trágica de Eugénio de Castro: A persona/gem feminina entre Belkiss e Oaristos*
- 99 *Piero CECCUCCI • Sentimento dum ocidental: Cenni simbolisti/modernisti nella poesia di Cesário Verde*

## **ItINERARI**

- 115 *Marcelly Belisse GIL RODRIGUEZ • Un po' d'Africa nelle parole. Gli africanismi nel portoghese del Brasile*
- 135 *Marco CARCHIA • Lingue senza consonanti bilabiali*

## **SeGNALI**

- 161 *Luca BADINI CONFALONIERI • In ricordo di Mario Seita (1954-2021)*



# CrOCEVIA

---

INTERLÚNIO: EUGÉNIO DE CASTRO  
E A LITERATURA PORTUGUESA DO FIM-DE-SÉCULO

A cura di

Matteo REI e Bruno ANSELMi MATANGRANO



# “SÓ AMO AQUILO QUE DE MIM FOGE”

Eugénio de Castro e a literatura portuguesa do fim-de-século

---

Matteo REI e Bruno ANSEMI MATANGRANO

*Em memória do professor Giancarlo Depretis,  
cujos trabalhos tanto honraram a cultura portuguesa.*

Em um ano de tantas tristezas e incertezas sanitárias, políticas e económicas em escala local e global, o esforço de continuar e preservar o trabalho académico e intelectual, que traduz a importância das humanidades numa contemporaneidade cada vez mais voltada para o produtivismo, o utilitarismo e o imediatismo, faz-se evidente, necessário, crucial, como forma de resistência dos ideais humanistas difundidos e defendidos no contexto universitário e, em particular, no campo das letras ao qual a visão histórica e a sensibilidade artística demonstram vital importância para a apreensão e compreensão do contemporâneo. Com esta recolha de artigos, portanto, que recupera a lembrança do alegre momento de partilha e aprendizado de um mundo que há pouco mais de um ano era tão diferente, propomos um olhar para um passado recente, numa perspectiva transnacional, com o qual tanto podemos aprender para lidar com o mundo em crise dessa segunda década do século XXI.

As contribuições recolhidas nesta secção monográfica da revista *RiCognizioni*, portanto, apresentam o resultado final e o convite à continuação de uma atividade de diálogo e reflexão que teve início em novembro de 2019, por ocasião do *Colóquio Internacional sobre o Decadentismo e o Simbolismo na literatura portuguesa*, realizado na Universidade de Turim, sob o mote “Só amo aquilo que de mim foge”, verso schopenhaueriano do poeta português Eugénio de Castro (1869-1944) colhido em seu *Sagramor* (1895). Simbolizando o espírito da época em que tanto se prezava o cosmopolitismo e as trocas culturais, o evento que contou com pesquisadores de Itália, Portugal e Brasil, teve o intuito de comemorar o 150º aniversário de seu nascimento, figura central do movimento simbolista na pátria de Camões, em particular, e em língua portuguesa, em geral, cujo nome, não por acaso, está presente em muitos dos títulos dos artigos aqui reunidos, aparecendo ainda com bastante frequência nas páginas da maioria das demais contribuições.

A Castro, por exemplo, é inteiramente dedicada a intervenção de Maria João Reynaud, que recorda o seu papel fundamental no surgimento do Simbolismo em Portugal e aprofunda a análise da relação entre a sua obra e o subsequente Modernismo. Com efeito, segundo a autora, é justo reconhecer o papel do poeta como influente precursor da geração de *Orpheu*, ao lado de outras figuras-chave do Simbolismo lusitano que, nesse sentido, já foram amplamente valorizadas, como as de Camilo Pessanha (1867-1926), que chegou a ser convidado por Fernando Pessoa (1888-1935) a participar do terceiro número de sua revista, ou ainda Ângelo de Lima (1872-1921), que integrou o segundo volume.

Marta Pacheco Pinto também se detém sobre o autor de *Oaristos* (1890), reconstruindo, com meticulosa documentação, a relação de Castro com os estudos que se desenvolveram em Portugal, entre finais do século XIX e início do século XX, no contexto do Orientalismo. A autora concen-

tra-se, em particular, sobre a passagem do poeta pelo Curso Superior de Letras e sobre as relações pessoais mantidas com alguns importantes expoentes dos estudos orientais em terras lusitanas, como Guilherme de Vasconcelos Abreu (1842-1907) ou Francisco Maria Esteves Pereira (1854-1924).

Por sua vez, Maria de Jesus Cabral propõe uma leitura em *close reading* de duas obras castrianas, a recolha *Oaristos* e a peça *Belkiss*, nas quais analisa suas personae/personagens femininas. Em sua leitura, a pesquisadora analisa o veio schopenhaueriano tipicamente simbolista na construção do feminino, de modo a demonstrar, por exemplo, as pulsões da Vontade, conforme teorizadas pelo filósofo alemão, que regem as escolhas da rainha-título do texto dramático em questão ou das muitas mulheres que povoam seus versos. Tais pulsões expressam o “trágico” da existência da conjuntura finissecular e refletem a forma como o feminino já havia sido representado nos poemas melódicos de *Oaristos*, demonstrando, igualmente, a organicidade da obra do autor.

O autor de *Belkiss* também figura em dois estudos de panorâmicos de viés temático do contexto de produção literária da segunda metade do século XIX. No primeiro, de autoria de Matteo Rei, apresenta-se uma pesquisa sobre a figura de Nero no contexto finissecular, tecendo relações com a o contexto francófono, uma vez que os ecos de Théophile Gautier (1811-1872) e, em especial, de Gustave Flaubert (1821-1880) reverberam nos versos e prosas da paisagem literária lusitana do fim do século XIX. Sua análise, culmina, após passar pelas obras de Eça de Queirós (1845-1900), Teófilo Braga (1843-1924), Pinheiro Chagas (1842-1895), Gomes Leal (1848-1921) e nosso homenageado Eugénio de Castro, em análise dos belos versos de Roberto de Mesquita (1871-1923), demonstrando o alcance e forte presença da imagem do imperador romano na literatura portuguesa do período.

Já no estudo de Bruno Anselmi Matangrano, o leitor é conduzido por uma viagem através do tempo para verificar as transformações da imagem da serpente enquanto símbolo, desde a Grécia Antiga e o pensamento Bíblico, para verificar de qual maneira os poetas finisseculares, e, em particular, os lusófonos, ressignificaram-na em uma atitude que tanto suscita um diálogo, quanto uma transgressão, para com a tradição. Através da análise de autores tais como os portugueses Pessanha e Eugénio de Castro, os brasileiros Cruz e Sousa (1861-1898) e Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), o belga Iwan Gilkin (1858-1924) e o francês Charles Baudelaire (1821-1867), cuja força simbólica impacta fortemente seus sucessores, demonstra-se como a imagem da serpente tornou-se o signo do feminino por excelência nessa conjuntura, povoando mais de uma centena de poemas de línguas portuguesa e francesa.

Por outro lado, se, como Pacheco Pinto demonstra em seu extenso estudo, a fuga em direção ao exotismo orientalista representa uma tendência difundida e fecunda no contexto do final do século, não menos feliz é, naqueles mesmos anos, a ideia de decadência moral e espiritual da sociedade da época, à qual o escritor e intelectual Jaime de Magalhães Lima (1859-1936), objeto da atenção de Giorgio de Marchis, contrapõem com seu “neofranciscanismo rigoroso e intransigente”. A esse respeito, o estudioso italiano observa que o empenho de Lima para difundir o tolstoísmo e a literatura russa em seu próprio país estão associados à necessidade de reagir à decadência moral e física ligada à vida nas grandes cidades modernas, em confluência ao espírito decadente que inspirou tanto o francês J.-K. Huysmans (1848-1907) quanto o próprio Eça de Queirós. Uma reação que, no caso de Lima, porém, de forma bastante surpreendente, corresponde também à condenação da atividade desportiva (em particular, ao nascente ciclismo) que é equiparada a “uma espécie de demência”.

Nosso dossiê se encerra, mantendo-se no contexto das coordenadas histórico-culturais em que se insere a gênese do Simbolismo português, com o intervenção de Piero Ceccucci, no qual o pesquisador demonstra o papel desempenhado, neste contexto, pela obra de Cesário Verde, enquanto um dos primeiros, em Portugal, a assimilar e retrabalhar ideias e motivos presentes na poe-

sia de Baudelaire, reforçando a presença francesa na literatura lusitana finissecular comentada nos trabalhos de Cabral, Rei e Matangrano, relação amplamente atestada em um contexto crítico, sobre o qual a contribuição de Ceccucci se detém oportunamente.

Espera-se, assim, que o conjunto desses trabalhos fomente discussões vindouras sobre a importância e permanência dos pensamentos e ideais difundidos no fim do século XIX na sociedade portuguesa, em reverberação às inovações estético-culturais e sociais que transformam as culturas ocidentais no momento que antecede o Modernismo e as poéticas de vanguarda. Ao mesmo tempo, essa publicação convida a pensarmos em outros centenários, recuperando a memória de tantas outras personalidades literárias, que nesse 2021, urgem ser igualmente homenageados e lembrados, como, para citarmos apenas alguns, Baudelaire, Flaubert, Ângelo de Lima, Gomes Leal e Alphonse de Guimaraens.

*Entre Turim e São Paulo, abril de 2021*

**NOTA:** A imagem que abre este dossiê reproduz o quadro *L’eterna ricerca di Narciso* (1985) de Pablo Luis Ávila e pretende ser uma homenagem ao seu autor e ao saudoso colega e amigo Giancarlo Depretis. Gostamos também de associar idealmente o conteúdo desta secção da revista às notas de *Interlunio*, do cantor e compositor Senatore Cirenga, uma canção que foi buscar a sua inspiração no poema *Belkiss* do aqui homenageado Eugénio de Castro.



# EUGÉNIO DE CASTRO

## ENTRE LITERATURA E CIÊNCIA

Orientalismo como colaboração

---

Marta PACHECO PINTO

**ABSTRACT • Eugénio de Castro between Literature and Science: Orientalism as Collaboration.**

The paper offers a case study of the fin-de-siècle works of Portuguese poet Eugénio de Castro (1869-1944) as illustrative of the aestheticization of scholarly/scientific knowledge about the East. This study is thus based on two premises: literary orientalism as a western discourse that feeds on a shared imaginary about the East, and scholarly/scientific orientalism as a specialized field of production, circulation and reception of knowledge (i.e. oriental studies). Based on Castro's case study, I put forward the hypothesis of an interaction between the fields of literary production and scholarly/scientific orientalism under the framing concept of *arrière-texte* (Gladieu, Pottier and Trouvé 2013). In order to explore how Castro's oeuvre may have been informed and shaped particularly by the work of Portuguese orientalists, without however disregarding his privileged connections to French orientalism, I propose a formal approach through the analysis of networks of collaboration. After briefly discussing the presence of the East in Castro's fin-de-siècle work, I highlight the role played by the Curso Superior de Letras, a Lisbon-based school for higher education, in the poet's orientalist training (1885-1889). This institutional setting enabled him to establish interpersonal networks, namely with Guilherme de Vasconcelos Abreu and Consiglieri Pedroso. These networks will be complemented with the analysis of plausible and (in)formal relationships, in particular with Francisco Maria Esteves Pereira, specialist in Ethiopian studies, as well as with the intellectuals Teófilo Braga and Joaquim Mendes dos Remédios. The purpose is to unveil the agencies, either manifest or latent, contributing to the poet's creative process and who are part of his orientalist *arrière-texte*. Ultimately, this case study will show that orientalism is a collaborative system of knowledge production, circulation and reception between scientific institutions and the literary sphere.

**KEYWORDS •** *arrière-texte*; literary orientalism; scholarly/scientific orientalism; networks of collaboration; fin-de-siècle Portugal.

### Introdução

O ato de criação – no caso em estudo, cultural ou científica – não emerge no vazio, da mesma forma que o ato de leitura gera, por parte de quem recebe o objeto criado, associações, interpretações e questionamentos vários espoletados por experiências anteriores, tanto de leitura como de diversa natureza empírica (dialógica, acústica, visual, tátil, etc.). Todavia, as experiências e respectivas memórias que moldam o ato de criação nem sempre deixam vestígios na superfície textual que permitam relacioná-las com esse ato, podendo antes existir em estado de latência. É no âmbito da latência que se situa o *arrière-texte*, conforme argumentam Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier e Alain Trouvé (2013), ao conotá-lo com “pressupostos culturais (que enformam

frequentemente o nosso discurso sem nos apercebermos disso)”, com o “escoramento numa vivência (do autor ou do leitor) de que não subsiste senão o rasto”, podendo “desdobrar[-se] numa forma autoral, conjecturada pelo leitor, e numa forma leitoral submetida à demanda de novos leitores, num processo de geração contínua” (2016: 19)<sup>1</sup>.

O presente trabalho assume como ponto de partida a perspetiva conjecturada pelo leitor – e reforçada pela sua “criatividade interpretativa” (Gladieu, Pottier e Trouvé 2016: 148) – enquanto proposta de leitura da estética orientalista patente na obra finissecular de Eugénio de Castro (1869-1944). Isto é, uma proposta de leitura dessa obra enquanto incorporação de saberes produzidos e autorizados sobre os lugares reais que subjazem ao mito do Oriente no imaginário literário. É no âmbito dos estudos orientais, dominados até meados do século XIX por uma forte orientação filológica, que se enquadram os saberes aqui visados, em particular os fomentados, em contexto de instituição de ensino e/ou científica, por uma intelectualidade portuguesa.

Note-se que a leitura aqui conjecturada é orientada desde logo pela ideia de um quadro de labor mental moldado por conexões de natureza orientalista. O estudo que se apresenta, e que toma como fulcro da análise alguma da obra de Eugénio de Castro, não foi originalmente concebido a partir da discussão dessa obra, mas antes da dos percursos biobibliográficos dos orientalistas portugueses estudados no projeto *Textos e Contextos do Orientalismo Português: Congressos Internacionais de Orientalistas (1873-1973)*<sup>2</sup>. Foram os orientalistas que adiante se convocam que me conduziram a Castro e a equacioná-los como parte do *arrière-texte* do escritor, o que explica também a estrutura do artigo. Após uma breve análise dos conceitos de *arrière-texte* e orientalismo, mostrando a mais-valia do primeiro para a discussão do segundo, introduzir-se-á a *corpus* de análise para, de seguida, destacar duas instâncias formadoras da inspiração orientalista de Eugénio de Castro: a sua passagem pelo Curso Superior de Letras, espaço formal de assimilação de saberes científicos, e redes de comunicação interpessoal, resultantes da mobilidade do poeta.

Estando as afinidades de Eugénio de Castro com a cultura e a modernidade franco-belgas, de cujo simbolismo foi herdeiro, e com a intelectualidade tanto europeia como internacional bem documentadas e estudadas<sup>3</sup>, o foco do presente trabalho recai sobre as suas ligações à escala nacional e, por isso, está ancorado numa abordagem formal de catalogação de relações (sincrónicas). Sem descurar, porém, o contacto privilegiado de Castro com as produções do orientalismo francês, sobretudo as que lhe chegaram por via indireta através dos autores que o inspiraram<sup>4</sup>, é meu propósito identificar as redes de colaboração nacionais, tanto formais como informais, que Castro estabeleceu ou terá plausivelmente estabelecido no período finissecular e que, não sendo explicitadas na obra que publicou nem podendo, por vezes, ser expandidas a partir do epistolário existente,

---

<sup>1</sup> Agradeço a Maria de Jesus Cabral a sugestão de leitura desta obra e a oferta de um exemplar da tradução portuguesa, que aqui se segue.

<sup>2</sup> Desenvolvido no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, este projeto foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia entre 2016 e 2019 no âmbito do Projeto 3599 – Promover a Produção Científica, o Desenvolvimento Tecnológico e a Inovação – Não Cofinanciada (PTDC/CPC-CMP/0398/2014).

<sup>3</sup> Ver, a este propósito, os trabalhos de Seabra Pereira (1975; 1995), Maria de Jesus Cabral (por exemplo, 2010; 2019), Rita Marnoto (2009), Matteo Rei (2016; 2017), Bruno Matangrano (2019), Eloísa Álvarez e Antonio Saéz Delgado (2006) ou Miguel Filipe Mochila ([2021]).

<sup>4</sup> Sobre as incursões orientais, em particular no âmbito do japonismo, de Stéphane Mallarmé (1842-1898), que influenciou profundamente Castro e com quem ele se correspondeu, leia-se Genova (2016: 175-216).

podem, contudo, ter contribuído para o processo criativo e para a construção do imaginário oriental(ista) do poeta simbolista.

### 1. *Arrière-texte* e orientalismo

O conceito de *arrière-texte* é, como reconhecem os tradutores para português da monografia que o historia e recupera como abordagem interdisciplinar para repensar o universo literário, “de difícil tradução” por nele

conflu[ir]em leituras passadas, já profundamente enraizadas e por isso dificilmente localizáveis no tempo e no espaço, experiências de vida, pressupostos culturais, de onde resulta um texto *latente* que se vai enriquecendo tal palimpsesto dinâmico, poroso, ao ponto de se constituir como um saber/texto que identifica o processo de criatividade, mas também a *atividade* de leitura, como atividade secundária, verificável através da produção verbal, autónoma, do leitor a propósito do texto lido, e da qual resulta o “texto de leitura”. (Cabral, Domingues e Laurel 2016: 13; ênfase do original)

Ora, considerando as palavras introdutórias de Edward Said ao seu ainda hoje polémico *Orientalismo* (1978), o mecanismo do *arrière-texte*, aliado ao intertexto, parece constituir o motor que anima o discurso orientalista nas suas múltiplas aceções:

Qualquer pessoa que escreva sobre o Oriente deve ter uma perspectiva sobre o Oriente; [...] nada disto acontece em abstracto. O escritor que escreve sobre o Oriente (e isto vale inclusivamente para Homero) assume algum precedente oriental, algum conhecimento prévio do Oriente, a que se refere e no qual se apoia. [...] O conjunto de relações entre as obras, os públicos e alguns aspectos específicos do Oriente, por conseguinte, constitui uma configuração que se pode analisar – assim, por exemplo, os estudos filológicos, as antologias de literatura oriental, os livros de viagem ou as fantasias orientais – e cuja presença no tempo, no discurso, nas instituições (escolas, livrarias, organismos de negócios estrangeiros) lhe confere força e autoridade. (Said 2004: 23)

Na medida em que o orientalismo, enquanto tradição ocidental de representação literária e académica dos países e povos do Oriente (Lowe 1991: 3), se tem alimentado de um repositório de imagens, discursos e linguagens próprias, o *arrière-texte* orientalista coincidirá, então, com o tal “conhecimento prévio”, procedente da acumulação e combinação de experiências, memórias e/ou leituras sobre o Outro oriental. No orientalismo literário, o *arrière-texte* participa, portanto, da criação textual de um *efeito* ou imagem de Oriente. Aliás, Gladieu, Pottier e Trouvé defendem que “o pressuposto fundador dos estudos culturais”, os quais emergiram no rescaldo da obra de Said e também da crítica que ela gerou, “não é outro senão uma intertextualidade generalizada” (2016: 17).

Tendo por base a noção de intertextualidade conceptualizada no âmbito da escola de teoria literária francesa e problematizada à luz de uma perspectiva histórica, tanto moderna como pós-moderna, o *arrière-texte* coloca o leitor e o ato de leitura no centro do processo interpretativo: “[O] *arrière-texte* permanece pelo contrário um ponto cego da escrita, quando muito sugerido pelo escritor, e principalmente reconstruído pelo leitor, de um modo conjectural” (Gladieu, Pottier e Trouvé 2016: 45). Nesse sentido, constitui-se como um “duplo jogo” entre “o texto a ler” e “o plano de fundo – a cena mental da sua elaboração” (Gladieu, Pottier e Trouvé 2016: 91), sendo que é neste mesmo jogo que assenta o orientalismo literário. É a cena mental da elaboração das fantasias orientais de fim-de-século de Eugénio de Castro que a seguir se discute como elo de ligação entre cultura literária e cultura científica, isto é, como configuração estética de um conjunto de relações entre obras, públicos, aspetos específicos do Oriente e instituições. Reconhecendo, embora, a dimensão especulativa subjacente ao conceito de *arrière-texte*, por admitir a colocação

de hipóteses sobre a criação autoral na ausência de suporte empírico que se traduza em jogos intertextuais evidentes e localizáveis, ele permite abrir o horizonte de leitura e cruzar o plano da escrita literária, o da linguagem figurada, com o do saber orientalista.

Quando a palavra *orientalismo* se vulgarizou na segunda metade do século XIX, conotava então um entendimento filológico, que entretanto se perdeu, de estudo das línguas e dos textos – ou literaturas – orientais, ou seja, atinentes a um espaço não-europeu<sup>5</sup> coincidente sobretudo com a Ásia. A institucionalização desta área de saber, isto é, a do orientalismo como estudos orientais ou “ciência do orientalista” – sendo o orientalista “[h]omem versado no conhecimento das línguas orientaes” (Vieira 1873: 583) –, ocorreu ao longo do século XIX (Rabault-Feuerhahn 2012: 1; Machado 2018), com o estabelecimento de escolas, cátedras universitárias e *curricula* especializados, a par da criação de institutos e sociedades científicas, como a Sociéte Asiatique de Paris, em 1822, a Royal Asiatic Society da Grã-Bretanha e Irlanda, em 1823, a American Oriental Society, em 1842, ou a Societa Asiatica Italiana, em 1886. Em Portugal, não houve propriamente uma instituição congénere, cabendo o papel de dinamização do interesse nacional pela Ásia à Sociedade de Geografia de Lisboa, uma instituição de iniciativa privada fundada em 1875 e inicialmente dividida em duas comissões, a Africana e a Asiática, assim como à Academia das Ciências de Lisboa, através da sua missão pedagógica de patrocínio de estudos especializados. Também a reunião de coleções, tanto privadas como museológicas, a criação de congressos para especialistas, como os Congressos Internacionais de Orientalistas, que decorreram de forma mais ou menos regular (de três em três anos) entre 1873 e 1973, e a proliferação de publicações científicas, desde ensaios a manuais lexicográficos, edições críticas e algumas traduções de literaturas não-europeias, ajudaram a *materia orientalis* a entrar no domínio da esfera pública.

A partir do estudo de caso de Castro, argumento que a experiência literária e estética do Oriente se entrelaça com uma outra aceção de orientalismo, a de saber académico-científico. O discurso estético sobre o Oriente, revestindo-se de uma tendência para o exotismo<sup>6</sup>, desenvolveu-se em paralelo com a institucionalização e diversificação do saber orientalista, que simultaneamente fomentou. Exemplo claro da última circunstância – a de interligação entre ciência e literatura – é o *Glossário Luso-Asiático* (1919), do professor de sânscrito Sebastião Rodolfo Dalgado (1855-1922). Situando-se no âmbito do que hoje se designa como linguística de contacto, o *Glossário* mapeia a presença de vocábulos asiáticos na língua portuguesa a partir da literatura – ensaística, cronística, ficcional – disponível. As suas fontes incluem desde João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda ou Luís de Camões a Guilherme de Vasconcelos Abreu, Eça de Queirós, Wenceslau de Moraes ou Alberto Osório de Castro.

Em Portugal, a elaboração de estudos mais aprofundados sobre o espaço asiático e outros territórios rotulados como orientais foi um pouco mais tardia do que no resto da Europa, o que se

---

<sup>5</sup> Em Portugal, a palavra “orientalismo” surge dicionarizada pela primeira vez, de acordo com o estudo de Manuela Delgado Leão Ramos (2001: 18), no quarto volume do *Grande Dicionario Portuguez; ou The-souro da Lingua Portuguesa*, publicado em 1873 – não por acaso data do primeiro Congresso Internacional de Orientalistas, que se realizou em Paris. Significava então “[c]onjuncto dos conhecimentos, das ideias philosophicas e costumes dos povos orientaes.//Sciencia dos orientalistas, conhecimento das línguas orientaes” (Vieira 1873: 583).

<sup>6</sup> Por exotismo entende-se aqui a manifestação concreta de uma experiência empática e estética com a alteridade oriental, a qual teve uma expressão mais significativa na literatura europeia finissecular; seria um gosto pela diferença de que, para autores como Maria Leonor Buescu (1997: 567) ou Elizabeth Oxfeldt (2002: 6), o orientalismo seria fundamentalmente uma variante.

repercutiu nas fontes preferenciais das criações artísticas nacionais; como observou Duarte D. Braga, “[o] clima orientalista finissecular na poesia portuguesa encontra-se associado sobretudo ao esteticismo. É todo um gosto epocal que constitui um efeito da receção da poesia francesa” (2019: 123). Já Óscar Lopes havia advertido para o facto de a “coincidência entre a tendência decadente-simbolista e a do gosto pelo exótico do Extremo-Oriente, ou simplesmente por qualquer exotismo geográfico ou histórico mais inédito, [ser] um fenómeno europeu, senão mesmo cosmopolita” (1987: 138). O orientalismo literário configura-se assim, por um lado, enquanto sistema transnacional de produção, circulação e receção de saberes sobre as geoculturas contidas numa ideia de Oriente. Um sistema cujo principal mecanismo de criação assenta na partilha de textos. Por outro lado, o orientalismo como experiência estética construída em torno do imaginário de um certo Oriente estava em sintonia com o espírito colecionista de *orientalia* que se fazia sentir um pouco por toda a Europa, e mais especialmente em França, Inglaterra, Alemanha e até mesmo Itália, que serviram de modelo ao desenvolvimento do orientalismo académico-científico em Portugal<sup>7</sup>.

São quatro os acontecimentos que considero mais representativos desse desenvolvimento: a criação da cadeira de Sânscrito em 1877, no Curso Superior de Letras, cuja leccionação ficou a cargo do sanscritista Guilherme de Vasconcelos Abreu; a tentativa, que viria a ser gorada, de acolher, em Lisboa, sob o patrocínio da Sociedade de Geografia, a décima sessão do Congresso Internacional de Orientalistas em 1892; a fundação da Escola Colonial em 1906; e a reintrodução do estudo do Árabe no currículo nacional, com David Lopes a ministrar a disciplina a partir de 1914 (até 1937) na recém-criada Faculdade de Letras de Lisboa, anterior Curso Superior de Letras. A literatura serviu, a par de outras artes (por exemplo, Porfírio 1999), como palco de demonstração e encenação das tendências ou debates orientalistas finisseculares, localmente moldados pelo estado de desenvolvimento dos estudos orientais e fomentados pelas redes de colaboração interpessoais estabelecidas por quem escreveu (sobre) o Oriente. Na sequência de Seabra Pereira, ao afirmar a propósito de Eugénio de Castro que ele “enquadra as suas criações poéticas por uma *intervenção literária e cultural informada*” (1995: 20; ênfase minha), coloco a hipótese de uma interpenetração entre os campos de criação literária e orientalismo académico (ou ciência), isto é, de a produção estética de Eugénio de Castro ter sido informada, coadjuvada ou validada pelo trabalho de orientalistas portugueses. Esta hipótese foi já colocada em relação a outros autores finisseculares, como Alberto Osório de Castro (1888-1946), cujo poema *Exiladas* é introduzido por uma epígrafe de Calidaça que Duarte D. Braga mostrou resultar do contacto de Osório de Castro com

o trabalho do incipiente orientalismo científico em Portugal [...], mais concretamente a luxuosa edição do primeiro acto de Śakuntalâ sob o título *O Reconhecimento de Chakuntalâ* (1878), traduzido por Guilherme Vasconcelos de [sic] Abreu, de onde a epígrafe é retirada *ipsis verbis*: “Vai para diante o corpo, apenas volta para trás o coração inquieto; é como a seda da bandeira levada contra o vento” (Castro, 1895: 5; Abreu, 1878: 31). (2014: 246)

---

<sup>7</sup> Cite-se, a título de exemplo, Vasconcelos Abreu: “A Itália vai no bom caminho. A França tem já um passado brilhante e glorioso no que respeita a todos os ramos do ORIENTALISMO; é ela a grande propagadora, foi até em parte a grande mestra da Europa. A Alemanha é o grande foco desta luz imensa. A Inglaterra, a Rússia trabalham ativas. Preparemo-nos nós em Portugal, que estamos mais atrasados do que a França há cinquenta anos no que respeita ao ORIENTALISMO” (2019 [1874]: 174; ênfase do original).

Eugénio de Castro, um dos poetas mais traduzidos da sua geração, mergulhou no Oriente por via dos livros que leu, dos lugares que frequentou e das pessoas com quem se relacionou.

## 2. Eugénio de Castro no Oriente

Etiópia, Arábia e Egipto (*Belkiss*, 1894), Judeia ou Palestina (*Jesus de Nazareth*, 1885; *Salomé e Outros Poemas*, 1896), Babilónia (*Sagramor*, 1895), Constantinopla (com alguma presença em *Horas*, 1891), a Grécia antiga (*Oaristos*, 1890; *Tiresias*, 1895; *Anel de Polycrates*, 1907) compõem os principais orientes sobre os quais Eugénio de Castro e Almeida versejou. É sobretudo na sua criação de fim-de-século que se deteta uma inspiração orientalista de cariz exótico, assente no que Isabel Pires de Lima descreveu, em “O orientalismo na literatura portuguesa (séculos XIX e XX)”, como “desdobramento ou sugestão de ambientes orientais, onde cintilações de pedras preciosas se cruzam com derramamentos inebriantes de perfumes, cenários habitados por hieráticas figuras históricas, pretextos para sucessões de imagens raras” (1999: 154). *Oaristos* (1890), *Belkiss* (1894), *Sagramor* (1895) e o poema “Salomé”, em *Salomé e outros Poemas* (1896), produzidos nesse período finissecular e de inspiração orientalista, são geralmente aceites como os textos que melhor ilustram o que a crítica convencionou como a fase mais simbolista, ou “inconformista” (Cabral 2019: 149 n.1), de Castro. É a esta fase que se reporta o presente trabalho, situando a sua obra num quadro mais geral de orientalismo enquanto discurso estético assimilador de outros –ismos, desde o parnasianismo ao decadentismo, impressionismo ou simbolismo, e em diálogo com o campo de saber orientalista.

A presença, na obra de Castro, de espaços orientais, alguns dos quais, ainda que escassos, marcados na sua própria história pela influência portuguesa, não é surpreendente se tivermos em conta não apenas os seus contactos com a intelectualidade europeia, mas também o percurso do poeta à luz dos intelectuais com quem se cruzou ao longo da vida em Portugal e que o terão educado em termos de *materia orientalis*. Neste sentido, focarei, de forma mais extensa e com maiores aproximações textuais, a importância formativa da passagem do futuro professor de Filologia Românica da Faculdade de Letras de Coimbra pelo Curso Superior de Letras, em Lisboa, entre 1885 e 1888, como um momento crucial na educação, em segunda mão, do seu imaginário orientalista, ao qual esteve ligado, de forma privilegiada, Guilherme de Vasconcelos Abreu. Essa passagem terá possibilitado o estabelecimento de redes veladas com outros orientalistas portugueses, de que salientarei o etiopista Francisco Maria Esteves Pereira, a quem junto, num terceiro momento, Teófilo Braga e o autor da história dos judeus em Portugal, Joaquim Mendes dos Remédios. Pretende-se, a partir desta incursão pela história pessoal do poeta, elucidar a respeito da cena mental ou fundo intelectual de Eugénio de Castro, ou seja, dar forma ao seu *arrière-texte* orientalista.

## 3. O Curso Superior de Letras

Sabe-se, da biografia oficial do escritor, que Eugénio de Castro tinha 16 anos quando se inscreveu, como aluno voluntário, no Curso Superior de Letras. Seabra Pereira e Maria de Jesus Cabral interpretam a deslocação do jovem de Coimbra para a capital portuguesa em 1885 como “um movimento táctico de distanciação da familiaridade do ambiente coimbrão, [...] uma espécie de estratégia ciclótica de desacomodação e de busca na capital da intermediação dos pendores de novidade e cosmopolitismo inerentes ao espírito da modernidade estética” (2012: para. 2). Uma nova busca de novidade e de modernidade, por via de um certo estranhamento cultural, teria lugar pouco depois de terminado o curso, quando, em 1889, viajou até Paris, onde estava a decorrer a Exposição Universal. Regressando ainda nesse ano a Coimbra, dessa viagem nasceu a coletânea *Oaristos*, publicada sob a insígnia de Paul Verlaine, a qual foi precursora de outros poemas de ins-

piração simbolista, influenciados sobretudo pelo idealismo de Mallarmé (em *Belkiss*, como, de resto, tem mostrado Maria de Jesus Cabral [e.g. 2010], ou *Salomé*), por Gustave Flaubert (textualmente latente tanto em *Belkiss*<sup>8</sup> como em *Salomé*) ou por Théophile Gautier (sobretudo em *Sagramor*).

Quando Eugénio de Castro se formou no Curso Superior de Letras, o seu currículo incluía então sete cadeiras (ver Quadro 1).

Quadro 1. Currículo de Eugénio de Castro no Curso Superior de Letras (1885-1888)

1885-1886	<b>História Universal e Pátria (1.ª cadeira)</b> Zófimo Consiglieri Pedroso	<b>Língua e Literatura Sânscrita (Védica e Clássica) (2.ª cadeira)</b> Guilherme de Vasconcelos Abreu	
1886-1887	<b>Filologia Comparada ou Ciência da Linguagem (3.ª cadeira)</b> Teófilo Braga	<b>Literatura Grega e Latina (4.ª cadeira)</b> Jaime Moniz	<b>Literatura Moderna, Principalmente Portuguesa (5.ª cadeira)</b> Teófilo Braga
1887-1888	<b>Filosofia (6.ª cadeira)</b> Augusto de Sousa Lobo	<b>História Universal Filosófica (7.ª cadeira)</b> Jaime Moniz	

Fonte: Arquivo Histórico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Curso Superior de Letras, cx. 6, cap. 1, “Livro de Matriculas Tomo 3.º”.

À luz do currículo exposto, tanto a Índia das “naus [que] iam á India/Se eram cem as que abalavam,/Vinte apenas regressavam...” (Castro 1895: 82) como a da antiguidade clássica, imortalizada em sânscrito pelos *Vedas*, pelo *Código de Manu* ou pelos épicos *Mahabharata*, *Ramaiana* e também *Xacuntalá* (de Calidaça), não eram de todo estranhas ao poeta. Foi com Vasconcelos Abreu que iniciou a sua educação científica orientalista, de vertente indianista<sup>9</sup>.

Vasconcelos Abreu foi dos primeiros intelectuais portugueses a definir *orientalismo*, em 1874, ainda antes de integrar o corpo docente do Curso Superior de Letras. Defendia então que “o ORIENTALISMO não é objeto de mera curiosidade; que não é assunto para entretenimento e ocupação de horas de ócio. O ORIENTALISMO é a soma dos conhecimentos linguísticos, etnológicos e históricos acerca dos povos, do Oriente, antigos e modernos” (2019 [1874]: 170; ênfase do original). Foi este projeto científico e epistemológico que pôs em prática nas suas aulas, conquanto exclusivamente orientadas para o passado védico, o qual não terá deixado de inspirar aos seus alunos,

<sup>8</sup> Rana Kabbani expõe o sincretismo subjacente à rainha de Sabá flaubertiana, na qual se fundem várias figuras femininas orientais, nos seguintes termos: “She is a pastiche of Oriental female prototypes; she dances like Salome, tells stories like Scheherazade, is regal and ridiculous at once like traditional portrayals of Cleopatra” (2008: 120).

<sup>9</sup> Em 1887, um ano depois de doutrinar Castro, Vasconcelos Abreu publicaria o seu programa para o estudo do Sânscrito clássico (e também algumas lições antropológicas feitas no Curso). Muito focado no estudo da língua, o programa inclui, para além de explicações de gramática, uma bibliografia com sugestões (sobretudo em inglês, alemão e francês) quer de instrumentos lexicográficos quer de obras sobre a origem dos Árias, sobre a sua filosofia e religião, sobre história literária e o cânone literário sânscrito. A par do seu *Manual para o Estudo do Sãoskrito Classico* (2 tomos, 1881-1883), que usava para o ensino da gramática, Vasconcelos Abreu utilizava também o livro *Letteratura Indiana* (1883), do indianista Angelo de Gubernatis, como introdução à história da literatura hindu (Vasconcelos Abreu in Vicente e Amaral 2019: 197).

como se supõe, projetos de outra natureza ou curiosidade, nomeadamente estético-literária.

O professor da primeira cadeira, Consiglieri Pedroso (1851-1910), que Vasconcelos Abreu nomeou como um dos seus primeiros discípulos<sup>10</sup>, encarava, por seu turno, o orientalismo como o estudo da História da presença portuguesa em territórios orientais, por meio do qual enfatizou o pioneirismo português no conhecimento empírico desses territórios, em particular os da Ásia. Para Pedroso, sem a expansão marítima viabilizada pela viagem de Gama (1497-1498) – no fundo, sem esse *arrière-texte* histórico –, o trabalho dos orientalistas britânicos não teria sido possível:

O orientalismo, isto é, a revelação assombrosa das velhas civilizações extintas, que outr’ora encheram com a sua fama o mundo asiático, só pôde surgir á voz dos William Jones, dos Colebrooke, dos Rawlinson e de tantos outros eruditos, depois que pela audácia dos nossos marinheiros se lhes tornaram acessíveis as terras, onde jaziam os vestígios dos imperios evocados por elles á vida histórica. (1898: 24)

Os impérios que mais viriam a atrair Castro foram os das velhas civilizações extintas de um Oriente antigo mas geograficamente próximo do poeta luso, isto é, os impérios árabe, axumita (ou etiópico) e bizantino. Estes o inspiraram a praticar uma poesia orientalista, porque de apropriação de temas, figuras, adereços, ambientes e lugares que, enformando uma ideia europeia de Oriente, foram nessa medida adaptados a uma agenda estético-literária própria (Rudd 2007). Esta fez-se marcar, na sua poética, pela insubmissão formal e liberdade de ritmo, tanto quanto o próprio Oriente, propício à sugestão por representar um espaço ignoto, seria conotado com liberdade e libertinagem, luxo e prazer ou, pelo contrário, loucura e violência, degeneração e irreverência<sup>11</sup>.

Como exemplificarei mais adiante, esta apropriação é particularmente visível através das suas reescritas de um feminino oriental insinuante, seja através da rainha de Sabá, em *Belkiss*, seja, por exemplo, através de Salomé, cujo mito literário serviu os propósitos de vários movimentos estéticos finiseculares europeus. Mireille Dottin-Orsini (1988: 1180) realçou, neste sentido, a importância do poema épico *Atta Troll* (1841), de Heinrich Heine (1797-1856), como fundador da obsessão pela princesa do Oriente bizantino. No caso concreto de Heine, cujo *Intermezzo* Castro chegou a traduzir (Castro 1885; Pereira e Cabral 2012, para. 3), não foi, porém, apenas esse Oriente bizantino que ele popularizou, mas também o da Índia; aliás, Heine foi aluno do indólogo, e também poeta romântico, August von Schlegel nos anos de 1820 (McGetchin 2009: 75 e 143). Décadas mais tarde, e em Portugal, também Castro viria a ser aluno de um indólogo, que presidiu por diferentes períodos à Comissão Asiática da Sociedade de Geografia de Lisboa, educado na tradição positivista e formado nas escolas de sanscritologia alemã e francesa<sup>12</sup>, donde trouxe o seu saber de filologia oriental e mitologia comparada e o transmitiu aos seus alunos, impactando assim o seu respetivo quadro de referências e imagens.

<sup>10</sup> Vasconcelos Abreu dedica *Exercícios e Primeiras Leituras de Sâmscrito* (1889) aos seus “primeiros discípulos”, entre os quais figura o nome do seu colega e “Lente da 1.ª cadeira no Curso Superior de Letras em Lisboa, Deputado às Cortes e Vereador Municipal”, Zófimo Consiglieri Pedroso.

<sup>11</sup> Em linha com Seabra Pereira: “Na mesma perspectiva se deve interpretar o Oriente faustoso e frenético, lascivo e trágico – mundo de luxo, desejo, sangue e morte [...] – que já vimos ser, no Decadentismo, quadro envolvente do amor e de importantes manifestações a ele ligadas” (1975: 52).

<sup>12</sup> Vasconcelos Abreu foi bolseiro do Ministério dos Negócios Estrangeiros, que financiou os seus estudos entre maio de 1875 e julho de 1877 tanto em Paris (École de Hautes Études e Collège de France) como em Munique (Universidade de Munique).

O Curso Superior Letras funcionava então no Convento de S. Jesus, onde estava instalada a Academia das Ciências de Lisboa, que, como forma de patrocínio do Curso, lhe havia cedido as suas instalações. A partilha física de espaços significava que, por um lado, os alunos do Curso podiam usufruir do acervo bibliográfico da Academia, que, a par da Biblioteca da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Sociedade de Geografia, reunia espécimes bibliográficos essenciais à atividade orientalista portuguesa. Com efeito, o Curso Superior de Letras, a Academia das Ciências e a Sociedade de Geografia foram importantes espaços de literacia orientalista no Portugal finissecular. Por outro lado, esta convivência a paredes-meias representava também a possibilidade de os alunos privarem com os membros da Academia, eles próprios em parte coincidentes com os docentes do Curso, e de participarem nos debates científicos e culturais por ela promovidos.

Quando em 1894 dá à estampa o poema dramático em prosa *Belkiss. Rainha de Sabá, d’Axum e do Hymiar*, dir-se-ia tratar-se de uma revisitação poética das leituras e aprendizagens feitas no Curso Superior de Letras e cujo pendore orientalista não terá por certo desgostado os seus professores, nem mesmo um homem da ciência como Vasconcelos Abreu. Não posso deixar de notar afinidades entre o ambiente palaciano faustoso de *Belkiss*, que também se adivinha no poema posterior “Salomé”, e a imagética do exotismo que percorre *Chand-Bibi: a sultana branca de Amenagara. Lenda indiana fantasiada da tradição histórica do século XVI*. É esta uma criação romanesca fantasiada por Guilherme de Vasconcelos Abreu, que apareceu quatro anos depois de *Belkiss*, em 1898, por ocasião das comemorações do quarto centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia, e está muito longe de um qualquer esteticismo simbolista ou da tragicidade que atravessa *Belkiss*. Ainda assim este texto merece menção por, ao contrário do poema de Castro, ilustrar o que Isabel Pires de Lima diz ser “um modo especificamente nacional” de apropriação imaginária do Oriente, que foi “fonte inesgotável de experiência vivida desde a época renascentista, enquanto destino da grande viagem, peregrinação e errância” (1999: 147). Com efeito, o subtítulo chama a atenção para o contexto – ou *arrière-texte* – histórico da expansão quinhentista portuguesa, aludida no texto unicamente nas palavras laudatórias da própria sultana: “E sua côrte a dos sábios e poetas, de toda a Índia e da Arábia, e da terra ocidental que mais longe fica e de onde há pouco vieram os fortes Portugueses” (Vasconcelos Abreu 1898: 43). Por aqui se adivinha a toada épica que ecoa no texto do sanscritista.

Em convergência com o poema dramático de Eugénio de Castro, em *Chand-Bibi* abundam uma cor local (patente nos antropónimos, nas descrições da fauna e da flora) e imagens de um Oriente perpassado por paixões violentas. Vários são os exemplos que percorrem ambas as obras e atestam, antes de mais, a monumentalidade das cidades do Oriente (do passado), tanto o bíblico como o da primeira época moderna, e um cenário de luxo oriental, pautado tanto de riqueza (material) como de diversidade (cultural). Se em *Belkiss* se cruzam as tradições axumita e arábica, em *Chand-Bibi* cruzam-se parses, muçulmanos e brâmanes, persas e indianos (ver Quadro 2).

Quadro 2. Ecos imagéticos entre *Belkiss* e *Chand-Bibi* (ênfases nossas)

<i>Belkiss</i> (1894)	<i>Chand-Bibi</i> (1898)
Uma sala no palácio real de Axum. Do chão, <b>ladri-lhado de basalto verde</b> , sobem grandes colunas de pórfiro, mordidas de inscrições e <b>coroadas por capitéis de bronze</b> , em açucena. Nos intercolúnios, <b>fartas colchas de linho do Egito, bordadas a seda</b> . Ao fundo, iluminando o aposento, uma galeria aberta, ornamentada com <b>arbustos aromáticos</b> , dispostos em <b>cestos de ouro</b> . (2016: 62)	[T]erra querida dos Deuses, Amenagara, entre as da Ásia a mais formosa. (1898: 9)

<p>No <b>palácio de Sabá</b>. Dominando a cidade e o mar, <b>um elevado terraço</b>, ladrilhado de <b>mármore verde e circundado de alegretes cheios de lírios brancos, de Antióquia, e vermelhos, de Lícia</b>. [...] Em baixo, nas ruas e nas praças, <b>grande movimento de estrangeiros</b>. (2016: 156)</p>	<p>Formava <b>uma só máquina de guerra a cidade ativa</b>. Os <b>bastiões erguiam-se à altura a que sobe o monte Cáilasa</b>. Dentro <b>esplendiam palácios e arcadas, vastas praças, todo o luxo da Ásia antiga</b>; e tumultuava o povo, em burburinho, no <b>afã e bulício da cidade</b>. Os <b>palácios de matizado esmalte eram labores fantásticos, dédalos de esculturas: nos vestíbulos, nos pórticos, nas cornijas e varandas, e nas paredes de vários corpos de edifício</b>, que uns sobre os outros descansavam erguidos em festões de renda de alabastro que <b>formavam arcadas assentes em colunas de mármore cor de rosa</b>. [...] Cruzavam-se nas <b>vastas e amplas ruas</b>, [...] <b>carros de festim, carros de guerra, elefantes artilhados, e os camelos que transportavam riquezas para os bazares</b>. Nos rostos da multidão havia: <b>cores bronzeadas, retintas ou baças e alvuras mais nobres, e todo o cambiante entre a pálida tez do Caxmiriano do norte e a cor tostada dos Drávidas do sul</b>. Nos <b>trajes a variedade infinita, desde o jogue de corpo quase nu até o Parse todo coberto dos pés à cabeça, e o Mohametano soberbo</b> [...]; e o <b>Brâmane</b> de cãs descidas sobre o peito, a enobrecerem-lhe mais os três fios de linha a tiracolo por sinal de sua dignidade. (1898: 16-17)</p> <p>Uma grande sala hipostila, maior que a de Karnak, completamente atulhada pelas <b>mercadorias da frota</b>. Dos caixões entreabertos pendem, numa <b>ardente promiscuidade de cores</b>, e alastram-se pelo chão, em ondas flexuosas, <b>linhos bordados, sedas de reflexos metálicos</b>, lhamas e peças de púrpura... De alguns odres estoirados correm <b>fios de ouro em pó</b>. Encostadas às colunas [...] montões de <b>urnas de prata cheias de perfumes e de especiarias, adagas, lança e broquéis, faianças e bronzes esmaltados, dentes de elefante, feixes de plumas, ventarolas, peliças, troncos aromáticos, metais em barra</b> [...]. (2016: 176)</p>
	<p><b>Conduzia aquela rua ao palácio da Râni de Amenagara, o qual se erguia ao centro da cidade, como dentro de uma outra cidade</b>.[...] <b>As paredes do palácio eram cobertas com esmaltes de mil côres; os telhados cúpulas de oniz e ouro; as janelas de lazulite; os pórticos flores de cantaria</b>. (1898: 18)</p>

Como observou Paula Morão, no seu estudo em torno das figurações de Salomé na literatura portuguesa entre o fim-de-século e *Orpheu*, o “léxico orientalista e heráldico, representado pelos leões e pavões, feras e aves ornamentais, enigmáticas e exóticas como as personagens de que são emblema, [...] povo[a] com abundância os textos e a iconografia do decadentismo e do simbolismo” (2001: 28). Esse léxico e imagética exóticos são com frequência, na literatura orientalista e orientalizante finissecular, subordinados a uma retórica de feminização do Oriente, em que a fi-

gura feminina ressaí como elemento central do exercício de textualização desse espaço (e.g., Lowe 1991; Lewis 2005 [1996]; Pal-Lapinski 2005; Kabbani 2008 [1986]; Pinto 2013). Através de Belkiss, em Castro, e de Ràni, a “sultana de Amenagara Chand-Bibi, a Dama-Branca, a Formosa da Ásia” (1898: 23), em Vasconcelos Abreu – e que, à semelhança da rainha de Sabá cujos “presentes são admiráveis, mas mais admirável é a sua beleza” (Castro 2016: 230), era simultaneamente “temida dos exércitos dos reis vizinhos por seu poder guerreiro; e [...] amada dos reis pela extrema beldade feiticeira” (Vasconcelos Abreu 1898: 27) –, articula-se o discurso da história, do mito e do imaginário sobre o Oriente antigo:

[Belkiss] Cingida por uma lunática túnica de lã branca, bordada a fio de prata; de pé, os braços caídos; os dedos cheios de rubis; a cabeça inclinada para trás, como se os cabelos, orvalhados de limalha de ouro, lhe pesassem muito [...]. (Castro 2016: 72)

Da túnica de Belkiss, levemente agitada pelo ritmo dos seus seios timoratos, exala-se um quebrado perfume de óleo nardo. Sobre o mosaico, andam pombas de asas almiscaradas. (Castro 2016: 108)

[Ràni] Era sultana de Amenagara Chand-Bibi, a Dama-Branca, a Formosa da Ásia. Qual oásis no deserto era sua alma alívio dos malquistos da fortuna.

Seu vestido de seda amarela era o caliz dourado duma flor; seu espírito a essência fina, o aroma delicado que se espalha no ar e perfuma a todos.

Sua voz tinha a harmonia de uma ave em canto redobrado na primavera.

Do azul esbatido, à hora d'alva, num céu em que nuvem diáfana concentra a claridade que desponta, era assim o azul das suas veias e a alvura da sua tez, – carnação divina! – no rosto alumiada pelo clarão da inteligência.

Era um fogo, clarão de incêndio de alma a luz dos olhos fulgurantes, como o chakra circular de Naráiana em duplo céu repetido.

O rosto, emoldurado por negros cabelos soltos, era argêntea lua à meia-noite e as rosas de rorida manhã em estio ardente.

Tinham seus lábios a cor da aurora; eram seus dentes o orvalho cristalino pendurado nos gomos de romã semiaberta.

O pescoço tinha a lânguida ternura do caule do lódão balouçado nas ondas de um lago entumecido.

E, tímidos, os seios lhe ondulavam com a exuberância juvenil da primavera da vida.

A cintura era o estreito gargalo de uma ânfora, que se alarga e arredonda ao descer das asas.

Urna de maravilhas, a Ràni era ânfora de amor, seus braços asas dessa urna.

(Vasconcelos Abreu 1898: 23-24)

Opondo um exotismo trágico (*Belkiss*) e um exotismo maravilhoso (*Chand-Bibi*), ambos os textos seguem, porém, uma linha de exibição e erotização do corpo feminino, tão sedutor quanto vulnerável, lugar privilegiado de projeção de fantasias masculinas, um *topos* a que nem Vasconcelos Abreu escapou – e isto para quem o orientalismo não era senão saber filológico e histórico, negando-o como ocupação de ócio. Tanto *Belkiss* como o poema “Salomé” de Castro ou *Chand-Bibi* de Vasconcelos Abreu contam histórias do feminino oriental, que é movido pela paixão e pelo desejo. A volúpia, a indolência e a avidez carnal de corpos, por vezes desnudos e inscrevendo-se sob a divisa da lua feiticeira, que se oferecem para serem corrompidos por um homem estrangeiro ou estranho (*Belkiss/Salomão*, *Salomé/profeta S. João Batista*, sultana *Ràni/o poeta guerreiro Salabate*), sobressaem como lugares-comuns do feminino oriental e servem de baluarte à construção de um Oriente misterioso:

Até as feias são beijadas e enleadas com amor! E eu, eu [Belkiss] que sou linda – como a água do meu banho me tem mostrado, vivo aqui, pobre flor estéril! [...] amordaçando os meus desejos e amamentando o meu tormento, que me morde como um escorpião! Para que nasci eu com uma boca tão linda? [...] No

meio dos meus frenesis noturnos, ergo-me, quase nua, os olhos em labaredas, os seios arquejantes, como cisnes moribundos, e subo àquele alto terraço, onde os noctívagos de Axum me veem errar, de cabelos soltos e braços em súplica, como um fantasma... (Castro 2016: 82, 84, 86)

Como resplende a filha de Herodias [Salomé],  
[...]  
Esbelta e esguia,  
Num gesto musical que espalha mil perfumes,  
Do favorito leão a juba acaricia...  
E os outros leões rugem de amor e de ciúmes...  
Voam íbis no céu... e, erguendo-se, brilhantes,  
Dos lagos onde nadam flor's do Nilo,  
[...]  
Solto o negro cabelo, onde sangram rubins,  
E quase nua, Salomé descansa,  
Quebrada de torpor, entre fofos coxins...  
(Castro 2001: 107-108)

Aparece, dançando, a linda Salomé.

Radioso véu, mais leve que um perfume,  
Cinge-a, deixando ver sua nudez morena,  
Dos seus dedos flameja o precioso lume,  
E em cada mão traz uma pálida açucena.  
(Castro 2001: 112)

Chamavam-lhe Chand, a meiga lua, os poetas maravilhados da sua tez alvíssima. (Vasconcelos Abreu 1898: 28)

Chand Bibi, a Argêntea Flor, o Lírio Branco, pende lânguido, semiadormecido em rede de ouro e púrpura entrançada.

Nos jardins do palácio soam harmonias brandas. Nas pontas dos pés se sustêm graciosas, balouçando-se como uns bambus esbeltos, as coreas de Naiicas e Apsarás – escravas e companheiras da Râni.

Nos ares evolvem-se perfumes de tochas de resinas aromáticas e dos bálsamos que entornam as urnas de lazúli, das mãos das estátuas de alabastro. (Vasconcelos Abreu 1898: 41)

Os longos excertos acima são ilustrativos de orientes que permitem ao poeta e ao sanscritista explorar quadros sinestésicos que acentuam um ambiente inebriante e quase onírico, ao mesmo tempo que imprimem uma certa musicalidade ao texto. *Chand-Bibi*, que Vasconcelos Abreu dedica a sua esposa Maria Júlia Bourdi (de Vasconcelos Abreu), é a única aventura por um território de escrita ficcional intentada pelo indólogo e também estudioso da presença do Oriente na literatura portuguesa. Mendes dos Remédios, na sua *História da Literatura Portuguesa*, apresenta-o, na secção reservada aos historiógrafos literários, como “cultôr da lingua portuguesa, notavel pela sobriedade, vigor e propriedade com que a escreveu, aliando grandes predicados de imaginação e de gôsto literário a uma formosa erudição” (1914: 616). Em *Chand-Bibi*, a despeito dos intertextos – mais explicitamente inseridos por via das epígrafes que enquadram cada um dos doze capítulos<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Tanto o capítulo I, “Amenagara”, como os capítulos XI, “A cisterna”, e XII, “O túmulo”, são introduzidos por uma epígrafe de *Ramaiana*; o capítulo II, “A cidade de Amenagara”, é apresentado por via de

e que remetem sobretudo para o cânone literário indiano –, o exagero maravilhoso, a profusão de símiles e o descritivismo rebuscado na construção do espaço, da sua natureza exuberante – um verdadeiro *locus amoenus* – e das figuras que por ali circulam são signos de uma artificialidade. Ainda que a obra possa ser lida como uma sedução do escritor pelo tempo e espaço que estuda/narra – a Índia contemporânea da expansão marítima portuguesa –, não deixa de resultar numa incursão frustrada de um homem da ciência pelo universo literário, onde se desdobram a inquestionável erudição do seu autor (visível tanto a nível lexical quanto das referências à mitologia e à história da Índia) e o seu conhecimento dos textos clássicos convocados ao longo da *lenda fantasiada*.

Em *Belkiss*, não é de todo um *locus amoenus* que ressalta, mas antes uma atmosfera perpassada pelo tédio e pelo desejo, pela morte e pelo irreal, que Maria de Jesus Cabral, na sua aproximação de Castro ao teatro de Maeterlinck, inscreve “sob o signo da fatalidade, que desvigor a vida e cria um universo de vertigem, de dor e até de loucura”, em que *Belkiss* “não sabe nem vê o que está por detrás da sua vida” (2019: 154), donde “o sentimento de perda identitária e de vulnerabilidade” (2019: 155). O signo da fatalidade remete-nos para o professor de Castro no segundo ano do Curso, Teófilo Braga (1843-1924), que se demarcou pelos seus ideais revolucionários e fora iniciado por Vasconcelos Abreu na filosofia positivista<sup>14</sup> (Littré 1874: 149):

No genio do Oriente, as energias cosmicas na sua exuberancia deixaram a impressão da instabilidade cahotica, e o destino humano[,] não descobrindo a harmonia da Natureza, considerava a vida como uma dolorosa expiação, submettendo-se a uma tragica fatalidade, e deixando-se cahir ora na apathia contemplativa até absorver-se no nihilismo do Nirvana, ou reagindo pela hallucinação desvairada das dansas e das musicas estridentes do culto da Natureza. Desde que esta corrente entrou na Europa, os espiritos equilibrados do Occidente foram levados a submeter á harmonia da Natureza esse problema do destino humano; é isso que exprime o mytho de Orpheo [...]. O Orphismo [...] é a synthese dos mythos e tradições religiosas da Phrygia, da Phenicia, da Syria, da Assyria, da Persia, do Egypto e da India. (1902: xvii-xviii)

Se, por um lado, o Oriente seria apropriado como espaço da fatalidade (e reconheça-se a presença do niilismo orientalista de Antero de Quental na citação [Lima 1999: 150]), quando a própria “poesia do oriente”, ainda nas palavras de Teófilo, se distinguiria “pelo enlace indefinível da voluptuosidade e da morte” (1864: xx), por outro tem expressão em *Belkiss* o culto da natureza por via da alucinação com laivos de histeria<sup>15</sup>, uma espécie de eco aos estudos médicos propagandeados na segunda metade de Oitocentos.

---

uma epígrafe extraída da “*Lenda de Sumeda* (játicas)”; o capítulo III, “Chand-Bibi”, é enquadrado por uma epígrafe atribuída a “Açaf-Uddulá, *Canto da Formosura de Chand-Bibi*”; no capítulo IV, “Molher e rainha”, a epígrafe provém do episódio de Savitri do *Mahabharata*, enquanto a epígrafe que introduz o capítulo VIII, “A amante”, pertence ao episódio de Nala; o capítulo V, “Salabate Cã”, apresenta duas epígrafes de origem árabe, “A uma espada – Poesia árabe” e “Canto árabe”, respetivamente; no capítulo VI, “Ao luar”, a epígrafe provém de “Voz do Coquilá”; o capítulo VII, “A despedida”, contém duas epígrafes, linhas em branco de “Bartikári (*Centúrias*, I)” e um verso de Xacuntalá; no capítulo IX, “Os mogores”, figura uma epígrafe bíblica, de Ezequiel (38:7); no capítulo X, “A mensagem”, encontra-se mais uma epígrafe proveniente de um “Canto árabe”.

<sup>14</sup> Fernando Catroga ressalta a ação dos professores do Curso Superior de Letras na ligação entre positivismo e orientalismo, destacando Teófilo por descrever “a História Universal como um percurso que terá conduzido os árias ‘à hegemonia perpétua da humanidade’” e Consiglieri Pedroso por defender “que era na Índia, ‘com os seus Vedas’, que ‘se guarda, como preciosa jóia, a poesia infantil, a fronto dos nossos longínquos pais’” (1999: 218).

<sup>15</sup> A histeria como patologia da psique e do corpo femininos seria sintoma da degenerescência com-

Refere Isabel Pires de Lima que o Oriente estimulou o “gosto pelo preciosismo descritivo, pela alucinação sensorial, pela evocação de atmosferas sumptuosas e rutilantes, por um certo artificialismo” (1999: 152). O excesso a que o Oriente convidaria estreita a associação entre Oriente, para mais lugar de emanção de uma subjetividade feminina, e imprevisibilidade, propícia a comportamentos desviantes e irascíveis, que deveriam ser controlados ou reprimidos, daí resultando a fatalidade oriental e a perda simbólica da identidade do Oriente a ser domado. A relação bipolar de sedução e medo/rejeição que tem caracterizado a ligação entre Ocidente e Oriente parece, aliás, materializar-se em *Belkiss* através da comunhão da rainha de Sabá com a natureza, em concreto com a floresta, “espaço desconhecido e misterioso que simultaneamente atrai e aterroriza” (Cabral 2019: 155). *Belkiss* simbolizaria um Oriente duplamente outro, por se insinuar e seduzir como uma mulher seduz um homem e por atemorizar como o desconhecido, como o estrangeiro atemoriza quem o não conhece.

Já a sultana de Amenagara é uma fantasia idealizada sobre uma Índia da tradição clássica, objeto de estudo histórico na escola pública portuguesa. A incursão de Vasconcelos Abreu poderá ter sido suscitada pelo sucesso literário não apenas de alguns seus ex-alunos, como Eugénio de Castro, mas também, porventura, pela simples vontade de se alinhar com o gosto exótico europeu ou de dialogar com um público de leitores não-académicos ou não-especialistas, cumprindo assim um propósito didático.

Não obstante, os intertextos *de facto* e a cor local, assim como o rigor e a riqueza lexicais, que em *Belkiss*<sup>16</sup> estão profusamente documentados em aparato crítico às edições de 2016 e 2019, contribuem para o efeito de uma literacia científica em potência. O papel do Curso Superior de Letras como provedor de instrumentos de trabalho, molduras conceptuais, formas de inquirir objetos e relações entre culturas, tempos e espaços não pode, pois, ser menosprezado na configuração do *arrière-texte* da criação estética orientalizante de Eugénio de Castro.

#### 4. Redes de colaboração interpessoais

##### 4.1. Da Etiópia: Francisco Maria Esteves Pereira

A propósito da génese de *Belkiss*, Matteo Rei demonstrou já, no estudo introdutório à sua edição crítica do texto, de 2016, as afiliações transtextuais do poema, percorrendo desde o Antigo Testamento ao Corão e a *Kebrá Nagast*, dos romances de Flaubert à *História Natural* de Plínio e aos estudos do egiptólogo Gaston Maspero (1846-1916) – com quem Castro veio a corresponder-se –, sem descartar a hipótese de o contacto de Castro com as lendas da rainha de Sabá poder ter sido mediado pelo autodidata na língua e literatura da Abissínia, Francisco Maria Esteves Pereira (1854-1924).

---

portamental e moral da mulher, numa altura em que as primeiras vozes feministas começam a fazer-se ouvir. Na *Salomé* de Oscar Wilde (1891) é explícita a sua apresentação como histérica através da metonímia e da metáfora lunares: “Parece [a lua] uma mulher histérica, uma mulher histérica por todo o lado à procura de amantes. Além disso, está nua. [...] Tropeça nas nuvens como uma mulher embriagada... [...] Parece uma mulher histérica, não parece?” (Wilde 2011: 57).

<sup>16</sup> No número de outubro de 1944 da *Revista Brasileira*, Oscar Mendes sublinha, no entanto, que: “Sua idolatria [a de Eugénio de Castro] pelo termo raro, sua fascinação pela música vocabular, sua exibição meio rastacuera de palavras peregrinas, arrancadas dos escrínios latinos e gregos, hoje já não deslumbram, nem escandalizam, como fizeram aos leitores de seu tempo” (1944: 88).

Foi por volta de 1887, aos 34 anos de idade, que Esteves Pereira iniciou oficialmente a sua prática filológica de natureza orientalista, com a publicação, no *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa*, da edição anotada e seguida de tradução para português da *História de Minás Además Sagad, Rei da Ethiopia*, que teve direito a separata em 1888. Na nota 114 à tradução, encontra-se a única alusão no texto à rainha de Sabá, identificada como fundadora da dinastia salomónica, quando Esteves Pereira comenta: “Sabe-se que era um leão o emblema da tribu de Judá, á qual pertenceu Salomão; e que, segundo a tradição, os Reis de Ethiopia descendem de Menilék, filho de Salomão e da Rainha de Sabá. Assim os reis de Ethiopia adoptaram para divisa de sua realza um leão sustentando uma cruz” (1888: 72). *Belkiss*, por seu turno, e como bem adverte Matteo Rei (2017: 104), teve a sua publicação anunciada como “iminente” logo em 1890 na contracapa da primeira edição de *Oaristos*, para além de o último verso da própria coleção poética antecipar o tema daquela obra iminente: “Rainha de Sabá foi buscar Salomão!”. Pode-se, desta forma, situar a génese de *Belkiss* em, pelo menos, 1890 ou, até, em 1889, posto que a nota prefaciadora de *Oaristos* data de 10 de janeiro de 1890.

Foi Isabel Boavida quem primeiro colocou a hipótese de o orientalista Esteves Pereira ter servido de consultor a Eugénio de Castro aquando da escrita do seu poema dramático:

É possível que Castro conhecesse o orientalista Esteves Pereira (1854-1924) do tempo que passou em Lisboa, frequentando o Curso Superior de Letras. Pereira preparava, na década de 1890, entre outros trabalhos, a tradução e notas do relato da expedição de Kaleb (*Historia dos Martyres de Nagram*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1899) e conhecia, para além do mais, a história narrada na referida Glória dos Reis. Ainda que não possua nenhuma prova da ligação entre o poeta e o investigador, creio ser possível traçar-se, contudo, uma teia entre os trabalhos de ambos: Castro escreveu um poema dramático, *O anel de Polícrates* (1907)[,] inspirado no texto clássico homónimo e Pereira publicou um estudo sobre as versões clássicas do mesmo, intitulado também *O anel de Polícrates* (Coimbra, 1915); em 1909, Castro traduziu e publicou *Poesias de Goethe* e, dez anos depois, Pereira apresentou na Academia das Ciências um estudo literário sobre *O Rei de Thule* (*Bailada de Goethe*). Estes apontamentos não são conclusivos e ficam registados sob reserva. (Boavida 2006: n. 19)

Continuando a não haver provas materiais de uma ligação entre escritor e investigador, ambos partilhavam espaços de sociabilidade intelectual, como a Academia das Ciências de Lisboa, que Esteves Pereira parece ter frequentado com relativa assiduidade muito antes até de se tornar seu membro (em 1908), embora Castro fosse sócio correspondente desde cerca de 1893 e só tenha começado a comparecer às sessões da Academia a partir de 1923, onde inequivocamente se cruzou com Esteves Pereira<sup>17</sup>. São também vários os elementos identificados por Rei (2017: 108-109) que aproximam *Belkiss* da versão de *Kebra Nagast* [Glória dos Reis], cuja cópia manuscrita Esteves Pereira viria a ter em sua posse por intermédio de Casimir Mondon-Vidailhet (1847-1910).

Hoje considerado pioneiro no estabelecimento das relações de amizade franco-etíópica, Mondon-Vidailhet presenteou Esteves Pereira com um manuscrito encadernado de *Kebra Nagast*, um total de 182 páginas copiadas pelo *debtera* Kenfê, secretário de Mondon-Vidailhet e natural da Etiópia. A informação manuscrita a lápis na primeira folha de linhas do documento dá conta de

---

<sup>17</sup> Note-se, em jeito anedótico, que ficou registado em ata da sessão de 25 de janeiro de 1923, presidida por Júlio Dantas, e na qual participou Esteves Pereira, que o “sr. Eugénio de Castro, [...] eleito sócio correspondente da Academia há trinta anos, pela primeira vez comparecia a uma sessão. [Dantas] Fêz o elogio do eminente poeta [...] cuja arte tem a sumptuosidade dum paramento litúrgico, a graça hierática dos antigos marfins bizantinos, e, por vezes, a simplicidade admirável dum veio de água corrente” (1927: 12).

que o texto foi expedido de Adis Abeba a 25 de fevereiro de 1897 e recebido em Lisboa a 16 de abril (BACL, Coleção Esteves Pereira, 13.28.5). Ainda que a cópia de Esteves Pereira seja posterior à data de publicação da obra de Castro, o orientalista teria um conhecimento aturado daquela epopeia etiópica, sobre a qual poderia ter falado, de forma proficiente, com Eugénio de Castro.

Quando, mais tarde, em 1915 Esteves Pereira publica no *Boletim* da Academia o seu estudo sobre a lenda do anel de Polícrates, texto que o próprio traduz do grego, mostra como a literatura pode servir de legitimação epistemológica para trabalhos histórico-científicos de âmbito orientalista. Trata-se, no caso, de um trabalho sobre as origens do conceito de moral contido naquela lenda de Heródoto, o qual Esteves Pereira argumenta ter sido importado da Ásia, por via da Babilónia, para onde teria sido primeiramente exportado da Índia budista. No final do trabalho, Esteves Pereira apresenta quer a balada de Schiller (1797), que traduz do alemão, quer o drama épico homónimo de Eugénio de Castro como “notáveis composições poéticas de escritores modernos” (1915: 491). Deixa, assim, expresso um elogio ao consócio da Academia, cuja obra revela conhecer.

Tal como o próprio Eugénio de Castro, também Esteves Pereira estava familiarizado com o trabalho do orientalista francês Gaston Maspero (Almeida 2017), autor de *Histoire ancienne des peuples de l’Orient* (1878), epitetado de “distinctissimo egyptologo” por Teófilo Braga (1884: 105). Foi, aliás, com Maspero que Vasconcelos Abreu (1878: 4) tivera lições de egiptologia em 1876 aquando do seu período de estudo em Paris. Não sendo certo que mestre (Vasconcelos Abreu) e aluno (Eugénio de Castro) tenham mantido correspondência ou contacto, nomeadamente após a década de 1880, terá, no entanto, sido o antigo professor de Sânscrito de Castro a pô-lo em contacto com Maspero? Ou, pelo contrário, terá sido Esteves Pereira a desempenhar essa função mediadora? Não sendo possível determinar a efetiva intermediação de um destes agentes orientalistas no contacto epistolar de Castro com Maspero, uma vez que não existe material a documentar estas relações, é, todavia, possível confirmar que tanto Esteves Pereira como Maspero eram membros da *Société Asiatique* de Paris, o primeiro desde 1888 e o segundo desde 1879, e ambos se cruzaram, pelo menos, em 1897 por ocasião do 11.º Congresso Internacional de Orientalistas, que decorreu em Paris. Esteves Pereira participou no evento, de cuja organização Maspero foi um dos secretários, na qualidade de ouvinte<sup>18</sup>. Ambos eram também próximos do francês René Basset (1855-1924), especialista em línguas árabe e berbere radicado em Argel, que desde cedo apoiou e patrocinou o trabalho de Esteves Pereira. Foi por intercedência de Basset que o orientalista português foi feito membro da *Société Asiatique*, a qual se associou ao primeiro Congresso Internacional de Orientalistas e o apadrinhou desde então. Maspero veio inclusivamente a ser vice-presidente desta instituição entre 1892 e 1916, sendo 1892 o ano em que a décima sessão do Congresso de Orientalistas, de cuja comissão executiva Esteves Pereira fazia parte, deveria ter tido lugar em Lisboa.

Relembra Rei que a única carta encontrada no epistolário de Castro da autoria de Maspero surge na sequência da preparação da tradução italiana do poema dramático por Vittorio Pica (1862-1930), a qual daria à estampa em 1896:

Com efeito, nesta carta o egiptólogo francês explica o sentido de um termo (“Totumen”), incluído na já referida oração a “Amon-Ra-Harmakhis”, sobre o qual tinha sido o próprio Pica a pedir explicações ao correspondente português numa carta de 10 de maio de 1895 e num postal de 28 de julho de 1895 (Castro 2016, 311-316). (Rei 2017: 110)

---

<sup>18</sup> Ver <http://tecop.addition.pt/np4/esteves.html> (consultado a 28 de março de 2021).

A validação e credibilização de uma escolha lexical do poeta por aquele que é considerado um dos fundadores da egiptologia (Almeida 2017: 90) confere verosimilhança histórica e autoridade ao testemunho literário. Em Portugal, a institucionalização da disciplina foi mais tardia, com o final do século XIX e os princípios do século XX a conhecerem trabalhos isolados em que o estudo do antigo Egipto servia, muitas vezes, como fonte, recurso ou pretexto para abordar outras temáticas, como a história comparada das religiões antigas ou cadeias e processos de transmissão textual (ver Almeida 2017; 2021). Não havia, por isso, autoridades nacionais na matéria junto de quem Castro pudesse aconselhar-se.

#### **4.2. Das terras de Jerusalém: Teófilo Braga e Joaquim Mendes dos Remédios**

Para além dos estudos feitos no âmbito curricular do Curso Superior de Letras, é plausível que Eugénio de Castro tenha consolidado os seus conhecimentos de teologia, do cânone bíblico e da tradição hebraica com Joaquim Mendes dos Remédios, professor de língua hebraica na Faculdade de Teologia da Universidade de Coimbra, antes de, em 1911, este ser integrado no corpo docente da Faculdade de Letras de Coimbra, onde juntamente com Castro ocupou a secção de Filologia Românica a partir de 1914.

Antes de Mendes dos Remédios, algumas das primeiras incursões pelo texto bíblico e pelo universo hebraico terão sido proporcionadas no Curso Superior de Letras através das lições de Teófilo Braga. Tanto Eugénio de Castro<sup>19</sup> como Mendes dos Remédios se corresponderam com o também poeta e professor de Filologia Comparada e Literatura Moderna. Do copioso epistolário de Teófilo Braga preservado no Arquivo Regional de Ponta Delgada, assinala-se a existência de um bilhete-postal, datado de 24 de junho de 1894, que Castro remeteu a Teófilo, solicitando-lhe informações sobre a forma poética do vilancete (a qual experimentaria n’*O Instituto* de 1895), bem como uma carta, de 19 de fevereiro de 1895, em que refere a possibilidade de adaptar *Belkiss* para o palco<sup>20</sup>. O início da troca epistolar entre Castro e Braga remonta a 1886, ou seja, à época do Curso Superior de Letras, e manteve-se, pelo menos, até à década de 1910. Afirma Teófilo, na sua “Autobiographia mental de um pensador isolado”, que “[u]m dos processos mais sugestivos, e em que prepondera a vista philosophica[,] é o da geração dos *Symbolos*, que como uma mais pittoresca linguagem se tornam universalmente entendidos” (1902: xi). E, conforme defendera no texto prefaciador de *Visão dos Tempos*, “[o] Oriente é o berço do symbolismo, tanto em religião como em poesia” (1869: xxiv). Nesta declaração do Oriente como berço, sobretudo civilizacional, encontra-se o espírito que animara Edgar Quinet a proclamar, em *Le Génie des religions* (1842), um “renascimento oriental” e a identificar o épico de Camões como inaugurador da abertura da imaginação europeia a esse espaço sem limites geográficos fixos, o Oriente.

Desconhece-se o grau de familiaridade de Castro com a obra poética de Teófilo, que logo em 1864 publicou *Visão dos Tempos* e *Tempestades Sonoras*, que constituem duas partes de um mesmo projeto poético, ancorado em indagações em torno das poesias grega, hebraica e cristã, bem como do lirismo bíblico e romano ou da Índia clássica. A atmosfera orientalista que se deteta já nesses seus versos resulta de uma erudição livresca que, porém, não convenceu críticos como Manuel Pinheiro Chagas (1854: 379). A primeira coletânea abunda em tipos femininos e nela en-

---

<sup>19</sup> Em *Arte: revista internacional*, publicou-se alguma da correspondência trocada entre Teófilo Braga e Eugénio de Castro (1895-1896: 76-78).

<sup>20</sup> Estas epístolas são aqui referenciadas a partir da consulta em linha do catálogo dos Arquivos Regionais dos Açores (<https://arquivos.azores.gov.pt>).

contramos, para além das imagens da floresta, da doida e do luar, três alusões ao reino de Sabá, especificamente em “Harpa de Israel – Evangelho da lagrima”. Desse reino provêm perfumes, incenso e mirra. A segunda coletânea, prefaciada com o esboço de uma teoria estética, intenta visitar o ascetismo indiano, com “A perola de Ophir (Drama indiano)”, mas também o povo de Israel e a indolência do harém. Uma década mais tarde, em 1873, e num registo bem diferente, Braga escreve a *Historia das Novellas Portuguezas de Cavalleria. Formação do Amadis de Gaula*, em cujo primeiro capítulo traça as origens da novela, desde a epopeia indiana (*Rigveda, Mahabharata e Ramaiana*) à epopeia persa (*Avesta e Shahnameh*), passando pelas epopeias gregas, escandinavo-germânicas, bretãs e francesas. É de crer que estes tópicos e tradições quer clássicas quer orientais, antecessoras das modernas literaturas europeias, não tenham ficado omissos nas aulas de estudo literário professadas por Braga. A écloga *Tiresias*<sup>21</sup>, que Castro publica em 1895, seria, aliás, dedicada ao professor do Curso Superior de Letras.

Durante a lecionação de Eugénio de Castro na Faculdade de Letras (de 1914 a 1939) – da qual veio a ser diretor entre 1921 e 1924 e, mais tarde, entre 1930 e 1939 –, Castro substituiu, no final dos anos de 1920 e na década de 1930, Mendes dos Remédios no ensino da língua e da literatura italianas, e foi por seu intermédio que Mendes dos Remédios travou conhecimento com Miguel de Unamuno (Carvalho 2015: 27). Sócios efetivos do Instituto de Coimbra, Mendes dos Remédios desde 1892 e Castro desde 1894<sup>22</sup>, existe correspondência entre ambos no epistolário patente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, mas datando apenas de 1909 e 1929<sup>23</sup>; essa correspondência revela, contudo, familiaridade entre os interlocutores e troca de materiais, como traduções. O teólogo não terá sido indiferente à obra do amigo Eugénio de Castro; com efeito, as suas áreas de investigação científica intersetam-se com os temas e *topoi* cultivados pelo poeta.

No número de janeiro de 1895 da revista coimbrã *O Instituto*, o consócio e académico Mendes dos Remédios dava à estampa um artigo sobre “Bilquês” dedicado, como se diz no subtítulo parentético, “a Eugenio de Castro, a proposito do seu formoso livro *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Hymiar*”. Neste artigo, e evocando nomes de reputados orientalistas como o sanscritista alemão Max Müller (1823-1900) ou o arabista francês Albin de Kazimirski (1808-1887), Mendes dos Remédios revisita o discurso da história e da tradição bíblica para expor os argumentos envolvidos na discussão sobre qual a origem matricial da rainha de Sabá, se a Etiópia, se a Arábia, mostrando-se mais inclinado para a última hipótese, como o nome no título do seu artigo indica. No caso de *Belkiss*, como sugere o epíteto da rainha do poema de Castro e como assinalado por Maria de Jesus Cabral, o esteta “soube criar uma figura caracterizada por um peculiar sincretismo entre a rainha de Sabá da tradição judaico-cristã [...] e a *Bilqis* de matriz islâmica” (2016: viii;

<sup>21</sup> As cartas trocadas entre António Feijó (1859-1917) e Luís de Magalhães (1859-1935) revelam a opinião pouco favorável de Feijó à poesia de Eugénio de Castro, cujas influências intertextuais o poeta parnasiano interpreta como falta de originalidade. A propósito de *Tiresias*, identifica uma influência inglesa – a do poeta britânico Alfred Tennyson (1809-1892) – de que a crítica ainda não se ocupou: “O nosso Eugénio de Castro *surriprou* o *Terésias* ao Tennyson [...], precisamente o título com que o Tennyson abre a parte do livro onde vem o *Terésias – Tirésias e outros poemas* [*Tiresias and Other Poems*, 1885]. Que grande pândego!” (2004: 352-353; ênfase do original).

<sup>22</sup> Vasconcelos Abreu era correspondente nacional desta instituição desde 1883 e Esteves Pereira tornou-se correspondente a partir de 1901.

<sup>23</sup> Agradeço a Licínia Ferreira a intermediação no acesso às cartas de Mendes dos Remédios a Eugénio de Castro.

ver também 2019: 153). À exceção do subtítulo do estudo, a única menção, ainda que indireta, de Mendes dos Remédios à obra de Castro resume-se à sugestão de que o historiador judeu Flávio Josefo possa ter sido a sua fonte, “a mais interessante, a mais poetica, a mais suggestiva e, portanto, aquella que mais podia ferir uma alma de artista” (1895: 26). A mesma fonte terá possivelmente servido de base a Castro para a sua reescrita poética de Salomé.

O professor de Coimbra correspondia-se, entre outros, com o judeu sefardita Joseph Benoliel (1857-1937), com quem Eugénio de Castro poderá ter chegado a cruzar-se nos corredores do Curso Superior Letras, pouco antes de Benoliel começar a lecionar o curso livre de Hebraico em 1888. Ainda no ano de 1895, Mendes dos Remédios publicava o primeiro volume de *Os Judeus em Portugal*, em que, à semelhança dos seus pares, usa a literatura portuguesa como fonte para rastrear essa presença. Esse primeiro volume ficou pelo reinado de D. Manuel e foi dado à estampa ao mesmo tempo que *Sagramor*, coletânea em que desfilam várias mulheres do Oriente antigo – desde a rainha de Sabá a Cleópatra – e as quais não eram mais novidade na obra poética de Castro. O segundo volume de *Os Judeus em Portugal* apareceria anos depois, em 1928, data da fundação e lançamento do único número da *Revista de Estudos Hebraicos*. No primeiro volume, é importante notar a citação, no parágrafo de abertura, da obra de Maspero, cuja ressonância entre os orientalistas portugueses parece ser inegável.

### Notas conclusivas

O Oriente na obra poética finissecular de Eugénio de Castro serviu fundamentalmente como meio para cumprir um programa estético. No exercício de emanação e esteticização do saber adquirido sobre o Oriente antigo, alguma da obra de Castro constitui-se como capital simbólico orientalista, fazendo de Eugénio de Castro um cultor do orientalismo literário em língua portuguesa. Pela sua relação erudita – científica ou livresca – com o imaginário do Oriente, o escritor acabou por não ser um orientalista acidental, porque procurou através dele participar numa modernidade poética. Num quadro social e cultural mais amplo, foi coadjuvado por redes de colaboração interpessoais diretas: seja a ilustrada pela relação de aluno-mestre com Guilherme de Vasconcelos Abreu, seja a mais próxima e prolongada no tempo mantida com Teófilo Braga ou Mendes dos Remédios; ou por redes de colaboração passiva, como a exemplificada pela plausível relação com o trabalho cimentado por Esteves Pereira. Este *arrière-texte* orientalista sustenta, portanto, a ideia de orientalismo literário como um sistema de inter-relações entre indivíduos e instituições, quer científicas quer culturais. Neste sentido, o orientalismo constitui-se como prática literária ancorada em colaborações institucionais, interpessoais e discursivas de natureza vária, que sobrevivem de relações de inter e transtextualidade, tanto manifestas como latentes, que cabe ao leitor reconstituir e interpretar.

### REFERÊNCIAS

#### A. Primárias

Arquivo Histórico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Curso Superior de Letras, cx. 6, cap. 1, “Livro de matriculas tomo 3.º”; cx. 8, cap. 4, “Livro dos termos dos exames dos alumnos do Curso Superior de Letras”.

Arquivos Regionais dos Açores, Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Teófilo Braga, APTB/Cx234/037 e APTB/Cx234/046.

Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Coleção Esteves Pereira, em particular 13.28.5.

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Epistolário de Eugénio de Castro, Ms. EC, cx. 16.

Castro, Eugénio de (1895), *Vilancete*, in *Instituto*, 42 (02 jan.), p. 82.

- Castro, Eugénio de (2001), *Salomé*, in Paula Morão (ed.), *Salomé e outros Mitos. O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 107-114.
- Castro, Eugénio de (2016), *Belkiss. Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, edição crítica e tradução italiana de Matteo Rei, [s.l.], Edizioni dell'Orso.
- Castro, Eugénio de (2019), *Belkiss. Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar (poema dramático em prosa)*, edição de Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano, Rio de Janeiro, Vermelho Marinho.
- Castro, Eugénio de, trad. (1885), *Intermezzo (Henri Heine)*, in *Instituto*, 32, p. 258.

## B. Secundárias

- [Academia das Ciências de Lisboa] (1927), *Sessão de 25 de Janeiro de 1923*, in *Boletim da Segunda Classe*, XVII, pp. 12-16.
- Almeida, Catarina Apolinário de (2017), “O Naufrago. Conto Egypcio.” *Um estudo de Esteves Pereira nas primícias da egiptologia*, in Catarina Nunes de Almeida e Marta Pacheco Pinto (org.), *O Oriente em Tradução. Línguas, literaturas e culturas asiáticas no espaço luso*, V.N. Famalicão, Húmus, pp. 89-112.
- Almeida, Catarina Apolinário de (2021), *Abba Samuel and Abba Daniel: Coptic Lives Illuminated by Esteves Pereira's Translations from Ge'ez*, in Marta Pacheco Pinto e Catarina Apolinário de Almeida (eds), *Portuguese Orientalism: The Interplay of Power, Representation and Dialogue in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Brighton, Chicago e Toronto, Sussex Academic Press, pp. 181-199.
- Álvarez, Eloísa, e Antonio Saéz Delgado, eds (2006), *Eugénio de Castro y la cultura hispánica: epistolario (1877-1943)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Boavida, Isabel (2006), *As sandálias simbolistas da Rainha de Sabá: Belkiss de Eugénio de Castro*, in *Faces de Eva*, 16, pp. 29-51.
- Braga, Duarte D. (2014), *O Oriente do Oriente. Transformações do Orientalismo em poesia portuguesa do início do século XX. Camilo Pessanha, Alberto Osório de Castro e Álvaro de Campos*, tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/11690>.
- Braga, Duarte D. (2019), *As Índias Espirituais: Fernando Pessoa e o orientalismo português*, Lisboa, Tinta-da-China.
- Braga, Teófilo (1869), *Generalização da historia da poesia*, in *Visão dos Tempos*, 2.<sup>a</sup> edição correta e aumentada, Porto e Braga, Livraria Internacional, pp. vii-xxvii. Disponível em <https://archive.org/details/vi-sodostempos00braggoog/>.
- Braga, Teófilo (1864), *Parte esthetica*, in *Tempestades Sonoras*, Porto, Em Casa da Viúva Moré – Editora, pp. vii-xxx.
- Braga, Teófilo (1873), *Historia das Novellas Portuguezas de Cavalleria. Formação do Amadis de Gaula*, Porto, Imprensa Portugueza.
- Braga, Teófilo (1884), *Systema de Sociologia*, Lisboa, Typographia Castro Irmão.
- Braga, Teófilo (1895-1896), *Carta a Eugenio de Castro*, in *Arte: revista internacional*, I, p. 76.
- Braga, Teófilo (1902), *Autobiographia mental de um pensador isolado*, in *Quarenta Annos de Vida Litteraria (1860-1900)*, Lisboa, Typographia Lusitana-Editora Arthur Brandão, pp. v-lxv.
- Buescu, Maria Leonor (1997), *O exotismo ou a estética do diverso na literatura portuguesa*, in Ana Margarida Falcão, Maria Teresa Nascimento e Maria Luísa Leal (org.), *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 565-578.
- Cabral, Maria de Jesus (2010), “Uma grande sombra que sente e se não vê”: *Belkiss nos trilhos da literatura dramática simbolista*, in *Máthesis*, 19, pp. 77-95.
- Cabral, Maria de Jesus (2016), *Prefácio*, in Matteo Rei (ed. crítica e tradução italiana), *Belkiss. Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, [s.l.], Edizioni dell'Orso, pp. vii-xiv.
- Cabral, Maria de Jesus (2019), *Posfácio: Belkiss, tragédia finissecular*, in Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano (eds), *Belkiss. Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar (poema dramático em prosa)*, de Eugénio de Castro, Rio de Janeiro, Vermelho Marinho, pp. 149-162.
- Cabral, Maria de Jesus, João Domingues e Maria Hermínia Laurel, trad. (2016), *Prefácio*, in *O Arrière-Texte. Para repensar o literário*, de Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier e Alain Trouvé, Ramada, Edições Pedagogo, pp. 9-14.
- Catroga, Fernando (1999), *A História começou a Oriente*, in Ana Maria Rodrigues (coord.), *O Orientalismo*

- em Portugal: séculos XVI–XX, Lisboa, INAPA/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, pp. 197-233.
- Carvalho, Paulo Archer de (2015), *Uma Autobiografia da Razão. A matriz filosófica da historiografia da cultura*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Chagas, Manuel Pinheiro (1864), *Dois livros: Camões por Antonio Feliciano de Castilho, 3 volumes 2.ª edição; Tempestades Sonoras por Theophilo Braga, 1 volume*, in *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, V (7, out.), pp. 369-380.
- Dalgado, Sebastião Rodolfo (1919), *Glossário Luso-Asiático*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Dottin-Orsini, Mireille (1988), *Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiades)*, in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, pp. 1176-1187.
- Feijó, António (2004), *Cartas a Luís de Magalhães*, vol. I, apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Genova, Pamela A. (2016), *Writing Japonisme. Aesthetic Translation in Nineteenth-Century French Prose*, Evanston, IL, Northwestern University Press.
- Kabbani, Rana (2008 [1986]), *Imperial Fictions. Europe's Myths of Orient*, Londres, São Francisco e Beirute, SAQI.
- Lewis, Reina (2005 [1996]), *Gendering Orientalism – Race, Femininity and Representation*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Lima, Isabel Pires de (1999), *O orientalismo na literatura portuguesa (séculos XIX e XX)*, in Ana Maria Rodrigues (coord.), *O Orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, pp. 145-195.
- Litré, Émile (1874), *La Philosophie positive en Portugal*, in *La Philosophie positive*, XIII (jul.-dez.), pp. 149-150. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k778845>.
- Lopes, Óscar (1987), *O exotismo: Alberto Osório de Castro, Wenceslau de Moraes*, in *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 138-158.
- Lowe, Lisa (1991), *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Machado, Everton V. (2018), *O Orientalismo Português e as Jornadas de Tomás Ribeiro. Caracterização de um problema*, Lisboa, Biblioteca Nacional.
- Matangrano, Bruno Anselmi (2019), *Eugénio de Castro e o melhor do teatro simbolista português*, in Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano (eds), *Belkiss. Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar (poema dramático em prosa)*, de Eugénio de Castro, Rio de Janeiro, Vermelho Marinho, pp. 7-10.
- Marnoto, Rita (2009), *Eugénio de Castro entre simbolismo e futurismo*, in *Biblos*, VII, pp. 347-360.
- McGetchin, Douglas (2009), *Indology, Indomania, Orientalism: Ancient India's Rebirth in Modern Germany*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Mendes, Oscar (1944), *Letras portuguesas e americanas*, in *Revista Brasileira*, 11 (out., ano IV), pp. 87-89. Disponível em [http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955\\_1944\\_00011.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1944_00011.pdf).
- Mochila, Miguel ([2021]), *A (De)construction of Modern Literary Iberia: Translating Eugénio de Castro*, in Esther Gimeno Ugalde, Marta Pacheco Pinto e Ângela Fernandes (eds), *Iberian and Translation Studies: Literary Contact Zones*, Liverpool, Liverpool University Press. [no prelo]
- Morão, Paula (2001), *Salomé e outros Mitos. O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu. Ensaio e antologia*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Oxfeldt, Elisabeth (2002), *Orientalism on the Periphery: The Cosmopolitan Imagination in Nineteenth-Century Danish and Norwegian Literature and Culture*, tese de doutoramento, Berkeley, University of California.
- Pal-Lapinski, Piya (2005), *Designing/Desiring the Exoticized Woman*, in *The Exotic Woman in Nineteenth-Century British Fiction and Culture – A Reconsideration*, Hampshire e Durham, Hanover e Londres, University of New Hampshire Press/University of New England, pp. 1-34.
- Pedroso, Zófimo Consiglieri (1898), *Influencia dos Descobrimientos Portuguezes na Historia da Civilização*, IV Centenário da Índia, Lisboa, A Liberal.
- Pereira, Francisco Maria Esteves, trad. (1888), *História de Minás Además Sagad, Rei da Ethiopia*, anotações de F.M. Esteves Pereira, sep. *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa*, 12 (7.ª serie, 1887),

- Lisboa, Imprensa Nacional. Disponível em <https://archive.org/details/historiademins00este>.
- Pereira, Francisco Maria Esteves (1915), *O anel de Policrates*, in *Boletim da Segunda Classe*, IX (2, jan.-jul.), pp. 475-494.
- Pereira, José Carlos Seabra (1975), *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- Pereira, José Carlos Seabra (1995), *História Crítica da Literatura Portuguesa: do fim-de-século ao modernismo*, vol. 7, Lisboa, Verbo.
- Pereira, José Carlos Seabra, e Maria de Jesus Cabral (2012), *Capere, Non Capi: Eugénio de Castro no contexto da “Internacional Simbolista”*, in *Carnets*, 4 (n.º especial), pp. 263-273, <https://journals.openedition.org/carnets/7816>.
- Pinto, Marta Pacheco (2013), *Traduzir o Outro Oriental: a configuração da figura feminina na literatura portuguesa finissecular (António Feijó e Wenceslau de Moraes)*, tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/8873>.
- Porfírio, José Luís (1999), *Fragmentos em torno de um perfumador árabe. Orientalismos nas artes plásticas em Portugal (1800-1918)*, in Ana Maria Rodrigues (coord.), *O Orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses/Edições INAPA, pp. 127-143.
- Rabault-Feuerhahn, Pascale (2012), “*La science la robe au vent*”. *Le congrès international des orientalistes et la disciplinarisation des études orientales*, in *Dossiers d’HEL*, 5, pp. 1-16.
- Ramos, Manuela Delgado Leão (2001), *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*, Lisboa, Fundação Oriente.
- Rei, Matteo (2017), *Belkiss: Eugénio de Castro e o fascínio do Oriente antigo*, in Catarina Nunes de Almeida e Marta Pacheco Pinto (org.), *O Oriente em Tradução. Línguas, literaturas e culturas asiáticas no espaço luso*, V.N. Famalicão, Húmus, pp. 103-116.
- Rei, Matteo (2016), *Studio introduttivo*, in Matteo Rei (ed. crítica e tradução italiana), *Belkiss. Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, [s.l.], Edizioni dell’Orso, pp. 3-49.
- Remédios, Joaquim Mendes (1895 e 1928), *Os Judeus em Portugal*, 2 vols., Coimbra, F. França Amado.
- Remédios, Joaquim Mendes (1895), *Bilquís*, in *Instituto*, 42 (02 jan.), pp. 24-39.
- Remédios, Joaquim Mendes (1914), *História da Literatura Portuguesa*, 4.ª edição, Coimbra, F. França Amado.
- Rudd, Andrew (2007), “*Oriental*” and “*Orientalist*” Poetry: *The Debate in Literary Criticism in the Romantic Period*, in *Romanticism*, 13, pp. 53-62.
- Said, Edward (2004), *Orientalismo*, tradução de Pedro Serra, Lisboa, Cotovia.
- Vasconcelos Abreu, Guilherme de (1878), *Importancia Capital do Saṁskrito como Base da Glottologia Árica e da Glottologia Árica no Ensino Superior das Letras e da Historia*, Lisboa, Imprensa Nacional. Disponível em <http://purl.pt/32562>.
- Vasconcelos Abreu, Guilherme de (1887), *Programa para o Estudo do Sâmscrito Clássico*, Lisboa, Imprensa Nacional. Disponível em <http://purl.pt/32583>.
- Vasconcelos Abreu, Guilherme de. 1887. *O Critério Nomológico: capítulos de um livro inédito. Lições feitas no Curso Superior de Letras acerca de dados antropológicos na ciência da linguagem*, Lisboa, Tipografia de Eduardo Roza. Disponível em <http://purl.pt/32564>.
- Vasconcelos Abreu, Guilherme de (1889), *Exercícios e Primeiras Leituras de Sâmscrito*, tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional. Disponível em <http://purl.pt/32620>.
- Vasconcelos Abreu, Guilherme de (1898), *Chand-Bibi: a sultana branca de Amenagara. Lenda indiana fantasiada da tradição histórica do século XVI*, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira. Disponível em <http://purl.pt/32558>.
- Vasconcelos Abreu, Guilherme de (2019 [1874]), *Exposição feita perante os membros da comissão nacional portuguesa do Congresso Internacional dos Orientalistas convocados para constituírem uma Associação Promotora dos Estudos Orientais e Glóticos em Portugal*, in Marta Pacheco Pinto (coord.), *A Participação Portuguesa nos Congressos Internacionais de Orientalistas (1873-1973). Textos e Contextos*, [V.N. Famalicão], Húmus, pp. 168-174.
- Vicente, Filipa Lowndes, e Ana Rita Amaral, eds (2019), *Literatura e Orientalismo: cartas de escritores portugueses a Angelo de Gubernatis (1877-1912)*, Lisboa, Tinta-da-China.

Vieira, Dr. Fr. Domingos (1873), *Grande Dicionario Portuguez; ou Thesouro da Lingua Portugueza*, vol. IV, Porto, Editores Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes.

Wilde, Oscar (2011), *Salomé*, tradução do original francês e apresentação de Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio & Alvim.

**MARTA PACHECO PINTO** • Assistant Professor at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon and research fellow at the Centre for Comparative Studies, where she coordinates the projects *Moving Bodies: Circulations, Narratives and Archives in Translation* and *Texts and Contexts of Portuguese Orientalism: International Congresses of Orientalists (1873-1973)*, funded by the Portuguese research council (FCT) in 2016-19. She has recently coedited *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces* (Bloomsbury, 2021) and *Portuguese Orientalism: The Interplay of Power, Representation and Dialogue in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (Sussex Academic Press, 2021).

**E-MAIL** • [mpinto@letras.ulisboa.pt](mailto:mpinto@letras.ulisboa.pt)



# A BICICLETA DE JAIME DE MAGALHÃES LIMA

---

Giorgio DE MARCHIS

**ABSTRACT** • *The Bicycle of Jaime de Magalhães Lima*. Jaime de Magalhães Lima is the first divulger of Tolstoyism in Portugal and, in the works published in the last decade of the 19th century, he develops a relentless diagnosis of the finissecular decadence, identifying the capital errors of the Century in the materialism prevailing in society and in the divorce between nature and man. In the context of a rigorous and uncompromising neo-franciscanism, the author of *The Vegetarianism and Morality of the Races* (Oporto, 1912) comes to consider the sport exemplary of the crisis of values of a society that «languishes and dies because it lacks the belief in a higher destiny».

**KEYWORDS** • Portugal; Decadence; Tolstoysm; Sport.

“Um dos caracteres que a crise económica reveste por toda a parte ainda hoje, é que ela volve-se logo em crise moral, avivando antíteses profundas da natureza humana, talvez irreduzíveis na actual organização social, seja qual for a forma de governo.” (Cordeiro 1999: 208) Com estas palavras, Joaquim António da Silva Cordeiro na sua obra mais célebre – *A Crise em seus Aspectos Morais* – diagnosticava, em 1896, a gravidade da crise pela qual Portugal, na última década do século XIX, estava a passar. Numa fase de estagnação económica agravada por vários escândalos de corrupção política, a humilhação do *Ultimatum* de 1890 projetara sobre o país uma sombra funérea de *finis Patriae*; contudo, “o traumatismo-resumo de um século de existência nacional traumatizada” (Lourenço 2001: 30), na célebre definição de Eduardo Lourenço, era apenas a coerente conclusão de um século “em que pela primeira vez os portugueses (alguns) puseram em causa, sob todos os planos, a sua imagem de povo com vocação autónoma, tanto no ponto de vista político como cultural” (Lourenço 2001: 30).

Neste contexto de crise nacional e identitária que abrange todos os setores da sociedade, afirma-se no meio clínico a tese da decadência fisiológica da raça portuguesa, atribuindo a inferioridade física dos portugueses a causas patológicas (linfatismo, raquitismo, doenças venéreas, tuberculose e alcoolismo) que preanunciavam para o país um futuro tetro mesmo em termos demográficos:

No preciso momento em que a pátria parecia soçobrar perante o imperialismo britânico e se impunha uma nação económica e politicamente forte, a fim de poder rebater a forte concorrência internacional, inúmeros autores, principalmente médicos – Samuel Maia, Alfredo da Costa, Ricardo Jorge, entre muitos outros – denunciavam a inferioridade física da população portuguesa. Esta parecia acompanhar a decadência moral da nação a que tinham conduzido os inconvenientes de uma monarquia corrupta. Para todos estes autores, a ameaça de despovoamento provocado pela emigração para o Brasil; a grande percentagem de “incapazes, alienados, alcoólicos e portadores de doenças venéreas nas fileiras do exército”; o desenvolvimento de “um alfofre de tuberculosos que ha de comprometer n’um breve

futuro a economia nacional”, na expressão de Samuel Maia, eram os sintomas que auguravam um futuro sombrio para Portugal. (Vaquinhas 1992: 370)

De qualquer maneira, mesmo na Europa que pensava – que, como escrevera Antero de Quental em 1865, ficava “a cinquenta e a cem léguas das nossas terras patriarcais e a mil ou duas mil das nossas não menos patriarcais inteligências” (Quental 1980: 78) – “o século XIX findava com tumultuosas dúvidas sobre a Ciência, sobre a Democracia, sobre a civilização material.” (Pires 2007: 19) Exemplares deste difuso pessimismo finissecular, as considerações que desde Paris, em 1895, escreve Eça de Queirós:

Todos tínhamos, com efeito, esquecido o pobre, nesta grande ilusão e deslumbramento do progresso material que nos absorveu e obcecou setenta anos. Enganados pela ciência, embrulhados nas subtilezas balofas da economia política, maravilhados como crianças pela habilidade da mecânica, durante setenta anos construímos freneticamente vapores, caminhos de ferro, máquinas, fábricas, telégrafos, uma imensa ferramentagem, imaginando que por ela realizaríamos a felicidade definitiva dos homens e mal antevendo que aos nossos pés, e por motivo mesmo dessa nova civilização utilitária, se estava criando uma massa imensa de miséria humana, e que, com cada pedaço de ferro que fundíamos e capitalizávamos, íamos criar mais um pobre! No fim destes setenta anos de martelar e de forjar, havia com efeito alguns sujeitos muito gordos e muito ricos – mas havia uma multidão de famintos, mais faminta e maior que nenhuma que o mundo vira desde o velho patriciado romano. (Queirós 2001: 275)

Desilusão para com as conquistas da Ciência, “o grande monumento do século XIX”<sup>1</sup> (Lima 1892: XIII), e desalento perante a ordem e o progresso impostos por “este complicado maquinismo chamado civilização” (Lima 1902: 240) que Jaime de Magalhães Lima, nesses mesmos anos, expressa nestes termos:

O mal é profundo e a sua origem de natureza puramente moral. Um país tem todos os bens da terra, caminhos de ferro, telégrafos, pontes, médicos, teatros, laboratórios, químicos, todos os gozos e todas as riquezas; e definha e morre porque lhe falta a crença num destino superior da humanidade a que tem de subordinar a sua existência. (Lima 1892: XXIV)

Com estas palavras, formuladas dois anos após o Ultimatum britânico, é possível introduzir nesta complexa viragem de século a figura de Jaime de Magalhães Lima – “campeão mais saliente de uma reacção ruralista, tradicionalista, religiosa heterodoxa contra a ideologia do progresso racional, científico-naturalista em moldes da burguesia urbana” (Lopes 1987: 48) – que manteve relações relativamente estreitas com as principais figuras da Geração de Setenta e cujo nome se encontra intimamente ligado à divulgação do tolstoísmo e da literatura russa no Portugal finissecular. Figura de excepcional importância, embora hoje limitada apenas a um interesse histórico-literário, o intelectual aveirense exerceu um papel notável na cultura portuguesa da sua época; sobretudo se se considera que “was the first Portuguese writer to bring the Russian novelists to the attention of the Portuguese reading public” (Edgerton 1976: 55).

Como é sabido, a publicação em Paris, em maio de 1886, de *Le Roman Russe* de Eugène-Melchior de Vogüé revelou ao Ocidente uma literatura até então quase completamente desconhe-

---

<sup>1</sup> Não existindo edições contemporâneas de Magalhães Lima, a fim de uniformar o texto, optou-se por actualizar a ortografia das citações das suas obras.

cida, dando a conhecer aos leitores franceses autores como Turguienev, Gogol, Tolstoi e Dostoiévski – escritores que, graças ao seu profundo espiritualismo, mostravam uma possível saída do beco naturalista. Magalhães Lima é o primeiro crítico literário na Península Ibérica a escrever sobre esta novidade cultural e, na esteira do *Le Roman Russe* de Vogüé, assina uma série de artigos publicados na revista *A Província*, nos quais defende que só a barbárica mas exuberante literatura russa poderá exercer uma influência regeneradora na insípida e moribunda cultura europeia da sua época.

As principais figuras da Geração de Setenta acolhem a nova moda parisiense com prudência, senão com um certo receio. Numa carta datada de 3 de janeiro de 1889, Antero de Quental manifesta ao autor dos artigos as suas dúvidas perante o excesso de imaginação dos russos, reconhecendo que “o pensamento da Rússia, até agora, parece-me perfeitamente caótico. Mas o mundo começa a estar tão cansado de lógica, de ciência, de análise, que talvez se deixe levar mais uma vez pelos entusiastas e visionários.” (Quental 1989: 918). Da mesma maneira, poucos anos mais tarde, em 1893, o autor de *O Crime do Padre Amaro*, mesmo diagnosticando o inexorável descrédito do Naturalismo em favor de um movimento afirmativo de espiritualidade religiosa de uma geração nova, não deixa de expressar a sua desconfiança para com o socialismo católico do autor de *Le Roman Russe*:

Mas o que me inquieta (e aqui me parece ser logro) é que nesse lugar divino, nessa nova Galileia, onde o sr. De Vogué levou a mocidade, não estão somente Jesus e a sua doce lição. Para além, na sombra, por trás do sr. De Vogué, parece-me avistar um sacristão! Erra aqui um cheiro eclesiástico de incenso e cera – e há pouco, quando o sr. De Vogué citou Virgílio, o doce verso ressoou, neste ar abafado de capela, com a melancolia de um *Ite, missa est...* (...) A democracia aqui usa o báculo de ouro da teocracia. A sobrecasaca do sr. De Vogué tem uma severidade triste de batina... (Queirós 2000: 250)

Seja como for, num contexto finissecular de substancial renovação de poéticas mas sobretudo de mudança de valores, o profetismo moral de Jaime de Magalhães Lima insere-se plenamente na reacção contra o materialismo científico reivindicando que “a grande necessidade da cultura moderna, científica no método, racionalista no espírito, e utilitária no fim, é descobrir qualquer agente eficaz para alimentar em nós o ideal.” (Lima 1902: 24)

À primeira vista, a russofilia de Magalhães Lima poder-se-ia considerar apenas um tardio exemplo do cosmopolitismo cultural da Geração de Setenta. Contudo, neste autor nascido em 1859 e, portanto, bem mais novo do que os outros membros do grupo, já não se tratava de “ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que viva a humanidade civilizada” (Quental 1982: 254). Pelo contrário, o objetivo do autor de *Transviado* era identificar uma forma nova e alternativa de civilização porque “a forma atual (...) é fisiologicamente insustentável” (Lima 1892: 51). A procura de uma cura para a depressão moral provocada pelo “individualismo na política e o materialismo na ciência e na cultura” (Lima 1886: 8) – atitude coerente com uma mais ampla inquietação metafísica que caracteriza a cultura portuguesa finissecular e que, em formas diversas, se encontra em vários autores, com propostas que vão da recuperação de uma religiosidade tradicional ao Budismo, até excêntricas práticas de esoterismo (Rei 2012) – leva o intelectual aveirense a importar do Oriente um frugal magistério espiritual e ruralista, alheio a toda a faustosa e indolente *imagerie* orientalista. É na Rússia – o único povo europeu que, segundo Magalhães Lima, “parece escapar às dúvidas que enfraquecem e corrompem as nações do Ocidente” (Lima 1892: XXXIX) – que o autor de *Vozes do meu Lar* identifica “o antigo espírito do cristianismo: este espírito de piedosa humildade, de resignação e de amor fraterno que o Cristo ensinou pelos seus preceitos e pelo seu exemplo” (Lima 1892: XLIII). O comunitarismo evangélico de matriz eslava torna-se, de facto, no pensamento deste autor português, uma possível forma de regeneração para a crise espiritual contemporânea devida “tanto à dessacralização da sociedade

ocidental como a um factor biocultural (o rompimento dos laços que uniam o homem à terra)” (Viçoso 2002: 130):

O divórcio entre a moral religiosa e a política, entre a democracia e o cristianismo, é talvez o maior dos seus males. Só a Rússia se apresenta em condições de dar solução aos problemas da civilização contemporânea, baseando as sociedades em novos e sólidos fundamentos, fundindo num só corpo a moral, a filosofia, e as instituições políticas e sociais. (Lima 1892: LIII)

A descoberta da cultura russa impressiona a tal ponto Jaime de Magalhães Lima que, em 1888, decidirá viajar até à propriedade rural de Yasnaya Polyana, para conhecer pessoalmente Tolstoi, de quem, na altura, já lera *Guerra e Paz* e *Ana Karenina* e de quem apreciava as qualidades do escritor tanto quanto a sua filosofia, reconhecendo nele uma das mais poderosas influências na sua evolução espiritual. Desta longa viagem, surgirão uma série de cartas publicadas primeiro no jornal *A Província* e, a seguir, em 1889, reunidas num volume intitulado *Cidades e Paisagens*. Mais tarde, nos primeiros meses de 1890, na queirosiana *Revista de Portugal*, Magalhães Lima publicará um longo estudo intitulado *A Filosofia de Tolstoi*, integrado, em 1892, no volume *As Doutrinas do Conde Leão Tolstoi*. O conjunto destas três obras constitui um corpus determinante para a divulgação do tolstoísmo que, em Portugal, vai alimentar várias propostas neo-românticas e, numa maneira especial, a voga neo-franciscana de que Magalhães Lima será um dos principais exponentes.

Na introdução a *Cidades e Paisagens*, Magalhães Lima propõe uma classificação da literatura de viagens que lhe permite apresentar as suas impressões da Europa contemporânea como considerações de um viajante que “procura a representação direta daquilo que já conhece, vendo em movimento os corpos vivos, cuja anatomia e fisiologia estudou primeiro” (Lima: 1889: XI). Sendo assim, a Rússia e a França são filtradas pela ideologia do autor e, não por acaso, surgem como os dois polos antitéticos de uma dicotomia que opõe decadência e regeneração. Paris, aos olhos de Magalhães Lima, é de facto a “Roma de uma nova Igreja a que preside um papa – A Devassidão” (Lima 1889: 14) e a imoral cidade francesa é a capital do materialismo e do individualismo:

Desde a madrugada até alta noite, compra-se e vende-se. Ao romper da manhã, os pesados *percherons* arrastam ao mercado toda a riqueza que os campos enviam; depois, vem o político em busca do poder, comprando por todo o preço o voto popular, lisonjeando-lhe no parlamento e na imprensa os caprichos e instintos, cedendo sem pudor à traficância e à corrupção; depois, vem o sportman e o titular, os cavalos e os vestidos caros, as carruagens, as rendas e os brilhantes, vem o livro escandaloso e o livro desvairado, vem a feira das vaidades, como lhe chamaria o romancista inglês; depois, os mercados do amor, a miséria que ri, a miséria embriagada da própria miséria; e sempre o marulhar desta onda constantemente inquieta que geme e apregoa, ameaça e implora. (Lima 1889: 17)

A inanidade da vida moral parisiense e o seu acentuado carácter de mercado não têm uma alternativa viável na enfadonha e sombria Berlim – “a antecâmara dum imperador: muita farda e um grande silêncio, sempre armada e sempre calada, perpetuamente preocupada da força e da autoridade” (Lima 1889: 29) – e nem sequer na “atividade física e psicológica de intensidade medíocre” (Lima 1889: 62) dos escandinavos, que fizeram de Estocolmo “uma cidade pacífica, burguesa, asseada, em ordem, sem grandes palácios nem grandes ruas, parcamente animada de comércio e de prazeres” (Lima 1889: 64). É Moscovo, “uma cidade sem plano, sem princípio nem fim, sem um centro de convergência, caprichosa e emaranhada, como a imaginação oriental” (Lima 1889: 41), que, no relato de Jaime de Magalhães Lima, surge como o centro de irradiação de uma civilização espiritualista:

Dizem ter mil e seiscentas igrejas, e creio ter devoção para edificar outras tantas, Não há uma casa sem uma imagem de Cristo; nem os restaurantes com frequência muito suspeita lhe escapam. As ofensas não têm número, tudo se faz por milagre. Direi todavia que esta é a maior força daquele povo. Entre Paris, o epicurismo, Berlim, a força, e Moscovo, a religião, eu preferirei a última, porque neste reconhecimento de uma vontade superior, de quem tudo dimana e provém, está o gérmen e o fundamento da paciência, da resignação e da obediência, forças invencíveis que os factos externos deixam intatas e não quebram (Lima 1889: 43)

Magalhães Lima reconhece no povo russo um carácter democrático e religioso – no qual sobrevive o antigo espírito do Cristianismo, “espírito de piedosa humildade, de resignação e de amor fraterno que o Cristo ensinou pelos seus preceitos e pelo seu exemplo.” (Lima 1892: XLIII). Uma instintiva religiosidade popular que tem a sua maior expressão intelectual na filosofia e no “modo de viver tão anormal” (Lima 1889: 52) de Leão Tolstói. Deste ponto de vista, não será impróprio dizer que o intelectual português “viu Jesus Cristo no libertarismo genial de Tolstói” (Agostinho 1911: 17) ou que, como ele mesmo confessa, viu “uma estreita relação entre Tolstói e S. Francisco de Assis: ambos foram os apóstolos da ressurreição do cristianismo em épocas de desvairamento moral e religioso.” (Lima 1892: LIV) Leia-se, à luz destas palavras, a descrição que Magalhães Lima faz da “conversão” do autor de *Ana Karenina*:

Um dia, um conde desse dourado império dos czars vestiu-se de *moujik*, e mais do que simplesmente, pobremente, foi esconder-se na sua aldeia e começou a ceifar o trigo, semear o grão e construir a cabana. Tinha tudo o que a vaidade ambiciona, uma fortuna imensa, um nome ilustre (...). Nada lhe faltava para conquistar a lisonja e a veneração do seu tempo, e esse homem, que podia ter uma corte de admiradores e turiferários, tudo deixou pelo trabalho da terra e pela companhia do aldeão, que há pouco ainda era seu escravo. (Lima 1889: 45)

Perante o macroscópico processo de urbanização do continente e num contexto de profundo sentimento de decadência fisiológica e moral dos povos civilizados, embora criticando o radicalismo social do tolstoísmo, Magalhães Lima identifica em Tolstói um mentor de quem irá adotar o ascetismo rural, o antimilitarismo, o vegetarianismo e, sobretudo, a idealização de um edénico regresso ao campo, em prol da paz social e da comunhão patriarcal com a natureza – que, como é sabido, irá constituir mais uma faceta da cultura portuguesa finissecular.

Como o romancista russo, também o escritor português identifica o erro capital do século XIX na crescente redução do trabalho físico e no divórcio entre a natureza e o homem. De facto, escreve Magalhães Lima, apresentando a filosofia do autor de *Guerra e Paz*, “um dos caracteres do nosso tempo é a distância cada vez mais longa interposta entre o homem e a natureza; essa vida primitiva, em que o homem tirava da terra o pão de cada dia à custa do próprio esforço, é cada dia menos frequente” (Lima 1892: 49).

A constatação que o progresso material e a acumulação de bens materiais conduziam inevitavelmente à ociosidade, ao tédio e à perversa dissipação da atividade humana leva o primeiro apóstolo português do tolstoísmo a enaltecer a atividade física. Deste ponto de vista, poder-se-ia supor uma convergência entre o pensamento de Magalhães Lima e as inovadoras teorias que, no Portugal finissecular, enalteciam a importância da ginástica sueca e do desporto como meios de regeneração nacional, com função pedagógica e uma clara componente medicinal:

No âmbito de um agudo sentimento de decadência da “raça” portuguesa, será a ginástica a primeira actividade física a surgir como remédio para essa degeneração, a partir sensivelmente da década de 70 do século XIX. A ginástica, apesar de pouco praticada, vai assumir uma função regeneradora na sociedade portuguesa, mas outras actividades surgem com o mesmo objectivo, assumindo embora,

ao contrário da “monocórdica” ginástica sueca, uma função recreativa e lúdica, algo que a ginástica, em certa medida, não era capaz de oferecer. É assim que aparece e se desenvolve o *sport* (...) O *sport* surge, sem a contrariar, como alternativa à ginástica, com objetivos precisos de robustecer o corpo. (Serrado 2014: 18)

Deste ponto de vista, a denúncia que Magalhães Lima faz, por um lado, das horrorosas condições fisiológicas em que, na cidade oitocentista, se realiza o trabalho moderno e, por outro, da decadência física dos habitantes mais abastados das capitais europeias – que, enfraquecidos, definham e, privados de todas as condições de felicidade, chegam à velhice “sem terem visto mais de duas ou três vezes na sua vida o nascer do sol, a manhã, e sem nunca terem visto os campos e as florestas senão da sua carruagem ou dum wagon do caminho de ferro; nunca plantaram nem semearam coisa alguma, nunca criaram nem uma vaca, nem um cavalo, nem uma galinha e não têm a menor ideia da maneira por que nascem, crescem e vivem os animais.” (Lima, 1890: 338) – deixaria supor que este autor concordasse com o barão Pierre de Coubertin que, em 1896, reconhecia como um dos principais legados da cultura clássica “la participation des muscles au travail de formation morale.” (de Coubertin 1896: 2), juntando-se assim ao muitos médicos e intelectuais portugueses que, na última década do século XIX, atribuíam à prática desportiva uma imprescindível missão político-social de salvação da Nação. Por isso, não deixa de ser surpreendente a condenação da prática do desporto que o escritor aveirense faz em *Vozes do meu Lar* – “O sport é um trabalho desnecessário, movimento pelo movimento, sem fim nem outro intento que não seja este inteiramente vão – mover-se.” (Lima 1902: 259) – num breve texto intitulado *As Demências do Sport*, onde chega a equiparar a recente moda do desporto ao consumo do tabaco e ao alcoolismo, este último um dos principais agentes degenerativos, segundo a literatura médica da época<sup>2</sup>:

Não tendo utilidade alguma social, redundam em um modo de dissipação de energia e bens, que corre parrelhas com o tabaco e o álcool. Pouco importa que um conserve o corpo e o outro o arruíne: ambos significam prejuízo social sem compensação. Atrofiar o cérebro pelo exercício muscular elevado a mania, ou incendiá-lo com a embriaguez, tudo termina na mesma inutilização para trabalho social, e individualmente, proveitoso e útil. (Lima 1902: 264)

Para Magalhães Lima o desporto é “uma espécie de demência” (Lima 1902: 259) e, na sua implacável denúncia dos males do exercício físico, é a bicicleta (apenas tolerada como meio de transporte barato) o alvo principal das suas críticas mais ferozes:

Uma feia coisa! Não sofre dúvida. Feia para homens e mulheres; não há meio de por esses pedaços de ferro esguio, em linhas rectas, quebradas por ângulos agudos, de harmonia com a flexibilidade on-deante e graciosa do corpo humano. (...) Que se monte uma bicicleta somente para exclamar: - 20, 30 ou 40 quilómetros por hora! é coisa de tamanha inanidade que só a imbecis pode dar prazer. (Lima 1902: 259)

---

<sup>2</sup> Como Presidente honorário da Sociedade Vegetariana de Portugal, a estas patologias sociais Magalhães Lima acrescenta também o *carnivorismo*: “a carne e o vinho são companheiros e cúmplices nessa embriaguez do nosso sangue e da nossa alma que nos conduz aos infernos de todas as demências e abjeções. (...) É nesta operação de aviltamento da nossa raça que o carnivorismo está colaborando activamente.” (Lima 1912: 35).

Numa profunda revisão dos valores ideológicos da geração anterior, a acirrada hostilidade para com o ciclismo torna-se parte de uma reação contra a ideologia positivo-cientista da civilização oitocentista, obcecada com os “famosos cem quilómetros por hora” (Lima 1902: 184). De resto, na interpretação de Susanna Barsella, o caráter extremo do ciclismo agonístico das origens teria a sua justificação na conceção darwinista da sociedade<sup>3</sup> e, sendo assim, não deixa de ser significativo que, no contexto anglosaxónico, a bicicleta se torne símbolo finissecular do progresso tecnológico e industrial e prova irrefutável da regeneração moral da sociedade protestante, impondo-se como emblema da modernidade e “tecnological legitimation of the Victorian teleological view of history” (Mackintosh – Norcliffe 2006: 25). Pelo contrário, na sua idealização da vida rural e do trabalho manual, na sua extremada e rigorosa interpretação do comunitarismo neo-franciscano, Magalhães Lima chega a considerar essa “feia coisa” o exemplar produto de uma cultura individualista, que defende uma “invenção moderníssima, desconhecida dos afamadíssimos juristas romanos, – o direito de se divertir” (Lima 1902: 248). Em nome do Ideal e de uma moralidade superior, que o autor de *Eucaliptos e Acácias* praticou de modo exemplar em toda a sua obra e na sua própria vida (Coelho 1978), Jaime de Magalhães Lima acaba, assim, por defender posições conservadoras; essas mesmas posições que o amigo Eça de Queirós atribuía ao deplorável Conde de Gouvarinho que, ao ouvir defender a ginástica obrigatória nos colégios, protestara neste termos: “Crea o digno par que nunca este país retomará o seu lugar à testa da civilização, se, nos liceus, nos colégios, nos estabelecimentos de instrução, nós outros os legisladores formos, com mão ímpia, substituir a cruz pelo trapézio...” (Queirós 2003: 299)

## BIBLIOGRAFIA

- Agostinho, José (1911), *Jaime de Magalhães Lima*, Porto, Editora António Figueirinhas.
- Barsella, Susanna (1999), *Bicicletta: il mito e la poesia*, in *Italica*, vol. 76, n. 1, p. 70-97.
- Coelho, Jacinto do Prado (1978), *Jaime de Magalhães Lima, discípulo de Tolstoi (no sesquicentenário de Leão Tolstoi)*, in *Colóquio/Letras*, 46, p. 83-88.
- Cordeiro, Joaquim António da Silva (1999), *A Crise em seus aspectos morais*, estudo introdutório, organização e notas de Sérgio Campos Matos, Lisboa, Edições Cosmos.
- de Coubertin, Pierre *et alii* (1896), *Les jeux olympiques de 1896*, Athens – Paris, Charles Beck Editeur – Le Soudier.
- Edgerton, William B. (1976), *Tolstoy and Magalhães Lima*, in *Comparative Literature*, vol. 28, 1, p. 51-64.
- Lima, Jaime de Magalhães (1886), *Erros do Individualismo*, in *Estudos sobre a Literatura Contemporânea*, Porto, Livraria Universal de Magalhães e Moniz, p. 3-22.
- Lima, Jaime de Magalhães (1889), *Cidades e Paisagens*, Porto, Tipografia Silva Teixeira.

---

<sup>3</sup> “l’esaltazione dello sforzo fisico, del duro lavoro che mette alla prova le capacità del corridore e consente l’affermazione del migliore, corrisponde alla concezione positivista-evoluzionista dello sport di inizio secolo, secondo la quale la gara è un meccanismo di selezione ed un mezzo di affermazione dell’individuo attraverso un confronto che si svolge sul piano egualitario della competizione senza privilegi d’accesso. La gara assume un immediato valore simbolico e la selezione operata dalla bicicletta, determinata non dal privilegio ma dalle doti fisiche, viene accettata da tutti. La concezione dello sport come prova selettiva marca lo spirito delle prime gare: le tappe interminabili su percorsi durissimi per le condizioni delle strade, del clima, della geografia che Barthes definisce «omeriche» divengono i nemici contro cui combatte il corridore.” (Barsella 1999: 73).

- Lima, Jaime de Magalhães (1890), *A Filosofia de Tolstoi*, in *Revista de Portugal*, vol. II, p. 172- 191 e 329-350.
- Lima, Jaime de Magalhães (1892), *As Doutrinas do Conde Leão Tolstoi*, Porto, Chardron – Lugan & Gene-lioux.
- Lima, Jaime de Magalhães (1902), *Vozes do meu lar*, Coimbra, Tipografia França Amado.
- Lima, Jaime de Magalhães (1912), *O Vegetarismo e a Moralidade das Raças*, Porto, Sociedade Vegetariana Editora.
- Lopes, Óscar (1987), *O Novi-Romantismo folclorizante nas primeiras reacções antinaturalistas*, in *Entre Filho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Lourenço, Eduardo (2001), *Psicanálise mítica do destino português*, in *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, p. 23-66.
- Mackintosh, Phillip Gordon – Norcliffe, Glen (2006), *Flânerie on bicycles: acquiescence to women in public in the 1890s*, in *The Canadian Geographer*, 50, 1, p. 17-37.
- Pires, António M. Machado (2007), *Luz e sombras na transição do século (a época de D. Carlos)*, in *Luz e sombras no século XIX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 11-25.
- Queirós, Eça de (2000), *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Edição Livros do Brasil.
- Queirós, Eça de (2001), *Cartas de Paris*, Lisboa, Edição Livros do Brasil.
- Quental, Antero de (1980), *Nota (sobre a missão revolucionária da poesia)*, in Alberto Ferreira (ed.), *Antologia de textos da «Questão Coimbra»*, selecção de textos e notas de Maria José Marinho, Lisboa, Moraes.
- Quental, Antero de (1982), *Conferências Democráticas estabelecidas na Sala do Casino*, in *Prosas Sócio-Políticas*, publicadas e apresentadas por Joel Serrão, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Quental, Antero de (1989), *Cartas*, vol. II, organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Editorial Comunicação.
- Rei, Matteo (2012), *Lo spiritismo nella letteratura portoghese di fine secolo*, in *Impressões do Crepúsculo. Studi sulla letteratura portoghese di fine secolo*, Perugia, Dante Alighieri, p. 73-104.
- Serrado, Ricardo (2014), *Jogo e desporto no Portugal contemporâneo (1870-1910)*, in *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 33, p. 1-27.
- Vaquinhas, Irene Maria (1992), *O Conceito de “decadência fisiológica da raça” e o desenvolvimento do desporto em Portugal (finais do século XIX/Princípios do século XX)*, in *Revista de História das Ideias*, 14, p. 365-388.
- Viçoso, Vitor (2002), *A Literatura Portuguesa (1890-1910) e a crise finissecular*, in *Crises em Portugal nos séculos XIX e XX*, coordenação de Sérgio Campos Matos, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa.

**GIORGIO DE MARCHIS** • is a full professor of Portuguese and Brazilian Literature in the Department of Languages, Literatures and Foreign Cultures of the University of Rome Tre, where he coordinates the Chairs «José Saramago» and «Agostinho Neto». In addition to studies on the first and second Portuguese Modernism, he is the author of books, articles and essays on 19th century Portuguese and Brazilian literature.

**E-MAIL** • giorgio.demarchis@uniroma3.it

# EUGÉNIO DE CASTRO

## Entre o Simbolismo e o Modernismo

---

*Maria João* REYNAUD

**ABSTRACT** • *Eugénio de Castro between Symbolism and Modernism*. In the symbolist constellation, Eugénio de Castro (1869-12019) is not only one of his greatest figures, but also an author whose work remains today misunderstood and insufficiently studied, despite his repercussion abroad, where he was – and is – the object of a very just appreciation. The celebration of the 150th anniversary of his birth opens the possibility of re-appreciating his poetry in the context of the aesthetic movements that mark the end of the European century, taking into account, namely, the impact of these on the genesis of Modernism in Portugal and in its full affirmation.

**KEYWORDS** • Symbolism; Decadentism; Modernism; Verse; Prose poem.

1. Na constelação dos poetas simbolistas portugueses, Eugénio de Castro (1869-12019) é não só uma das suas figuras mais proeminentes, como um autor cuja obra permanece em vários aspectos incompreendida e insuficientemente estudada. A recepção de que beneficiou no estrangeiro, em plena vida activa, não lhe garantiu uma sobrevivência idêntica à de Camilo Pessanha, ou à de Ângelo de Lima, presente no número 2 de *Orpheu* e um dos futuros inspiradores dos surrealistas e da *Poesia Experimental*, que Herberto Helder elege como figura tutelar quando publica, em 1985, *Edoi Lelia Doura, Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*. No ano em que se assinala o tricinquentenário do seu nascimento, é significativo que seja a Universidade de Turim a realizar um Colóquio Internacional para homenagear Eugénio de Castro, abrindo a possibilidade “rara” de visitar a obra de um poeta “raro”. Este adjectivo é pedido de empréstimo a Rubén Darío, que o utilizou numa conferência proferida em 1896 no Ateneo de Buenos Aires, intitulada “En Lusitânia con Eugenio de Castro” e publicado pouco tempo depois em *La Nación*, em 26 e 29 de Setembro de 1896, com o título “Eugénio de Castro y la Poesía Portuguesa”. O texto foi reeditado em 1905, no livro *Los Raros*, com o título “Eugenio de Castro” (Darío 1905: 229-251). Esta é, pois, uma excelente oportunidade para lembrar o papel determinante de Eugénio de Castro na implantação em Portugal do Simbolismo. Sabemos que as origens do movimento remontam a 1857, com a publicação de *Les Fleurs du Mal* por Charles Baudelaire, sendo conhecidas as suas repercussões – e o especial impacto do soneto “Correspondências” em poetas como Alexandre da Conceição, Manuel Duarte de Almeida, Gomes Leal, Cesário Verde, ou o poeta fictício e “satânico” Carlos Fradique Mendes. A exaltação dos “paraísos artificiais” e do poder libertador da arte explicam o fascínio, que não parou de crescer, pelo autor de *Le Peintre da la vie*. A novidade da sua obra, exaltada por Walter Benjamin, é inesgotável, atravessando a fronteira entre o modernismo e o pós-modernismo.

No âmbito das movimentações estéticas que marcaram o nosso *fim-de-século*, em resultado das novas tendências poéticas francesas, destacam-se duas revistas coimbrãs que vêm a lume, uma

a seguir à outra, em 1889: *Boémia Nova* e *Os Insubmissos*. A conhecida polémica em que se envolveram, a pretexto dos alexandrinos trímetros, resulta do facto de cada uma reclamar para si a primazia na introdução das novidades da escola francesa. Quem lidera a primeira é Eugénio de Castro, um dos mais jovens poetas da geração emergente, que se arvorará em porta-voz da nova estética no “Prefácio” a *Oaristos* (1890), o único texto programático do nosso Simbolismo com características que o aproximam de um manifesto. O facto de o poeta se ter deslocado a Paris para se inteirar das novidades no campo da poesia levou a que, na visão redutora de alguns, o seu papel de divulgador fosse mais realçado do que o seu talento poético. Situação desmentida pelo modo como, nas justas palavras de Fernando Cabral Martins, Eugénio de Castro “incorporou uma poética e a reinventa com cores próprias” (Martins 1990). Se alguma dúvida subsistisse, bastaria a boa recepção dos seus livros no estrangeiro para a dissipar. O seu relacionamento com simbolistas franceses e belgas, a tradução de obras suas (da *Belkiss* de Vittorio Pica à nova tradução, actualizada, de Matteo Rei), as distinções que mereceu, entre as quais avulta a sua nomeação como membro efectivo da Académie des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, são hoje pouco lembradas.

Rubén Darío, que considera Eugénio de Castro um mestre da poesia, dedica-lhe o poema “El Reino Interior”, que figura em *Prosas profanas y otros poemas* (1896). Se percorrermos os verbetes de vários dicionários de literatura portuguesa, Eugénio de Castro é frequentemente reduzido ao papel de “corifeu”<sup>1</sup> de um simbolismo de escola com reverberações decadentes, patente numa poesia ornamental, que parece esgotar-se nos “raros vocábulos”, entre outros “ouropéis” nefelibatas<sup>2</sup>. É, contudo, relevante que Fernando Pessoa tenha reconhecido a sua influência nos modernistas, leitores atentos de Mallarmé, uma das figuras mais marcantes da constelação simbolista (cf. Mallarmé 1998).

2. A data do início do Modernismo Português impôs-se sem o clamor da polémica. Num número da revista *Europe* consagrado à literatura portuguesa (*Littérature du Portugal*), publicado em abril de 1984, Jacinto do Prado Coelho, que assina o artigo consagrado ao Modernismo português, esclarece que o movimento a que em Portugal se chama Modernismo não é o Simbolismo, como acontece em Espanha. É a vanguarda de 1915, o grupo de escritores e artistas que provocou um escândalo deliberado com a publicação da revista *Orpheu*. Como traços vanguardistas, destaca o *cosmopolitismo* e o *antitradicionalismo*:

Ce qu’on appelle «le Modernisme» au Portugal n’est pas, comme en Espagne, le Symbolisme; c’est l’avant-garde de 1915, le groupe d’écrivains et d’artistes qui a provoqué le scandale qu’il souhaitait avec les numéros parus de la revue *Orpheu*. Il s’agit d’un mouvement qui présente les deux marques essentielles de l’avant-garde [...] : le cosmopolitisme et l’antitraditionalisme. (Prado Coelho 1984)

Não obstante a feição vanguardista de *Orpheu*, Jacinto do Prado Coelho não deixa de reconhecer que o Simbolismo e o Decadentismo também aí aportam. O tom decadentista marca, aliás, o pórtico do número inaugural de *Orpheu*. Luiz de Montalvôr, que assina a “Introdução”, define-o como um “volume de Beleza” que se propõe “não ser característico ou fragmentado, como li-

<sup>1</sup> Expressão que ele utilizou no “Prefácio” da Segunda Edição» de *Oaristos* (Coimbra, 30 de Setembro de 1899). Cf. Castro 1967: 14.

<sup>2</sup> Para uma contextualização mais completa, veja-se: Prado Coelho 1976; Machado 1996.

terárias que são essas duas formas de fazer revista ou jornal”. O texto é redigido no estilo contorcido da prosa finissecular, à maneira de Mallarmé:

Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do: – Exílio!  
Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento... (Montalvôr s/d: 11)

Nas palavras de Luiz de Montalvôr, o desígnio de *Orpheu* é atingir a Beleza por meio de “uma procura estética de permutas” (Montalvôr s/d: 12), o que significa que tendências poéticas antagônicas poderão conviver lado a lado no texto simultaneamente único e múltiplo de *Orpheu*, o qual se reconhece na busca incessante de uma “suprema harmonia estética” (*ibid.*). Se confrontarmos a “Introdução” de Montalvôr com o “Prefácio” da primeira edição de *Oaristos*, podemos notar que dele estão ausentes as características de “manifesto” literário que conferem ao segundo a força extraordinária com que o poeta proclama os princípios da nova estética. A proximidade com o estilo dos *nefelibatas* finisseculares é evidente, como é clara a relação intertextual com o “Antelóquio” de Eugénio de Castro a *Horas*, o seu segundo livro, editado em 1891. O conhecimento maior ou menor que alguns poetas da geração modernista tinham dos textos apologéticos do simbolismo francês, publicados nas revistas coimbrãs acima citadas, ou noutras da mesma altura<sup>3</sup>, é decisivo para o interesse renascente pela estética decadente. A *Geração de 90*, além de culta, estava inteiramente sintonizada com as novidades francesas, divulgadas por revistas famosas que se liam em Portugal, como a *Revue Blanche*<sup>4</sup>.

Eugénio de Castro empreende a crítica acérrima da poesia da época, reflexo de um meio literário mesquinho, sustentado por uma crítica jornalística enfeudada aos interesses editoriais, muitos anos antes denunciada por Cesário Verde no célebre poema “Contrariedades”. Baseado no conceito de ‘originalidade’, de raiz romântica, o poeta insurge-se contra a pobreza da poesia lusa que então se faz, enumerando “algumas dezenas de coçados e esmaiados *lugares comuns*” que circulam na época:

[...] dois terços das palavras, que formam a língua portuguesa, jazem absconsas, desconhecidas, inertes, ao longo dos dicionários, como tarecos sem valor em lojas de arrumação. (“Prefácio da Primeira Edição”; Castro 1967: 20)

Para proclamar a sua adesão à nova estética, Eugénio de Castro inspira-se no progresso tecnológico, no efeito euforizante das máquinas e da velocidade, encontrando nos meios de transporte ferroviários a metáfora fundadora da poesia – o *expresso* da modernidade – e antecipando, assim, o deslumbramento dos futuristas pela aceleração do tempo e pelas imparáveis conquistas da tecnologia que mudam a paisagem das grandes metrópoles:

---

<sup>3</sup> *A Ilustração* (Paris, 1884-92), *O Intermezzo* (Porto, 1889-92), *Os Novos* (Coimbra, 1893-94), *Arte* (Coimbra, 1895-96), etc.

<sup>4</sup> E vem a propósito lembrar a “Advertência” ao poema em prosa *Saphira*, publicada separadamente no *Jornal do Comércio* em março de 1892, onde Eugénio de Castro expressa a sua intenção de “remodelar a prosa, como já remodelou o verso, sonhando uma prosa onde a música das palavras se case com a tendência musical das ideias” (cf. Seabra Pereira 1995: 240).

Tais são as *rails* por onde segue num monótono andamento de procissão o comboio *misto* que leva os Poetas portugueses da actualidade à gare da POSTERIDADE, Poetas suficientemente tímidos para temerem o vertiginoso correr do *expresso* da ORIGINALIDADE.

Inexperiente, o autor dos *Oaristos* teve um dia a cândida ingenuidade de se meter nesse moroso *misto*: cinco anos suportou a lentidão da viagem e a má companhia, até que uma e outra começaram a incomodá-lo de tal maneira, que resolveu mudar para o supracitado *expresso*, preferindo deste modo um descarrilamento à secante expectativa de ficar eternamente parado na concorridíssima estação da VULGARIDADE. (Castro 1967: 21)

3. “Posteridade”, “Originalidade” e “Vulgaridade” são as palavras-chave de uma proclamação estética desafiante e com aspetos surpreendentemente actuais. O texto é, além disso, a expressão viva do que Rubén Darío designa, em *Los raros* (1896), por “moderna literatura cosmopolita”. Poder-se-ia objetar que a denúncia do estado da poesia contemporânea feita por Eugénio de Castro não tem em conta o papel determinante de poetas precursores, como Gomes Leal (1848) ou Cesário Verde (1855), em cujas obras a influência de Baudelaire foi perfeitamente assimilada. Mas isso não lhe retira o mérito de “introduzir entre nós o Simbolismo como escola, aumentando o número das inovações formais, acumulando-as, acentuando-as até ao excesso escandaloso”. Quem o diz é Jacinto do Prado Coelho, lembrando que, “na própria França, a constituição da escola simbolista era recente”. Recorde-se que o manifesto de Jean Moréas, consagrador do Simbolismo, foi publicado no *Figaro* não muito tempo antes, em 11 de setembro de 1886. O movimento simbolista francês atrai não apenas os poetas que se reuniram em torno da *Boémia Nova* ou de *Os Insubmissos* (1889), mas também outros, como Camilo Pessanha, que por essa altura colaborava na revista *Ave Azul*, deixando Portugal em 1894 para se fixar em Macau. Ou António Nobre, que parte para Paris no Outono de 1890 para cursar direito e aí publicar o *Só* (1892). São poetas que abrem de modo distinto os caminhos do Modernismo, constituindo referências incontornáveis para a geração dos que prepararam o advento de *Orheu*.

Da geração finissecular, apenas Camilo Pessanha e Ângelo de Lima marcarão presença, ao lado dos modernistas, no *Orpheu* e no *Centauro*. Temos conhecimento das diligências de Pessoa com vista “à inserção em lugar de honra, no terceiro número de *Orpheu*” (Pessoa 1973: 337), de poemas de Camilo Pessanha. Será, contudo, nas páginas de *Centauro* que surgirão os dezasseis poemas que anunciam a *Clepsidra* (1920), os quais reforçam a tonalidade decadente da revista, impondo-se como um elo vivo e perene entre as duas gerações poéticas. O *paùlismo* (o primeiro *-ismo* do *Orpheu*) é, como se sabe, uma designação derivada do poema “Pauis”, datado de 29 de Março de 1913 e publicado em 1914 na revista *A Renascença*, o qual é jocosamente comentado por Mário de Sá-Carneiro numa carta a Pessoa. Podemos vê-lo não apenas como um *pastiche* do estilo simbolista, mas como uma tentativa de captar o vazio poético no hiato temporal em que irrompe a imagem do conhecido verso do soneto “Fonógrafo”, de Camilo Pessanha: “Sobre um paúl, – extática corola”<sup>5</sup>.

Quanto a Ângelo de Lima, a sua presença destaca-se no segundo número de *Orpheu*, onde encontramos outros poemas de ressonância decadentista-simbolista, como “Sobre o Cysne de Stéphane Mallarmé”, de Eduardo Guimaraens; ou “Narciso”, de Luiz de Montalvôr. Sabemos que os “Poemas Inéditos” de Ângelo de Lima serviram de pretexto para as acusações lançadas contra a

<sup>5</sup> Publicado na *Tribuna*, Macau, 1896.

insânia dos “futuristas portugueses”, avolumando o escândalo com que a revista foi recebida. Ângelo de Lima, que frequentara a Academia de Belas Artes do Porto, colaborando em diversas revistas e jornais antes que a sua doença bipolar se manifestasse e o levasse a morrer num hospital psiquiátrico em Lisboa, vive poeticamente a experiência dos limites da linguagem até a uma quase total assemia. A sua obra antecipa alguns dos processos mais radicais da poética modernista, como é, de resto, reconhecido pelo próprio Mário de Sá-Carneiro.

Em Ângelo de Lima, a impossibilidade de o sentido se enunciar confere a cada poema uma beleza dolorosamente estranha, sendo a dimensão simbólica assegurada pela súbita irrupção do silêncio, através das elipses abruptas, das deslocções semânticas e da desfiguração verbal, que ganha um inesperado fulgor musical. É isto que acontece no perturbante soneto “Edd’Ora Addio... – Mia Soave”, dedicado “aos meus amigos d’Orpheu”:

– Mia Soave... – Ave?!... – Alméa?! / – Maripoza Azul... – Transe!... / Que d’Alado Lidar, Canse...  
/ – Dorta em Paz... – Transpasse Idéa!... // – Do Occaso pela Epopéa ... / Dorto... Stringe... o Corpo  
Elance... / Vae A’ Campa... – Il C’or descanse... / – Mia Soave... – Ave!... – Alméa!... [...] (Orpheu  
1976: 18)

4. É no contexto epistemológico dos anos 60 que se assiste à tentativa de fundar o discurso literário sobre uma língua própria e específica. As noções de “produtividade textual”, ou “prática textual”, apoiadas numa nova definição de texto, visam criar uma “ciência” do literário e tornar a literatura autónoma dos domínios a que tradicionalmente estava ligada (a filologia, a história, a sociologia, a biografia, a psicologia...). Esta mutação epistemológica, em que o texto é dissociado do contexto, para ser considerado na sua imanência e transformar-se num objeto teórico, teve as repercussões que se conhecem ao nível de uma crítica que rompe com o passado e se reclama da teorização empreendida pelos formalistas russos, por Roland Barthes e Julia Kristeva, ou pelo grupo da *Tel Quel*. Kristeva interessa-se pelas experiências-limite da linguagem e pelos estados-limite do imaginário, interrogando-se sobre o hermetismo dos poetas do final do século XIX que considera vanguardistas, como Mallarmé e Lautréamont. A sua redescoberta de Mallarmé e do simbolismo francês conhece então uma enorme repercussão. Mallarmé, o construtor de uma língua poética nova, desviada das “palavras da tribo”, torna-se uma figura absolutamente central da modernidade poética. Nesta efervescência teórica, onde a declaração da “morte do autor” por Roland Barthes sobressai e a ambição científica dos estudos literários ganha terreno, o projeto de *Orpheu* é reavaliado com novos instrumentos críticos, que vêm confirmar a sua insuspeitada actualidade. Mallarmé, lido por Sá-Carneiro em 1912, quando este se encontrava em Paris, é então apontado como o “farol” dos modernistas. Mas aquele que poderia ser considerado o mais mallarmeano dos simbolistas, é deixado no silêncio. Na verdade, Eugénio de Castro foi o único simbolista português que, na esteira de Mallarmé, e do poeta satânico Fradique Mendes, defendeu o ideal da “Arte pela Arte” contra os apupos daqueles “bárbaros” que já Eça de Queirós invetivara no seu Prefácio aos *Azulejos*, do Conde de Arnoso. Concebendo a poesia como uma *língua* autónoma, afastada do seu “uso comercial”, e revolucionando em aspectos fundamentais o ritmo, Eugénio de Castro é, em Portugal, um mestre sem discípulos confessos. Na sua obra poética, a poesia dramática adquire um excepcional brilho, contrariando o convencionalismo estético que dominava uma literatura epígona de si mesma. *Belkiss* texto traduzido em várias línguas – espanhol, checo e italiano – é disso um bom exemplo.

Torna-se, pois, cada vez mais necessário reavaliar o papel inovador de Eugénio de Castro na literatura portuguesa finissecular, de modo a que ela não continue confinada ao génio de Camilo Pessanha e à figura ímpar de António Nobre, a que se vem juntar, na prosa, a figura excepcional

de Raul Brandão<sup>6</sup>. E, numa dimensão comparatista, priorizar o redimensionamento do nosso simbolismo no quadro das literaturas europeias, com base em textos de críticos coevos, como Armando Navarro, Xavier de Carvalho, Carlos de Mesquita ou Manuel da Silva Gaio. Como foi amplamente demonstrado por José Carlos Seabra Pereira (1995), a poesia finissecular assiste à ascensão do neorromantismo, que terá a sua mais elevada expressão no Saudosismo e na poesia de Teixeira de Pascoaes. Contudo, do ponto de vista histórico-literário, este facto não deve diminuir a relevância internacional que o simbolismo luso conquistou, sobretudo pela difusão da obra de Eugénio de Castro que dirigiu, com Manuel da Silva Gaio, a revista internacional *Arte* (1895-96), onde colaboram alguns dos mais importantes poetas simbolistas coetâneos<sup>7</sup>. Num artigo intitulado “*Capere, non capi* – Eugénio de Castro no contexto da ‘Internacional Simbolista’”, de que são coautores José Carlos Seabra Pereira e Maria de Jesus Cabral, é justamente destacada a “invulgar interacção [de Eugénio de Castro] com a cena literária euro-americana e com inédita rede de relacionamentos na ‘Internacional Simbolista’”, demonstrando-se como a “personalidade artístico-cultural de Eugénio de Castro e a sua obra poética se revelam umbilicalmente ligadas a uma viragem do fim-de-século que, décadas depois, ainda os cânones críticos da história literária qualificavam como ‘Poesia nova’” (Pereira, Cabral 2011-2012).

Não obstante este e outros contributos, tem na verdade tardado o reconhecimento inequívoco da influência de Eugénio de Castro no Modernismo português, mesmo que este dela não se reclame. O drama estático de Pessoa tem na sua origem o drama simbolista de Maeterlink, com cujo universo poético Castro está profundamente sintonizado. Nesta óptica, as referências de Fernando Pessoa a Eugénio de Castro são, sem dúvida, da maior importância. Nos “Fragmentos sobre Literatura Portuguesa”, em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Pessoa resume o trajeto da “moderna Literatura Portuguesa” – do Romantismo a Cesário Verde –, sublinhando que “A nova introdução de contactos culturais teve lugar à volta de 1890, com a entrada de influências simbolistas e decadentes através de Eugénio de Castro e António Nobre, Guerra Junqueiro (segunda maneira). Como a primeira, foi recebida com violenta desaprovação, como o é tudo quanto é novo” (Pessoa 1973: 334).

Refira-se ainda que, num dos artigos publicado n’ *A Águia* em 1912, Pessoa discorre sobre o “*tom especial e distintivo*” da *nova poesia portuguesa*, considerando que o precursor é Antero de Quental, reaparecendo em António Nobre, Guerra Junqueiro e “naquela parte da obra de Eugénio de Castro que toma aspectos quinhentistas” (Pessoa s/d: 41).

Ficam assim apontado o papel de Eugénio de Castro na transformação da poesia portuguesa finissecular, considerando as suas prováveis incidências nos modernistas da geração de *Orpheu*.

[A Autora segue a antiga ortografia]

## BIBLIOGRAFIA

Castro, Eugénio de (1967), *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, Volume I, Lisboa, Parceria A. M. Pereira. Coelho, Jacinto do Prado (1976), *Dicionário de Literatura*, Direcção de Jacinto do Prado Coelho, 3 volumes, Porto, Figueirinhas.

<sup>6</sup> Lembremos, entre os poetas menos estudados, Alberto Osório de Castro, António de Oliveira Soares, António Patrício, Roberto de Mesquita, Henrique de Vasconcelos, D. João de Castro, Júlio Brandão ou António Patrício.

<sup>7</sup> Vd. também *Os Novos* (1893-94) e *A Geração Nova* (1894-95).

- 
- Coelho, Jacinto do Prado (1984), *Le 'Modernisme' au Portugal, in Europe. Revue littéraire mensuelle*, (Littérature au Portugal), 660, avril 1984.
- Darío, Rubén (1905), *Los Raros*, segunda edición, corregida y aumentada, Barcelona-Buenos Aires, Maucci.
- Orpheu 2* (1976), prefácio do texto e introdução de Maria Aliete Galhós, Lisboa, Edições Ática.
- Machado, Álvaro Manuel (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*. organização e direcção de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Editorial Presença.
- Mallarmé, Stéphane (1998), *Poemas lidos por Fernando Pessoa*, tradução e prefácio: José Augusto Seabra, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Martins, Fernando Cabral (1990), *Poesia Simbolista Portuguesa*, apresentação crítica, selecção e notas de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Ed. Comunicação.
- Montalvôr, Luiz de (s/d), *Introdução*, in *Orpheu*, 2.ª reedição do Volume I, Lisboa, Edições Ática.
- Pereira, José Carlos Seabra (1995), *História Crítica da Literatura Portuguesa: do fim-de-século ao modernismo*, vol. 7, Lisboa, Verbo.
- Pereira, José Carlos Seabra e Cabral, Maria de Jesus (2011-2012), Capere, Non Capi: *Eugénio de Castro no contexto da "Internacional Simbolista"*, in *Carnets, Invasions & Évasions*, La France et nous; nous et la France, numéro spécial, pp. 263-273. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12102.pdf>
- Pessoa, Fernando (s/d), *A Nova Poesia Portuguesa*, 2.ª ed., Lisboa, Editorial Inquérito.
- Pessoa, Fernando (1973), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos por Georg Rudolph Lind e Jacinto do Prado Coelho, 2.ª edição, Lisboa, Edições Ática.

**MARIA JOÃO REYNAUD** • Professor at University of Porto. Integrated researcher at CITCEM/FLUP ('Global and local representations'). Essayist and literary critic, with national and international publications. BOOKS: *Metamorfoses da Escrita* (Porto, 2000. Prémio PEN Clube Português Ensaio); *Sentido Literal* (2004); *Matéria poética* (2008); *Margens* (Porto, 2016. Prémio Jacinto do Prado Coelho/APC); *Enigma e Transparência* (2019); CRITICAL EDITION: *Húmus*, Raul Brandão (Porto, 2000; Lisboa, 2015); *História dum Palhaço (A Vida e o diário de K. Maurício)*; *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Raul Brandão (Lisboa, 2005).

**E-MAIL** • [mjreynaud@netcabo.pt](mailto:mjreynaud@netcabo.pt)



# A LIRA, A ESMERALDA E O INCÊNDIO

Traços do mito literário de Nero entre Gomes Leal e Roberto de Mesquita

---

Matteo REI

**ABSTRACT** • *The Lyre, the Emerald and the Fire: Features of the Literary Myth of Nero between Gomes Leal and Roberto de Mesquita.* Several Portuguese literary texts that appeared in the second half of the 19<sup>th</sup> century have as their subject the Roman emperor Nero. In these texts there are some recurring elements that are associated with the representation of the emperor, such as the scene in which Nero sings with his lyre while observing the burning of Rome. In addition to this famous episode, there are other lesser known items, such as the Christians transformed into human torches or the emerald used to observe the gladiator fights. In this context, the paper examines the characteristics and symbolism of various literary depictions of Nero, analyzing texts by authors such as, among others, Teófilo Braga, Gomes Leal, Eugénio de Castro and the Mesquita brothers.

**KEYWORDS** • Portuguese Literature; Symbolism; Decadence; Nero; Ancient Rome.

1. As “evocações do mundo grego-latino” que encontramos nas obras literárias portuguesas que surgem entre as últimas décadas do século XIX e o princípio do século XX constituem, com poucas exceções, “pretextos ou enquadramentos ideais de temas prediletos da sensibilidade decadentista”, dado que nelas, como acertadamente observou José Carlos Seabra Pereira, adverte-se com frequência o fascínio por “figuras estigmatizadas pela anomalia” (1975: 51-52), como acontece, por exemplo, com os casos de Messalina, Heliogábalo, Nero e Calígula.

A este propósito vale a pena lembrar que, a nível europeu, os primeiros sinais deste fascínio podem ser detetados em textos que remontam pelo menos ao período romântico, entre os quais podemos destacar o romance epistolar *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier, em que o protagonista D’Albert afirma:

Je suis attaqué de cette maladie qui prend aux peuples et aux hommes puissants dans leur vieillesse : – l’impossible. Tout ce que je peux faire n’a pas le moindre attrait pour moi. Tibère, Caligula, Néron, grands Romains de l’empire, ô vous que l’on a si mal compris, [...], je souffre de votre mal et je vous plains de tout ce qui me reste de pitié ! Moi aussi je voudrais bâtir un pont sur la mer et paver les flots ; j’ai rêvé de brûler des villes pour illuminer mes fêtes ; j’ai souhaité être femme pour connaître de nouvelles voluptés. (Gautier 2002: 329)

Como se vê, neste trecho cabe a alguns imperadores romanos o papel de representar a personificação duma propensão para a perseguição dos desejos mais absurdos e desmedidos. Trata-se duma caracterização que vamos reencontrar em autores finisseculares portugueses, mas que, muito antes, volta também a aparecer num breve texto da juvenília de Gustave Flaubert: *La danse de morts* (1838). Neste caso, é o próprio Satanás quem profere o elogio a Nero, a quem apelida de “fils chéri de mon cœur, le plus grand poète que la terre ait eu” (Flaubert 1910: 451). E, tendo em

conta que, como já salientou Mario Praz (2015: 154-162), as referências à personalidade deste imperador romano recorrem em toda a obra do grande escritor francês, não surpreende que, volvido um ano, a sua menção apareça também nas páginas de *Rome et les Césars* (1839), em que é referido outro elemento essencial da mitologia literária associada à sua figura: o sadismo. Neste caso, Flaubert relembra, com efeito, o comprazimento com que o filho de Agripina teria assistido à agonia dos moribundos que ele próprio tinha mandado executar: “[...] et il trouvait, dans ces derniers gémissements d’un être qui quitte la vie, des délices inconnues, des voluptés suprêmes” (1964: 219).

2. Da mesma maneira, no âmbito das letras portuguesas, a atração por “figuras estigmatizadas pela anomalia” antecede a afirmação das tendências decadentista e simbolista e, pelo menos desde a metade do século XIX, deixa o seu rastro na obra de autores associados ao Realismo e ao Parnasianismo, estando frequentemente relacionada com a evocação da Roma imperial. Pode-se referir, por exemplo, o romance *O Mandarim* (1880), de Eça de Queirós, cujo protagonista afirma que, ao regressar ao seu magnífico palacete depois de se ter abandonado a “delírios abomináveis” no harém que tem implantado em Lisboa, ele costuma adormecer “de ventre ao ar, lívido e com um suor frio, como um Tibério exausto” (Queirós 1992: 115). Mais adiante, a propósito da “fúria libertina” que marca a sua estadia em Paris, é o mesmo Teodoro quem mais uma vez evoca os requintes e as extravagâncias a que fazem alusão textos como as *Vidas dos Césares* de Suetónio ou a anónima *Historia Augusta*, lembrando a conduta excêntrica atribuída ao imperador Heliogábalo, junto com os excessos alimentares descritos no *Satíricon* de Petrónio:

Dava festas à Trimalcião: e, nas horas mais ásperas da fúria libertina, quando das charangas, na estridência brutal dos cobres, rompiam os *can-cans*; quando prostitutas, de seio desbragado, ganiam coplas canalhas; quando os meus convidados boémios, ateus de cervejaria, injuriavam Deus, com a taça de *champagne* erguida – eu, tomado subitamente como Heliogábalo de um furor de bestialidade, de um ódio contra o Pensante e o Consciente, atirava-me ao chão a quatro patas e zurrava formidavelmente de burro... (1992: 127-129)

Por outro lado, no que nomeadamente diz respeito a Nero, vale a pena referir que, dezasseis anos antes da publicação do *Mandarim* queirosiano, já Teófilo Braga tinha votado às “Ceias de Nero” um prolixo poema narrativo, incluído em 1864 no volume de versos das *Tempestades Sonoras*. Trata-se aqui duma lasciva dama romana, Célia, que está apaixonada pelo jovem cavaleiro Licínio, embora este a despreze e lhe prefira o amor duma jovem cristã, Eurideia. Assim Célia, ciumenta, depois de ter sido convidada para um dos opíparos banquetes que tem lugar na suntuosa habitação imperial, faz com que Nero condene a rival a morrer no Circo, devorada pelas feras (cf. Braga 1864: 1-90).

Teófilo esboça aqui o retrato de um Nero devorado pelo tédio e “lacerado de incógnitos desejos” (1864: 52), indiferente às volúpias das cortesãs que participam no festim e às requintadas iguarias que se amontoam na sua mesa. É somente a aparição deslumbrante de Célia que consegue sacudir o imperador do seu enfado, e este, na tentativa de impressioná-la, leva a dama para uma alta torre, onde os dois contemplam o incêndio que está a devorar a cidade de Roma. Já Suetónio, que lhe atribuía a responsabilidade do desastre (1980: 285), refere que em tal ocasião o sucessor de Cláudio teria ficado fascinado pelo fulgor das chamas e que a grandiosidade do catastrófico espetáculo o teria levado a cantar, acompanhando-se com a sua lira, um poema sobre o incêndio de Tróia, numa cena cujo intenso dramatismo o poeta das *Tempestades Sonoras* não se furta a aproveitar:

Nero alegre-se em ver o incêndio. A lira  
Embutida de pérolas do Oriente,

Engrinaldada de virentes louros,  
Encosta ao braço descoberto. [...]

“Célia, Célia!  
Quero cantar as ruínas doutra Tróia,  
Sê tu a musa!” (Braga 1864: 60-61)<sup>1</sup>

Do favor que um texto como as “Ceias de Nero” podia encontrar entre os leitores do seu tempo temos um testemunho revelador e sugestivo num dos *Ensaio Críticos* que Manuel Pinheiro Chagas coligiu em 1866. Com efeito, na sua apreciação crítica, o autor da *Morgadinha de Valflor* não se limita a desenrolar um comentário entusiástico sobre a obra, mas acaba por nos oferecer um quadro típico da “agonia de Roma” assim como esta tendia a ser concebida num imaginário literário que iria perdurar (pelo menos) até às primeiras décadas do século XX:

As Ceias de Nero! que admirável e bem aproveitado assunto! [...]  
Devia de ser essa a agonia de Roma. Entre o vinho espumoso, as mulheres pálidas de lascívia, as rosas desfolhadas, os manjares requintados, sente Nero o cansaço, a fadiga! [...]  
Nero, imagem e flagelo da Roma pagã, recosta-se cheio de tédio a mesa do banquete. Nada mais pode inventar para erguer esse peso enorme do aborrecimento que o esmaga. Nada mais? Uns frouxos clarrões começam a alumiar a um tempo os quatro cantos da cidade, depois vão estendendo a pouco e pouco os seus braços de fogo, afinal, soltando um rugido, apertam a si os edifícios ingentes da Cidade eterna, e envolvem o Forum entre um manto de chamas. E Nero, que vê, sorrindo-se, o mármore das torres e das estátuas cingir-se de reflexos escarlates, brada: Faço-te de novo rainha, ó Roma. Eis a tua púrpura. (Chagas 1866: 77-79)

Decadentista *ante litteram*, esta caracterização da personagem de Nero não difere muito daquela que, na década seguinte, é patente num dos poemas reunidos na coletânea *Claridades do Sul* (1875) de Gomes Leal. Trata-se, neste caso, dum autor em cuja obra, como salientou Giorgio de Marchis, é possível notar uma acumulação e sobreposição de “elementi tardo-romantici, sollecitazioni parnassiane, pulsioni umanitarie e un certo satanismo baudelairiano” (2014: 239). Tendências heterogêneas, ao cruzamento das quais é possível colocar o retrato do imperador romano esboçado no soneto “A lira de Nero”<sup>2</sup>.

Assim recorre mais uma vez, nestes versos, a previsível alusão à crueldade do “devasso real”, embora neste caso não se faça apenas referência ao celeberrimo episódio do incêndio de Roma, mas se aponte também para um dos terríveis suplícios que o degenerado rebento dos Enobarbos teria infligido aos cristãos, que, depois de crucificados nos jardins da *Domus Aurea*, teria convertido em archotes humanos, segundo a notícia que, referida por Tácito nos *Annales* (Liber XV, 44; cf. Tacitus 1937: 284-285), se repercuta na obra de Flaubert (1964: 219), assim como nas “Ceias”

<sup>1</sup> É possível encontrar a evocação de Nero que “Lira em punho, celebra a destruição de Roma” também no poema “O incêndio de Roma”, um dos dois sonetos dedicados a este imperador que estão incluídos no livro de estreia do poeta parnasiano brasileiro Olavo Bilac, a coletânea *Poesias* de 1888 (ver: Bilac 1902: 20-21). O outro é “A Sesta de Nero”, que o poeta já tinha publicado em 1884, com o título “Nero”, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro (Simões Jr 2017: 23).

<sup>2</sup> No âmbito da coletânea de 1875, uma fugaz alusão à figura de Nero surge também no poema “Lisboa”: “Viciosa ela se apraz num sono vegetal,/ Adversa ao Pensamento e contrária ao Ideal./ – Mas, mau grado assim ser viciosa, egoísta, à lua,/ Como Nero também, dá concertos na rua” (Leal 1998: 117).

de Teófilo Braga e, volvido um ano sobre a publicação das *Claridades do Sul*, constitui o sujeito dum quadro (*Pochodnie Nerona*) do pintor polaco Henryk Siemiradzki<sup>3</sup>.

Mas o que realmente há de novo, no soneto em questão, é a aproximação (ou quase-identificação) entre o poeta e o “lírico histrião” cingido pela púrpura imperial: um motivo que voltará a surgir, como veremos, na obra de Roberto de Mesquita. Com efeito, ao tornar o imperador romano (e a sua lira) no símbolo dum desassossego, duma inquietação que aflora na intimidade do sujeito poético, podemos bem dizer que Gomes Leal abre caminho para a caracterização de Nero que vamos encontrar na obra dos autores finisseculares<sup>4</sup>:

Nos seus jardins pagãos, entre archotes humanos,  
Na lira de marfim sobre as cordas douradas,  
Nero vinha cantar às noites estreladas,  
Elegias d’amor e cânticos tebanos.

Essa lira do Mal que ouviram os Romanos,  
Que cantou entre o incêndio, as casas abrasadas,  
Os lutos, os truões, as ceias depravadas,  
Que mistérios não viu, medonhos e profanos.

E, no entanto, apesar da sua história triste,  
Se os tempos tem corrido, a Lira ainda existe  
Do devasso real, do lírico histrião...

Seu canto ainda nos prende, e ouvimo-lo sem susto.  
E, ó terror! ó terror! eu que amo o forte e o Justo,  
– Ouço-o às vezes também, dentro do coração! (Leal 1998: 43)

3. O que testemunha o soneto de Gomes Leal, assim como os outros textos anteriormente mencionados, é que, ao aflorar das tendências decadentista e simbolista, o mito literário de Nero já estava bem presente nas letras portuguesas. E por isso não deve surpreender que a evocação da figura do imperador possa surgir, nas obras publicadas a partir dos anos 90 do século XIX, tanto duma maneira explícita, quanto através de alusões mais ou menos crípticas e elusivas.

Basta ver, para começar, o que acontece no caso dum curioso texto publicado em 1890, ou seja, no mesmo ano decisivo em que, como se sabe, aparece a coletânea *Oaristos*, de Eugénio de Castro. Refiro-me ao poema “M.elle Nero”, que apareceu a 5 de junho, assinado por “Gustavo Cano”, na revista quinzenal *A Ilustração*, publicada em Paris por Mariano Pina, no âmbito duma secção que, sob o título de “Poetas decadentes”, entendia continuar a oferecer aos leitores “algumas das melhores paródias” inspiradas pela publicação “do famoso livro de versos decadentes – *Oaristos* – do simpático e original poeta Eugénio de Castro” (1890c: 170), na prossecução daquilo que já fora feito no número anterior, saído a 20 de maio<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> No referido poema das *Tempestades Sonoras*, Braga descreve a cena em que Nero e Célia, sentados numa quadriga: “[...] desfilam pela arena/ Alumiados ao clarão estranho/ Dos cristãos que ardem firmes, impassíveis/ Em resinosas clâmides envolvidos” (1864: 58).

<sup>4</sup> José Carlos Seabra Pereira já observou que nas *Claridades do Sul* é possível destacar “inflexões do imaginário romântico que apontam para o advento do Decadentismo” (1998: 14).

<sup>5</sup> Os números da *Ilustração* publicados entre maio e junho de 1890 marcam um momento relevante da re-

O poema, de caráter manifestamente jocoso, versa sobre um prato de porcelana chinesa “horriavelmente belo”, que representa um mandarim no ato de suicidar-se enterrando “um gume na be-xiga”. É neste mesmo prato, enfaticamente apelidado de “cruel”, “horrível” e “feroz”, que a mulher amada pelo poeta, com uma imperturbabilidade que provoca nele grande espanto, “come tranquilamente um rabo de pescada” (1890c: 170-171).

No texto (que “parodia abertamente a expectativa orientalizante do leitor”; Pinto 2013: 294), a figura de Nero é convocada, portanto, apenas através da menção do seu *praenomen* no título, num contexto em que falta qualquer outra referência direta ao imperador, cuja evocação dir-se-ia justificada apenas pela descrição duma cena cruenta, suscetível de despertar o sadismo que lhe é atribuído pelas fontes antigas e que, apesar disso, parece gerar apenas uma fria indiferença na *mademoiselle* a que se refere o poema, risonha caricatura da “Amada impassível” de *Oaristos* (Castro 1890: 10).

Poderíamos então afirmar que aquilo que acontece no poema do hipotético Gustavo Cano corresponde inversamente ao que se passa num trecho do poema dramático *Belkiss* (1894) do próprio Eugénio de Castro, onde, pelo contrário, parecem emergir alguns dos elementos associados à peculiar iconografia literária de Nero, embora não haja nenhuma explícita menção do seu nome:

[...] Como eu ficaria contente, se agora pegasse o fogo no palácio... A noite não seria tão comprida... Se o fogo pegasse agora no palácio, os repuxos do jardim transformar-se-iam em repuxos de sangue... E as feras, dentro das jaulas, que alarido não fariam!... E que lindo seria o incêndio visto por uma esmeralda... E os lagos cheios de sangue!... Como a noite correria depressa!... [...] (Castro 2016: 122)

Estas palavras surgem no âmbito do monólogo da Rainha de Sabá que ocupa por inteiro “Interlúdio”, a quinta secção do livro de 1894, na qual é focada a prostração que afeta a protagonista (assim como acontece à Salammbô de Flaubert) em coincidência com o desaparecimento da lua no céu noturno<sup>6</sup>. A rematar este momento de desânimo intervém o devaneio, com laivos de sadismo, a que se refere o trecho citado, em que Belkiss imagina contemplar o seu próprio palácio a arder.

---

ceção de *Oaristos*. No número 9 (05-05-1890) aparece, com efeito, uma recensão do livro por Mariano Pina, em que o diretor da revista, mesmo reconhecendo o talento do jovem poeta, não esconde as suas reservas sobre aquilo que julga ser o excesso de requinte e de artifício deste “volume de versos *decadentes*”, convidando por conseguinte o autor a imitar a “simplicidade” e a “harmonia” de Camões ou de João de Deus (1890a: 130-134; no mesmo número encontram-se reproduzidos um poema de António de Oliveira-Soares e outro do próprio Eugénio de Castro). É, contudo, apenas a partir do número seguinte (20-05-1890) que, precedidas por versos de Xavier de Carvalho e Paul Verlaine, surgem algumas “deliciosas paródias e sátiras” do estilo decadente. Trata-se, na maioria, de textos atribuídos a “Ghustavo Cano” (pseudónimo jocoso que já teria assinado textos publicados no jornal lisboeta *Novidades* e que, como demonstra neste caso também a curiosa grafia, surge como uma espirituosa referência ao poeta francês Gustave Khan; 1890b: 155-158). Neste mesmo número 9 avança-se a hipótese de que o pseudónimo oculte o nome do escritor e jornalista português Alberto Braga (1851-1911). Cumpre dizer, a este propósito, que o primeiro poema atribuído ao suposto Cano na *Ilustração* de 20 de maio (“Vega...”) veio a ser incluído mais tarde por António Feijó no volume das suas *Bailatas* (1907) com o título de “Sidéria” (Feijó 2004: 273-274). Facto este que levou José Cândido de Oliveira Martins a incluir todo o conjunto dos poemas de Ghustavo Cano publicados na revista de Mariano Pina no volume das *Poesias Dispersas e Inéditas* de António Feijó (2005: 187-195; cf. Ferro s/d: 105).

<sup>6</sup> Cf. “Une influence était descendue de la lune sur la vierge ; quand l’astre allait en diminuant, Salammbô s’affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir” (Flaubert 1951: 750).

Para além dos motivos do incêndio e do comprazimento na contemplação dos seus funestos efeitos, nota-se um detalhe revelador a reportar de maneira quase inequívoca para a figura de Nero: o da esmeralda através da qual a rainha desejaria admirar a devastação provocada pelo fogo. Com efeito, segundo aquilo que refere o seu contemporâneo Plínio, o Velho, na *Naturalis Historia*, parece que o imperador gostava de observar os jogos de gladiadores através duma esmeralda (Plínio 1982: vol. V, 783). Esta notícia, lendária ou não, virá a ser referida, por exemplo, no livro *L'Antéchrist* (1873), de Ernest Renan (1873: 172) e, no que diz respeito à literatura portuguesa, inspirará também, anos mais tarde, o título do livro *A Esmeralda de Nero*, publicado em 1915 por Carlos Parreira, um dos muitos epígonos do decadentismo que irá criar laços de estima e amizade com o grupo modernista de *Orpheu* (por isso não é de espantar que um das prosas ali recolhidas seja precedida pela dedicatória “Ao Fernando Pessoa”; Parreira 1915: 83).

Em “M.elle Nero” e em *Belkiss* estamos, portanto, perante uma referência pontual ou elíptica ao mito neroniano, que está associada, em ambos os casos, a personagens que parecem apresentar-se como um duplo feminino do sádico *princeps* romano e que é possível associar, deste jeito, ao êxito do tema do “feminino perverso” no imaginário literário do fim-do-século (cf. Morão 2001).

Mais explícita, por outro lado, é a alusão passível de ser encontrada na *Notícia dum romancista inédito*, texto ficcional publicado por Carlos de Mesquita em 1900 (embora datado de “Agosto de 1895”), no número 47 da revista coimbrã *O Instituto*. Na narrativa do escritor originário das Flores cabe com efeito ao protagonista, o “romancista inédito” Bartolomeu de Frágua, sugerir a um dos amigos da sua tertúlia a ideia de escolher Nero como sujeito de uma “criação genial”:

A figura de Nero é um excelente modelo para uma criação genial. Ora ouve. Ele, quando as tempestades da carne o endoideciam disfarçava-se em sátiro. Este detalhe é precioso. Pois o que é um sátiro? – O mito da luxúria. E o que é um mito? – A personificação duma energia natural, duma essência criadora, duma Ideia enfim, no sentido metafísico da palavra. Por isso uma imaginação de poeta é levada a ver naquilo um esforço doido para derrubar os muros inabaláveis do limitado, do individual, e transformar-se na Luxúria absoluta. É a esperança insensata de que este disfarce em figura simbólica lhe abra as portas do reino inacessível das Ideias puras. É um artifício pueril e por isso mesmo sublime, porque revela um desespero supremo. Faz lembrar os doentes abandonados lançando mão das últimas superstições para obter cura. Nero foi um grande sequioso de Infinito. (Mesquita 1900: 490-491)

Vale a pena acrescentar, pelo menos, que ao fazer dele “um grande sequioso de Infinito”, Carlos de Mesquita caracteriza aqui Nero pelo desejo desmedido de ultrapassar os limites da experiência comum, atribuindo-lhe uma atração pelo novo e pelo inaudito, adscrita à figura deste mesmo imperador também pelo seu irmão Roberto no poema “Malditos”, sobre o qual vale a pena determos agora, com algum cuidado, a nossa atenção.

Com efeito, no texto que virá a ser incluído na coletânea póstuma *Almas Cativas* (1931) deparamos, em primeiro lugar, com diversos elementos típicos da iconografia que já conhecemos: eis então a visão da capital do Império iluminada pelo clarão dum incêndio “aterrador como o da velha Tróia”, as chamas que devoram palácios e templos “ensanguentando o ar” e, finalmente, o imperador que ante as “fulvas labaredas” assoma num terraço “de cítara na mão” e solta um “perverso canto” com a sua “voz vibrante” (Mesquita 1973: 118-120).

Por outro lado, ao longo dos versos é possível detetar também o traço, marcadamente decadentista, que se refere ao anseio do imprevisto e do desconhecido, perante o qual o Nero de Roberto de Mesquita, aproximando-se nisto à Rainha de Sabá descrita por Eugénio de Castro (cf. Cabral 2016: IX), dir-se-ia estar dividido entre sentimentos de anelo e de “sublime horror”, como se declara numa das quadras, na qual, através da fala do próprio imperador, se encontram glosados motivos e fórmulas presentes também no poema dramático de 1894:

Eis-me uma vez, enfim, perante o inaudito,  
 Ante o sublime horror por que a minha alma anseia,  
 Lassa de ter o olhar perpetuamente fito  
 Na imutável feição do mundo que a rodeia! (Mesquita 1973: 119)<sup>7</sup>

Quando fala da “sede de cousas misteriosas, de cousas novas e estranhas, que me despertem, que me agitem, que me sacudam” (Castro 2016: 130) a personagem de Belkiss (uma “heroína com ares modernos e finisseculares”; Matangrano 2019: 8) dir-se-ia, portanto, dar expressão à mesma aspiração que é manifestada também pelo Nero de “Malditos”: uma aspiração que, ao final do século XIX, tinha-se afirmado como um dos traços mais característicos da condição existencial representada nas obras literárias de cunho decadentista e simbolista (depois de ter já sido lapidarmente fixada pelas palavras atribuídas à personagem da Quimera na *Tentation de Saint Antoine*: “Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits”; Flaubert 1951: 156-157).

Por isso, não surpreende que Roberto de Mesquita declare reconhecer na figura do sádico e louco imperador romano a personificação dos desejos excessivos que devoram todos aqueles que, como acontece a muitos dos heróis prediletos pelos representantes do Decadentismo e do Simbolismo, partilham a sua mesma “fome de irreal” e pertencem, por conseguinte, a “raça torturada”, do “ansiosos do novo” (1973: 120). Em conclusão, podemos então dizer que o autor de *Almas Cativas* (exprimindo uma avaliação que, como vimos, já afluía nas páginas de Théophile Gautier) atribui a Nero o papel de um precursor no anseio e na procura do “novo”, ou que quer dizer no anseio que marca uma boa parte das obras literárias surgidas a partir da segunda metade do século XIX, sendo um similar apelo à procura do *nouveau* (grafado em itálico como no poema de Mesquita) a marcar, como é sabido, a conclusão de *Les Fleurs du Mal*:

Assim canta, ferindo a sua lira de ouro,  
 O poeta do delírio, o épico do mal.  
 E eu ouço em sua voz cantar o doido coro  
 Das almas que atormenta a fome do irreal.

Tua alma sintetiza, ó trovador sombrio,  
 Dos ansiosos do novo a raça torturada,  
 A quem, do estranho horror, o inédito arrepio  
 Entremostra um momento a Canaã sonhada! (Mesquita 1973: 120)

---

<sup>7</sup> A este versos de Mesquita podem-se aproximar, com efeito, algumas passagens da fala da Rainha de Sabá que abre o sétimo *tableau* de *Belkiss* (“Per Umbram...”): “Eis-me finalmente sozinha, à entrada da sombria floresta que todos dizem cheia de clamores nunca escutados e de alucinações nunca sentidas... Eu, que definhava de tédio, constantemente chicoteada pela ânsia do irreal e do misterioso, sofrendo constantemente os martírios de uma vida estagnada, imóvel, sem surpresas; [...] – eis-me finalmente às portas do imprevisto, em face de um mundo novo, que me amedronta com um pavor tão intenso que chega a ser voluptuoso!...” (Castro 2016: 136). A este propósito, note-se que a dedicatória de *Almas Cativas* é dirigida a Eugénio de Castro (cf. 1973: 17). Pode-se ainda acrescentar que aos “rugidos pavorosos/ dos aflitos leões no circo incendiado” evocados em “Malditos” (1973: 118) corresponde o “alarido” das “feras, dentro das jaulas” imaginado pela Rainha de Sabá na fantasia incendiária referida no trecho de “Interlúnio” que já mencionámos (cf. *supra*).

## BIBLIOGRAFIA

- Bilac, Olavo (1902), *Poesias*, edição definitiva, Paris/Rio do Janeiro, Garnier.
- Braga, Teófilo (1864), *Tempestades Sonoras*, Porto, Viúva Moré.
- Cabral, Maria de Jesus (2016), *Prefácio* in Eugénio de Castro, *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, edição crítica, tradução e notas a cura di Matteo Rei, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. VI-XIV.
- Castro, Eugénio de (1890), *Oaristos*, Coimbra, Livraria Portuguesa e Estrangeira de Manuel d'Almeida Cabral.
- Castro, Eugénio de (2016), *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, edição crítica, tradução e notas a cura di Matteo Rei, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Chagas, Manuel Pinheiro (1866), *Ensaíos Críticos*, Porto, Viúva Moré.
- De Marchis, Giorgio (2014), *L'Ottocento. L'Europa come miraggio (1862-1900)*, in Giulia Lanciani (a cura di), *Il Settecento e l'Ottocento in Portogallo*, Roma, UniversItalia, pp. 191-246.
- Feijó, António (2004), *Poesias completas*, prefácio e fixação do texto por J. Cândido Martins, Porto, Edições Caixotim.
- Feijó, António (2005), *Poesias dispersas e inéditas*, prefácio, fixação do texto e notas por J. Cândido Martins, Porto, Edições Caixotim.
- Ferro, Túlio Ramires (s/d), *O alvorecer do simbolismo em Portugal*, in *Estrada Larga*, 1, Porto, Porto Editora, pp. 101-107.
- Flaubert, Gustave (1910), *Oeuvres de jeunesse inédites*, I, Paris, Conard.
- Flaubert, Gustave (1951), *Oeuvres I*, Paris, Gallimard.
- Flaubert, Gustave (1964), *Oeuvres complètes*, I, Paris, Éditions du Seuil.
- Gautier, Théophile (2002), *Romans, contes et nouvelles*, I, Paris, Gallimard.
- Ilustração, A* (1890a), 9 (5 de maio), Volume VII, dir. Mariano Pina, Paris.
- Ilustração, A* (1890b), 10 (20 de maio), Volume VII, dir. Mariano Pina, Paris.
- Ilustração, A* (1890bc), 11 (5 de junho), Volume VII, dir. Mariano Pina, Paris.
- Leal, Gomes (1998), *Claridades do Sul*, edição de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Matangrano, Bruno Anselmi (2019), *Eugénio de Castro e o Melhor do Teatro Simbolista Português*, in Eugénio de Castro, *Belkiss: Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, Rio de Janeiro: Vermelho Marinho.
- Mesquita, Carlos de (1900), *Notícia dum romancista inédito*, in *O Instituto*, 47, pp. 485-506.
- Mesquita, Roberto de (1973), *Almas Cativas e poemas dispersos*, fixação do texto, recolha de dispersos e notas de Pedro da Silveira, Lisboa, Edições Ática.
- Morão, Paula (2001), *Salomé e outros mitos: o feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*, Lisboa, Cosmos.
- Parreira, Carlos (1915), *A Esmeralda de Nero. Rezas de espuma e de sarcasmo*, Porto, Edições da Renascença Portuguesa.
- Pereira, José Carlos Seabra (1975), *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- Pereira, José Carlos Seabra (1998), *Prefácio*, in Gomes Leal, *Claridades do Sul*, edição de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 7-23.
- Pinto, Marta Pacheco (2013), *Traduzir o Outro Oriental: a configuração da figura feminina na literatura portuguesa finissecular (António Feijó e Wenceslau de Moraes)*, tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/8873>
- Plínio (1982), *Storia Naturale*, 6 vol., Torino, Einaudi.
- Praz, Mario (2015), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR.
- Queirós, Eça de (1992), *O Mandarin*, Edição de Beatriz Berrini, Lisboa, INCM.
- Renan, Ernest (1873), *L'Antéchrist*, Paris, Michel Lévy Frères.
- Simões Jr, Alvaro Santos (2017), *Bilac vivo*, São Paulo, Editora Unesp Digital.
- Svetonio, Caio Tranquillo (1980), *Vita dei Cesari*, Milano, Garzanti.
- Tacitus (1937), *Annals: Books 13-16*, trans. John Jackson, Cambridge, Harvard University Press.

**MATTEO REI** • is an Associate Professor in Portuguese and Brazilian Literature at the University of Turin. He has published papers on late nineteenth century Portuguese literature and on Gil Vicente's theater. He is also the author of a book (2011) on the work of Raul Brandão and of an edition (2016) of *Belkiss* by Eugénio de Castro. He collaborates with several reviews and is a member of the editorial board of *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*.

**E-MAIL** • [matteo.rei@unito.it](mailto:matteo.rei@unito.it)



# A FEMINILIDADE DA SERPENTE

## Subversão, simbologia e sugestão no contexto finissecular

---

Bruno ANSELMi MATANGRANO

**ABSTRACT • *The Femininity of the Serpent: Subversion, Symbolism and Suggestion in the Fin de Siècle Context.*** The serpent has been arguably one of the animals whose symbolic meanings varied little during the history of Western imaginary. Known as serpent, snake, viper, or asp, this reptile has marked its territory, perhaps owing to its capacity for rousing fear. Usually regarded as suspicious since the biblical Eden, it has become the sign of evil throughout different cultures and ages. At the end of the 19th century, nevertheless, the serpent imagery acquired a subtly different connotation: whenever its negative aspects were employed, they were subverted so as to become a positive quality, following the thought pattern in the contemporary literature, in which, for instance, death could be seen as desirable. The serpent, then, was thus associated with the female and, more specifically, with femininity, which turned the symbol into a sign of mystery, danger, and sensuality. It was no coincidence that the serpent was one of the animal figures most employed by Charles Baudelaire, whose work features the representation of unusual, transgressive female figures. Therefore, the serpent became an important image to Symbolist and Decadent poets, who sought in the Baudelairian «flowers» figures from which to draw inspiration. Among Portuguese-speaking writers were Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, and Cruz e Sousa, whose works abound in sinuous snake figures. Having this context as a starting point, this paper aims to map the presence of serpents in the late 19th-century francophone and lusophone poetry, as well as discuss whether their representation was renovated or drawn from the earlier tradition.

**KEYWORDS •** Serpent imagery; Decadent Movement; Symbolism; Female Representation; Zoopoetics.

*És a origem do Mal, és a nervosa  
Serpente tentadora e tenebrosa,  
Tenebrosa serpente de cabelos!...*

Cruz e Sousa, “Serpente de Cabelos”, *Broquéis*, 1893.

### 1. Introdução: Serpentes e o contexto *fin-de-siècle*

Ao contrário de outras imagens de animais que permeiam o rico bestiário difundido no imaginário finissecular, tais como o cisne, o gato, o sapo, o verme ou o corvo, para citar apenas alguns dos mais emblemáticos e importantes, independentemente do país ou da língua de produção das obras, mas, em especial, em contextos lusófonos e francófonos (nomeadamente, na França, na Bélgica, no Brasil e em Portugal, isto é, nos contextos onde as poéticas do fim do século XIX mais floresceram), a serpente raramente foi tema de fato de poemas. Não temos, por exemplo, poemas nomeados “A Serpente” ou “A Cobra”, como temos vários para “O Cisne” ou para o “O Corvo” ou ainda para “O Sapo”, ou mesmo, com o animal em seu título, salvo poucas ocasiões pontuais, como os poemas: “Charmeuse de Serpents” [Encantadora de Serpentes] ou “Le serpent

et le cor de chasse” [A Serpente e a corneta de caça], dos poetas franceses Jean Lahor, *nom de plume* de Henri Cazalis (1840-1909), e Maurice Donnay (1859-1945), respectivamente, escritores hoje pouquíssimo conhecidos; o poema “Serpes”, do brasileiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921); o poema “Serpente de Cabelos”, de João da Cruz e Sousa (1861-1898), citado como epígrafe acima; ou ainda, o célebre “Le Serpent qui danse” [A Serpente que dança], de Charles Baudelaire (1821-1867), autor que, mesmo sem ter sido de fato simbolista ou mesmo decadentista, acaba por entrar em nosso escopo por ter sido o grande modelo dos poetas da geração seguinte, sobretudo no que diz respeito aos poetas brasileiros e belgas, que muito beberam das imagens presentes em seu imaginário poético pessoal, a partir do qual, de certa forma, puderam criar um imaginário epocal bastante coeso e com poucas marcas locais.

Mesmo assim, de uma forma sinuosa e insinuante – para evocarmos adjetivos em diálogo com o campo semântico relacionado a essa criatura –, a serpente é uma imagem animal bastante frequente em poemas do período, como se pretende demonstrar através de um levantamento extenso, mas não exaustivo, dado o altíssimo número de obras e autores do período, feito para esse trabalho. Para tanto, foram consultadas diversas obras e antologias de autores francófonos e lusófonos reconhecidamente simbolistas e/ou decadentistas, ou, ao menos, com obras específicas associadas a, ao menos, uma dessas poéticas finisseculares. O resultado desse levantamento não deixa de surpreender. Identificamos no total 139 poemas com imagens explícitas de serpentes<sup>1</sup>, de autoria de 45 autores, sendo desse total: 44 poemas de autores brasileiros; 30 poemas de autores belgas; 41 de autores franceses; quatro de autores francófonos de outras nacionalidades<sup>2</sup>. Além destes, também se encontrou um total de 21 poemas de nove diferentes autores portugueses, que suscitaram particular interesse para essa pesquisa, a saber: um poema de Augusto Gil (1873-1929), quatro poemas de Camilo Pessanha (1867-1926), oito poemas de Eugénio de Castro (1869-1944), três de Júlio Brandão (1869-1947), um de António Patrício (1878-1930), um de Ângelo de Lima (1872-1921), um de José Duro (1875-1899), um de Alberto Osório de Castro (1868-1946) e um de António Nobre (1867-1900)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Para fins estatísticos, não contabilizamos textos que sugerem a imagem do animal, que o apresentam de forma metonímica ou metafórica, mas sem nomeá-lo, deixando de lado, aqueles nos quais sua presença é apenas evocada por imagens ou palavras derivadas, tais como “serpentear” ou “ofídico”. Consideremos, portanto, apenas casos em que a serpente (ou “*le serpent*”) é nominalmente mencionada, por este nome, ou por alguma variante ou termo associado, como “serpe”, “víbora”, “jiboia”, “áspide”, “naja” ou “cobra”, ou nas respectivas traduções para o francês: “guivre”, “vipère”, “boa”, “aspic”, “cobra” ou “couleuvre”. E aqui vale comentar que o termo “serpent”, o mais usado dentre os elencados, é uma palavra masculina na língua francesa. Também não se contabilizou obras narrativas ou teatrais, mesmo quando em prosa poética (como é o caso da *Belkiss*, de Eugénio de Castro, que se volta muitas vezes a essa imagem e que, excepcionalmente comentaremos mais adiante), uma vez que isso aumentaria o já extenso escopo do presente trabalho. Tampouco foram analisadas obras pictóricas, esculturais ou demais manifestações artísticas plásticas nas quais a imagem da serpente pudesse estar presente. Salienta-se aqui, à guisa de exemplo de sua potencialidade e alcance, sua presença nas chamadas “joias simbolistas”, conforme analisado no inovador estudo de Charline Coupeau (2016), no qual é mostrado que muitas peças de ourivesaria do contexto finissecular não apenas traziam imagens ofídicas como também se relacionavam e/ou se inspiravam em poemas de autores simbolistas e decadentes.

<sup>2</sup> A saber um poeta lituano, Oscar Milosz (1877-1939) – autor de dois poemas – e um americano, Stuart Merrill (1863-1915), ambos radicados na França, e uma holandesa radicada na Bélgica, Hélène Swarth (1859-1941), única autora que se valeu da imagem da serpente nesse fim do século XIX, tão controversa e ostensivamente masculino, o que em muito afetou a forma como a noção de feminino foi trabalhada.

<sup>3</sup> Em tabela anexa ao final desse artigo, encontra-se a listagem completa dos poemas recenseados, seus respectivos autores e países.

Nesse imenso serpentário, o autor que mais fez uso dessa imagem é sem dúvida o brasileiro Cruz e Sousa, mencionando-a em ao menos vinte poemas, seguido por Baudelaire que as menciona em quatorze poemas, sucedido por Eugénio de Castro (oito poemas) e, por fim, pelo belga Iwan Gilkin (1858-1924) e pelo francês Paul Verlaine (1844-1896), ambos com sete ocorrências. Mas afinal como essas serpentes aparecem nessas composições poéticas? Como são representadas e, sobretudo, de que maneira há inovação ou diálogo com a tradição nessa representação?

## 2. Serpentes e sua simbologia através da história

Antes de ver a forma como os poetas do fim do século XIX (re)imaginaram esse animal, voltemos ao primórdios da civilização ocidental para ver como as culturas clássicas o interpretavam e, conseqüentemente, a visão que adquiria em suas respectivas religiões<sup>4</sup>. Na Grécia Antiga, em particular, dentre múltiplas acepções simbólicas, destaca-se seu duplo caráter de suscitar a adivinhação e representar a medicina. Não por acaso, a serpente tornou-se símbolo de dois deuses tradicionalmente vistos como opostos: Apolo e Dionísio (cf. Chavot 2013: 316 e ss.). Todavia, sua ligação com o divino não se limita a essas duas figuras, pois também foi associada a Perséfone (Proserpina / Cora) por seu aspecto ctônico e sazonal, a Atena por sua astúcia e, é claro, a Hermes pelo atributo místico e oculto, associado à magia, deus cujo caduceu abraçado por um par de figuras ofídicas foi incorporado ao imaginário cristão como símbolo de paz e prosperidade e depois, reconfigurado, como símbolo da medicina (cf. Charbonneau-Lassay 2006: 798 e ss.). No Egito, por sua vez, a visão da serpente era, numa chave ainda mais positiva, considerada uma criatura-símbolo da vida. Contudo, a despeito dessas múltiplas associações, em geral benevolentes, e ao contrário do que aconteceu com outras imagens animalistas, como o cisne<sup>5</sup>, a simbologia da serpente no imaginário ocidental oitocentista, e mesmo na contemporaneidade, está muito mais arraigada nos estereótipos difundidos pela cultura judaico-cristã, se comparada à forma como era lida na Antiguidade, dado seu papel central no Gênesis bíblico, como se lê no conhecido trecho abaixo:

---

<sup>4</sup> Afinal, como explica Eric Baratay: “Les religions se sont toujours penchées sur la question animale car elle est étroitement liée à leurs conceptions du monde, de l’homme, de l’histoire. Les animaux ont même longtemps été au premier rang des pensées des trois monothéismes, comme représentants les plus importants de la création, en donnant lieu à d’abondants discours. Et ce sont les animaux qui permettent le mieux de suivre les évolutions de la relation humaine et religieuse à la nature, parce qu’étant proches de l’homme, ils font s’interroger sur la condition de celui-ci, des autres créatures, de la frontière que les séparerait” (2015: 9-10). Em tradução nossa: “As religiões sempre se inclinaram sobre a questão animal, pois ela está estritamente ligada a suas concepções de mundo, do homem, da história. Os animais estiveram inclusive por muito tempo no primeiro nível de pensamento dos três monoteísmos, como os representantes mais importantes da criação, dando lugar a abundantes discursos. E são os animais que permitem seguirmos melhor as evoluções da relação humana e religiosa com a natureza, porque estando próximos do homem, eles o fazem se interrogar sobre a condição deste, das outras criaturas, da fronteira que os separaria”. Todos os trechos citados, salvo quando explicitada a edição, foram por mim traduzidos.

<sup>5</sup> A simbologia do cisne ainda nos dias de hoje permanece fortemente influenciada pelo pensamento grego, retomando suas associações aos mitos apolíneos, cujas fontes mais antigas remontam a Platão e mesmo aos Hinos Homéricos. Essa imagem foi estudada em pormenor, no contexto da Antiguidade, em suas releituras cristãs ao longo do Medievo e, em particular, no século XIX e no período finissecular no capítulo 4 de minha tese de doutorado, intitulada *Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista* (Matangrano 2019: 241-358).

1. A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos que o Senhor Deus tinha formado. Ela disse à mulher: “É verdade que Deus vos proibiu comer do fruto de toda árvore do jardim?” 2. A mulher respondeu-lhe: “Podemos comer do fruto das árvores do jardim. 3. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Vós não comereis dele, nem o tocareis, para que não morrais.” – 4. “Oh, não! – tornou a serpente – vós não morreréis! 5. Mas Deus bem sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão, e sereis como deuses, conhecedores do bem e do mal.” (Bíblia 1998: 51).

A partir desse encontro fatídico e de suas consequências, a Bíblia descreve o percurso da decadência da humanidade, expulsa do Paraíso, fadada a perecer de frio, fome, intempéries e envelhecimento, tudo graças à astúcia do animal que ora é lido como o próprio Diabo, isto é, uma encarnação do próprio mal, ora como uma criatura manipulada por ele e que, portanto, pode ser lida como outra vítima desse mal, tanto quanto o foram Adam e, em especial, Eva. A esse respeito, Michel Pastoureau esclarece:

Pour la Bible, le serpent tentateur n’est que l’instrument du Diable [...]. Cependant, pour l’exégèse et la théologie chrétiennes, le serpent et le démon ne font souvent qu’un et incarnent l’ensemble des forces du Mal. Il est d’ailleurs rare avant la Renaissance que les images montrent à la fois le serpent se faisant séducteur et encourageant Ève à pécher, et le Diable caché derrière l’arbre, observant la scène. Au contraire, le serpent tentateur est fréquemment seul et doté d’un corps reptilien avec une tête plus ou moins monstrueuse, évoquant un faune ou un démon, voire une tête de femme, comme s’il y avait attraction ou osmose entre Ève et son suborneur (2001 : 18)<sup>6</sup>.

Ou seja, a partir do texto bíblico e, em particular, após as leituras de seus primeiros comentadores na Alta Idade Média, a serpente deixa de ser manipulada pelo Diabo para se tornar a própria encarnação do anjo caído e, portanto, associa-se indissolivelmente à ideia de mal, em detrimento da forma positiva ou, ao menos, benevolente com a qual a viam outras culturas antigas, como a grega e a egípcia. Não que o aspecto maligno da imagem da serpente fosse exclusividade do pensamento judaico-cristão, o próprio Aristóteles (2014: 12), ao comentar sobre o caráter dos demais viventes em sua *História dos Animais*, classifica as cobras como seres “vis e pérfidos”; mas, com a expansão do Cristianismo, este não só se torna o pensamento dominante, como progressivamente, vê-se um apagamento da polissemia dessa imagem<sup>7</sup>, algo que se reproduzirá em Bestiários Me-

<sup>6</sup> Em tradução nossa: “Para a Bíblia, a serpente tentadora não é nada além do instrumento do Diabo. No entanto, para a exegese e a teologia cristãs, a serpente e o demônio com frequência são apenas um e incarnam o conjunto das forças do Mal. Aliás, é raro antes do Renascimento ver imagens que mostrem ao mesmo tempo a serpente seduzindo e encorajando Eva a pecar e o Diabo, escondido atrás da árvore observando a cena. Ao contrário, a serpente tentadora está frequentemente sozinha e dotada de um corpo reptiliano com uma cabeça mais ou menos monstruosa, evocando um fauno ou um demônio, ou até mesmo uma cabeça de mulher, como se houvesse atração ou osmose entre Eva e aquele que a suborna”.

<sup>7</sup> A despeito dessa hegemonia da leitura da serpente como atributo do Diabo e símbolo da encarnação do mal, Jacques Voisenet lembra um episódio bíblico de exceção, muito menos conhecido do que o encontro com Eva, mas igualmente digno de nota: “A serpente é vista com bons olhos pelos clérigos, excepcionalmente, pois ela é a imagem da prudência e prefigura, com a serpente de bronze de Moisés, a morte salvadora do Cristo na cruz. Mas essa tradição favorável, oriunda do mundo judaico-cristão, permanece bastante marginal bem como aquela vinda do mundo pagão na qual a serpente era um símbolo de renovação periódica em razão de sua muda, de cura e de fecundidade” (Voisenet 2009: 97). No original: “Exceptionnellement le serpent trouve grâce aux yeux des clercs car il est l’image de la prudence et préfigure, avec le serpent d’airain de Moïse, la mort salvatrice du Christ en croix. Mais cette tradition favorable, issue du monde judéo-chrétien,

dievais, onde se lê, por exemplo, que a áspide, uma espécie de cobra venenosa tipicamente europeia, “é uma serpente que representa o gênero humano. É astuta e traidora, e espera no mal” (Malaxecheverría 2008: 226).

Essa associação com o mal, todavia, não se limita ao episódio da expulsão do paraíso. Há uma explicação tanto biológica, quanto antropológica para a aversão inata que a maioria dos seres humanos sente ante a presença de uma cobra, a começar, pelo risco que oferece aos humanos enquanto criatura potencialmente peçonhenta<sup>8</sup>; em segundo lugar, por sua forma vermiforme, que, como veremos mais adiante, suscita uma desconfiança primitiva não só em seres humanos, mas em todos os primatas, como se não pudéssemos gostar e/ou confiar em algo tão diferente de nós. Cita-se ainda, sua locomoção junto ao solo, o que não apenas lhe confere certa proximidade com o sujo, com o baixo, com o grotesco, como também a carga de um aspecto ctônico, com algo de sorrateiro e oculto, também visto com maus olhos. Jacques Voisenet confirma essa interpretação, afirmando que, segundo a visão dos monges medievais:

Le contact avec le sol la rejette au bas de l'échelle des valeurs que les clercs établissent entre la terre et le ciel. Elle signifie aussi bien les pensées terrestres que les esprits immondes, tout ce qui est abject et vil. Ces animaux rampants, sans la moindre exception, évoquent essentiellement le démon par analogie entre le danger physique que les premiers font courir aux hommes et le péril spirituel que le second fait peser sur les âmes (2009 : 95)<sup>9</sup>.

Por conta de todos esses aspectos, a serpente não apenas evoca o Mal, como também, santifica, ou, ao menos, favorece aquele que se lhe opõem. Na Idade Média, o cervo foi considerado um símbolo crístico, pois segundo uma lenda, este animal pisoteia serpentes quando com elas se defronta, comportamento que supostamente traduziria seu desejo de combater o mal, informação colhida na *História Natural*, de Plínio, o Velho (cf. Pastoureau 2004: 85). O mesmo vale para o símbolo do cisne, outro inimigo tradicional das cobras, motivo pelo qual eram “comumente representados juntos em Bestiários Medievais, como símbolo do duelo entre o bem e o mal, o celeste e o ctônico, de modo semelhante ao que a águia era representada enquanto rival natural do dragão” (Matangrano 2019: 268, n. 227). Por conta de todos esses elementos, retomando o célebre *Dicionários de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “A serpente – tanto quanto o homem, mas contrariamente a ele – distingue-se de todas as espécies animais” e, por isso, seres humanos e cobras seriam, a um só tempo, “opostos”, “complementares” e “*Rivals*” (2008: 814). Em suma, retomando Michel Pastoureau:

---

reste très marginale tout comme celle venant du monde païen où le serpent était un symbole de renouvellement périodique en raison de sa mue, de guérison et de fécondité”.

<sup>8</sup> Plínio, o Velho (2013: 384), chega a dizer que todas as serpentes são dotadas de veneno e que, além disso, tal peçonha é sempre mortal aos seres humanos. Obviamente, sabemos hoje que 1) o veneno nem sempre causa danos às pessoas, assim como 2) nem todas as cobras são peçonhentas. De toda forma, esse mito se propagou ao longo da Idade Média, através dos inúmeros comentadores de Plínio, e arraigou-se em nosso imaginário de modo que ainda associemos as serpentes à sua mordida venenosa.

<sup>9</sup> “O contato com o solo a rejeita [isto é, a serpente] ao baixo na escala de valores que os clérigos estabelecem entre a terra e o céu. Ela significa tanto os pensamentos terrestres quanto os espíritos imundos, tudo o que é abjeto e vil. Esses animais rastejantes, sem a menor exceção, evocam essencialmente o demônio por analogia ao perigo físico que os primeiros fazem os homens correrem e o perigo espiritual que o segundo faz pesar sobre as almas.”

Dans de nombreuses cultures le serpent est associé à tous les mythes fondateurs et constitue un animal à part, le pire ennemi de l'homme, auquel il s'oppose sans cesse, et de tous les autres animaux, qui le redoutent et le fuient. Il est souvent ambivalent, incarnant d'un côté tous les vices et toutes les forces mauvaises, notamment la ruse, la perfidie, la sexualité et le désir charnel, et de l'autre l'intelligence, la science, la prudence. Il est à la fois créateur et destructeur. Rien d'étonnant donc si la Bible lui accorde la première place, du moins chronologique, et lui fasse jouer un rôle négatif : celui du tentateur, cause du malheur de l'humanité (2001 : 20)<sup>10</sup>.

### 3. O Feminino, o mal e as serpentes

Paremos por aqui para não mais nos estender em torno das inúmeras acepções e nuances da imagem da serpente ao longo da história, pois isso ultrapassaria o espaço e objetivo desse artigo. Tendo em mente as linhas gerais apresentadas acima, detemo-nos, pois, na forma como a imagem da serpente foi trabalhada no fim de século, contexto em que, na maioria das vezes, surge na condição de metáforas, como típico da literatura da época, para a qual os animais não-humanos raramente eram vistos e retratados por si mesmos, mas antes pelo seu potencial simbólico e imagético, capaz de explicitar e até de explicar características e comportamentos humanos.

Ao contrário dos cisnes, por exemplo, mais comumente tornados símbolos ou *signos* nas palavras de Stéphane Mallarmé (1842-1898), as serpentes, por outro lado, são usadas na composição de metáforas, de comparações e de analogias, quase sempre em associação: 1) ao mal, em seu sentido bíblico e, por extensão, ao próprio Diabo; e 2) à mulher – também em derivação do mito cristão, mas não somente, posto que aqui, como veremos, são também evocadas diversas outras personalidades femininas históricas, míticas ou literárias, tais como Eva, Cleópatra, Salomé, Belkiss, Medusa, Proserpina, Heródia etc.; ou ainda, é claro, a ambos os temas conjugados, no caso, à mulher maligna e/ou que induz a e/ou representa o mal ou se deixa por ele corromper como na gênese bíblica.

Em geral, quando não associada diretamente a essas duas esferas temáticas, a serpente aparece também como 3) elemento de *décor*, intensificando uma descrição que pode ser tanto exótica (no caso de poemas orientalizantes, por exemplo, o que será a boa parte dos casos), como, igualmente, 4) para sugerir uma atmosfera macabra, noturna e sobrenatural, quiçá grotesca e fantástica, em derivação de sua associação ao mal e ao diabólico e, por consequência, à ideia de morte, como acontece em poemas, como “Sépulture”<sup>11</sup>, de Baudelaire, ou muitos outros de Cruz e Sousa, em geral, bastante baudelairianos.

<sup>10</sup> “Em numerosas culturas a serpente é associada a todos os mitos fundadores e constitui um animal à parte, o pior inimigo do homem, ao qual se opõe incessantemente, e de todos os outros animais, que a temem e dela fogem. Ela é com frequência ambivalente, incarnando, de um lado, todos os vícios e todas as forças ruins, notadamente, a astúcia, a perfídia, a sexualidade e o desejo carnal, e, de outro, a inteligência, a ciência, a prudência. Ela é, ao mesmo tempo, criadora e destruidora. Nada surpreendente, portanto, a Bíblia ter lhe concedido o primeiro lugar, ao menos cronológico, e ter lhe feito desempenhar um papel negativo: aquele da tentadora, causa do infortúnio da humanidade.”

<sup>11</sup> Nesse poema, temos uma cena noturna, onde “um bom cristão” enterra um corpo em meio a uma cena tétrica, que evoca uma espécie de sabá de “bruxas famélicas” que aqui encarnam de certa forma o “femino perverso” ao qual as serpentes eram constantemente associadas na conjuntura finissecular. Em meio a esse cenário, aranhas, lobos e víboras são apresentados como elementos da atmosfera macabra desejada, como se lê nos versos a seguir: “Si par une nuit lourde et sombre / Un bon chrétien, par charité, / Derrière quelque vieux décombe / Enterre votre corps vanté, // A l’heure où les chastes étoiles / Ferment leurs yeux appesantis,

Nesse sentido, não parece exagerado afirmar ter sido a serpente um dos animais cuja simbologia menos se alterou ao longo da história do imaginário ocidental. Já que, de uma forma ou outra, esse réptil ganhou seu espaço, talvez pelo medo que é capaz de suscitar, na literatura e nas artes. Seu lugar nunca é de pleno destaque, mas, às margens, faz-se sempre presente. Visto quase sempre com desconfiança, desde o Éden bíblico, banalizou-se como símile do mal em diferentes culturas e épocas, como atestam fontes variadas, desde Aristóteles em sua *História Natural*, passando por Plínio, o velho, em sua obra homônima, pelo *Fisiólogos* e demais bestiários medievais bem como pelas fábulas de Jean de La Fontaine (1621-1695), para citar apenas os referenciais mais óbvios. E, como é claro, restringindo-nos ao imaginário ocidental, pois como é evidente, em culturais de origens diversas, a serpente assumirá outras associações<sup>12</sup>.

Ainda assim, na conjuntura finissecular, a serpente adquiriu conotação sutilmente divergente, pois, mesmo quando designava algum aspecto, a princípio, negativo, este, a partir da subversão de valores comuns à literatura da época, poderia se tornar positivo, como a visão da morte como algo desejado, por exemplo, ou como a condição subjugada da imagem do verme, que já foi motivo de outros trabalhos (Ver Matangrano 2017, e, sobretudo, o capítulo 5 de Matangrano 2019). No caso, a serpente passou a sugerir o feminino e, mais especificamente, a feminilidade – e não necessariamente, a mulher como mal ou, quando é o caso, a mulher maligna, mas desejada –, evocando mistério, perigo, sensualidade em eco à figura da *femme fatale* comum à época, como se vê em representações de Salomé (retomada, por exemplo, nos quadros de Gustave Moreau ou nos poemas de Eugénio de Castro e de tantos outros poetas) e de Cleópatra (como num poema de Alberto de Castro Osório) dentre outras figuras mitológicas ou históricas revisitadas, como a ofídica Melusine da França medieval ou mesmo a Medusa grega, cuja feminilidade e sensualidade perigosa são exploradas na conjuntura finissecular<sup>13</sup>.

Não por acaso, essas personagens são comumente retratadas em meio ao ato de dança, vide as tantas “Salomé” dançarinas do período. A dança é uma ação serpentina por excelência, dada a associação ao movimento do corpo humano ao corpo do animal, que está, muito provavelmente, numa das raízes da analogia entre a mulher e a serpente. A respeito disso, vale lembrar de onde vem a acepção lasciva do símbolo da serpente, isto é, da forma como se locomove, como procria e, em particular, como abraça suas presas:

---

/ L’araignée y fera ses toiles, / Et la vipère ses petits; // Vous entendrez toute l’année / Sur votre tête condamnée / Les cris lamentables des loups // Et des sorcières faméliques, / Les ébats des vieillards lubriques / Et les complots des noirs filous.” (Baudelaire 2006: 260). Na tradução de Ivan Junqueira, lê-se: “Se em lúgubre noite de assombro / Um bom cristão, por caridade, / Sepulta ao pé de um velho escombro / Teu corpo inflado de vaidade, // À hora em que as estrelas graves / Fecham seus olhos sonolentos, / A aranha urdirá suas caves, / Como a serpente seus rebentos; // Ouvirás cada ano que passa / Ecoar no teu crânio em desgraça / O uivo dos lobos carniceiros // E das ferozes bruxas hiantes, / A esbórnica das velhas bacantes / E o vil complô dos trapaceiros.” (*Idem*: 261).

<sup>12</sup> Na Índia, por exemplo, é conhecida a relação amistosa que muitas comunidades mantêm com serpentes, criadas para entretenimento ou inclusive como animal de estimação. Não por acaso, segundo as religiões tradicionais indianas, a serpente foi lida como símbolo de vida, de fecundidade e de eternidade (cf. Séglinger 2010: s/p, § 5 e 7).

<sup>13</sup> Essas figuras femininas são identificadas e analisadas por Paula Morão (2000) em seu belo livro *Salomé e outros mitos sobre “o feminino perverso”* de personagens caras ao espírito dos *dandy* da época e sempre associadas a serpentes, tema também analisado em um excelente trabalho de Matteo Rei (2012: 105 e ss.).

Le serpent est vu comme un animal luxurieux qui s'enlace étroitement pour s'accoupler avec sa partenaire, et cette image se retrouve dans de nombreux mythes relatifs à la femme : en s'appuyant sur le symbolisme sexuel du serpent, de nombreux penseurs du Moyen Âge ont vu un péché de luxure dans le péché originel plutôt qu'un acte d'orgueil et de transgression. Dans l'art roman, le serpent lascif est représenté enroulé autour du corps nu de la femme luxurieuse et lui mord les seins et le sexe en compagnie des crapauds, figurant la punition réservée au péché de chair (Lavorel ; Le Person 2016 : 447)<sup>14</sup>.

Vale acrescentar que Gisèle Séginger (2010: §11) atribui à Gustave Flaubert (1821-1880) a criação desse símbolo da mulher-serpente da forma como se tornará tão frequente na pena dos poemas simbolistas que muito beberam de sua obra, em particular da imagem da serpente dançante a ser retomada mais adiante, que teria sido pela primeira vez utilizada, segundo a pesquisadora, na obra flaubertiana *La Tentation de saint Antoine*, de 1849, criando aquilo que chama de “símbolo do simbolismo”:

Le serpent est probablement l'animal le plus récurrent dans l'œuvre de Flaubert depuis les textes de jeunesse jusqu'à *Bouvard et Pécuchet* et c'est également celui qui connaît le plus de transformations. Dans les œuvres de jeunesse des années 1840 et dans *Madame Bovary*, le serpent est érotique. Flaubert ébauche une image de la femme fatale, qui sera encore celle des écrivains et peintres fin-de-siècle. Dès *Novembre* puis surtout dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849 apparaissent deux autres représentations qui passeront ensuite dans *Salammô* : la danse avec le serpent et le symbole religieux du serpent divin, que Flaubert traite dans deux contextes culturels différents (le christianisme et la religion carthaginoise). D'une figure à l'autre, il retravaille le stéréotype du serpent maléfique et laid. Fasciné par la beauté du mal — comme Baudelaire — il construit un symbole souvent bipolaire, par-delà le bien et le mal. Il condense des textes et des représentations d'origine différente pour construire une figure du serpent complexe et ambiguë, *faisant de cet animal une sorte de symbole du symbolisme* (2010 : §1, grifos nossos)<sup>15</sup>.

E também não por acaso, a cobra foi uma das imagens animalistas mais utilizadas por Charles Baudelaire, também “fascinado pela beleza do mal”, na expressão de Séginger, e por buscar – tal como Victor Hugo (1802-1885) – o sublime no grotesco, no marginal, no incomum. Baudelaire

<sup>14</sup> “A serpente é vista como um animal luxurioso que se enlaça estreitamente para cruzar com seu parceiro, e essa imagem é encontrada em numerosos mitos relativos à mulher: apoiando-se no simbolismo sexual da serpente, vários pensadores da Idade Média viram antes um pecado de luxuria no pecado original do que um ato de orgulho e de transgressão. Na arte romana, a serpente lasciva é representada enrolada em torno do corpo nu da mulher luxuriosa e lhe mordendo os seios e o sexo em companhia de sapos, que figuram a punição reservada aos pecados da carne.”

<sup>15</sup> “A serpente é provavelmente o animal mais recorrente na obra de Flaubert desde os textos de juventude até *Bouvard e Pécuchet* e é igualmente aquela que conhece mais transformações. Nas obras de juventude dos anos 1840 e em *Madame Bovary*, a serpente é erótica. Flaubert esboça uma imagem da *femme fatale*, que ainda será aquela dos escritores e pintores do fim do século. Desde *Novembro*, depois, sobretudo, em *A Tentação de Santo Antônio* de 1849, aparecem duas outras representações que passarão em seguida para *Salammô*: a dança com a serpente e o símbolo religioso da serpente divina, que Flaubert trata em dois contextos culturais diferentes (o cristianismo e a religião cartaginesa). De uma figura à outra, ele retrabalha o estereótipo da serpente maléfica e feia. Fascinado pela beleza do mal – como Baudelaire – ele constrói um símbolo frequentemente bipolar, acima do bem e do mal. Condensa textos e representações de origem diferente para construir uma figura da serpente complexa e ambígua, fazendo desse animal uma espécie de símbolo do simbolismo.”

se preocupava em representar um feminino que fosse transgressor, buscando nele o que via de menos usual possível, e, por conseguinte, povoando seus poemas de mulheres excluídas da sociedade preconceituosa e intolerante de seu tempo, como prostitutas, idosas, estrangeiras, lésbicas. Por consequência, a serpente tornou-se imagem importante para poetas simbolistas e decadentes que buscavam nas “flores” baudelairianas imagens em que se inspirar, e, dentre estes, nomeadamente, para os autores de língua portuguesa, como Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, Alphonsus de Guimaraens e, sobretudo, Cruz e Sousa, em cujas obras abundam as sinuosas figuras ofídicas.

Nesse caminho, por exemplo, constrói-se o segundo poema de *Oaristos*, de Eugénio de Castro, no qual o poeta descreve os encantos de um “Diamante negro” que se revela, afinal, uma núbria, da qual enumera inúmeras características que lhe agradam como a “finura do lírio” e “o garbo das serpentes” (cf. Castro: 33), imagem curiosa que aponta a euforização desse animal no *cénacle* finissecular. Já Cruz e Sousa em “Lésbia”, no qual, já no título, indica seu gosto baudelairiano<sup>16</sup>, criará uma figura ao mesmo tempo ofídica e caprina, de “exuberante corpo grotesco, misto de vegetal e réptil, mulher e demônio, objeto de atração e repulsa, do fasto e do nefasto” (Rabello 2006: 197), afiliando-a ao Satã cristão:

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,  
Planta mortal, carnívora, sangrenta,  
Da tua carne báquica rebenta  
A vermelha explosão de um sangue vivo.

Nesse lábio mordente e convulsivo,  
Ri, ri risadas de expressão violenta  
O Amor, trágico e triste, e passa, lenta,  
A morte, o espasmo gélido, aflitivo...

Lésbia nervosa, fascinante e doente,  
Cruel e demoníaca serpente  
Das flamejantes atrações do gozo.

Dos teus seios acídulos, amargos,  
Fluem capros aromas e os letargos,  
Os ópios de um luar tuberculoso...  
(Sousa 2007: 65).

O grotesco da descrição, na qual pesa a escolha vocabular, ao mesmo tempo, violenta e sensual, surpreende já na primeira estrofe na qual parece ser sugerida uma imagem de menstruação, através da sobreposição da imagem do corpo feminino – não um corpo qualquer, mas um consagrado à luxúria orgiástica das seguidoras de Dionísio – à imagem da “planta mortal”, essa flor do mal carnívora capaz de trazer à morte àquele que se atreve a cair em seus encantos e a verter “sangue vivo”.

Na sucessão de imagens, em que o sujeito poético descreve a figura feminina cruel, cujo riso onomatopaico reforçado pela aliteração de consoantes vibrantes reiteradas no sexto verso (“Ri, ri,

<sup>16</sup> Afinal, em sua versão primeira, com apenas vinte e poucos poemas, a célebre recolha eternizada com o título *Les Fleurs du mal* chamava-se *Les Lesbiennes*, isto é, *As Lésbicas*.

risadas de expressão”), revela-se tentadora e agressiva, bela e repulsiva, antitética por definição, ao gosto simbolista. Não por acaso, portanto, no “primeiro terceiro, a lésbica é metaforizada como ‘serpente’, e o ritmo dos versos parece mimetizar-lhe os movimentos” (Rabello 2006: 202), em imagem cujo “sublime erótico”, conforme Séginger identifica nesse “símbolo do simbolismo”, “borra a hierarquia tradicional dos valores e confunde o belo e o feio, o alto e o baixo” (2010: §4). Ainda a respeito dessa imagem de Cruz e Sousa, Francine Ricieri comenta:

Os últimos dois tercetos acentuam a aproximação ao demoníaco: a mulher é demoníaca serpente e emana aromas capros. A serpente e o bode são animais associados usualmente ao diabo. A serpente, na história bíblica, simboliza a tentação a que não se resiste. O bode, por sua vez, simboliza a libido, a procriação e seus odores fétidos costumam anunciar aparições demoníacas. No poema, a última estrofe organiza uma atmosfera de entorpecimento por cheiros (capros aromas, ópios), sabores (seios acidulos, amargos) e visões doentias (luar tuberculoso) (2007: 48, n. 19).

Percebe-se, pois, um amálgama entre elementos de cultura cristã – as remissões ao imaginário bíblico – e pagã – pela referência às bacantes da tradição grega, que acaba por resultar, inclusive, numa demonização das culturas pré-cristãs, tendo, na imagem da serpente, uma espécie de síntese desse processo de ressignificação. Outro exemplo da diabolização de figuras do imaginário greco-romano, em que a imagem ofídica relaciona-se ao “feminino perverso” evocado por Morão, a partir de uma entidade, é o interessante poema “XIV” de *Salmos da Noite*, de Alphonsus de Guimaraens. Nele, Proserpina, a deusa ctônica, esposa e rainha de Hades (cujos domínios aqui são sobrepostos ao inferno cristão), mas, ainda assim, filha primaveril de Deméter, é, não apenas associada ao mal, mas ao próprio Diabo. Trata-se, no poema, de uma deusa “venenosa” que seduz o sujeito poético desejoso de seu beijo e da peçonha secretada por seu seio (imagem reiterada em poemas do período). Não por acaso, na última estrofe, evoca-se justamente a imagem de uma serpente, escondida em seu peito e exposta em uma cena de violência, senão física, ao menos, metafórica, numa exposição de seu mal latente, como podemos ler nos versos abaixo:

Proserpina do mal, dá-me o veneno, dá-me  
A delícia que escorre em teu seio de neve...  
    Para que eu ainda te ame,  
Abre o rio do beijo ensanguentado e leve,  
O Létis que me faz esquecer que és infame.

Eu sonho que o teu leite é a barca de Caronte,  
Que desce pelo mar brumoso das orgias;  
    E frente unida à frente  
Vamos nós, eu e tu, tu e eu, noites e dias,  
Sem ar no peito sem clarões pelo horizonte.

Abre o seio infernal, abre o olhar negro e terno,  
Onde geme o calor, onde soluça o frio,  
    Tu que és filha do inferno,  
Podes abrir no peito um sepulcro sombrio,  
Onde a minh’alma durma um sono mau e eterno.

Filha ideal de Satã, que o meu olhar absorto  
Pouse nos olhos teus, pego medonho e atro  
    Onde paira o conforto,  
E a dor, como as visões de um tenebroso teatro,  
Onde um palhaço canta, onde repousa um morto.

Beijo talhado em carne, abismo eternamente  
Sombrio e mau, por onde espio e me debruço,  
Abre o seio dormente,  
Chora o teu pranto falso, e que em cada soluço  
Do teu peito, eu escute a voz de uma serpente.  
(Guimaraens 1960: 548-549).

Nesse poema, a mistura de elementos judaico-cristãos (“seio infernal”, “filha do inferno”, “Filha ideal de Satã”) com os elementos da cultura clássica (“Proserpina do Mal”, “O Létis que me faz esquecer”, “a barca de Caronte”) faz-se ainda mais evidente e de forma mais intensa do que em “Lésbia”. Aqui, fica clara a sobreposição de imaginários: os ínferos onde Hades, o deus invisível, deveria reinar ao lado da esposa, torna-se o inferno cristão e Proserpina, sua esposa, transforma-se na “filha ideal” do Satã que o governa em vez do deus. Ainda assim, mesmo com essa mudança de paradigma, Caronte permanece com sua barca, para cruzar o rio do esquecimento. A maior parte dos versos, porém, detém-se na figura da deusa a quem o sujeito lírico se dirige e que não é exatamente descrita, mas sugerida ao gosto mallarmaico. Francine Ricieri lê esses versos como um pedido para o enlace amoroso, que, no entanto, resultará na aniquilação do eu lírico, indiferente aos perigos, posto que embevecido com a “delícia” do veneno dessa deusa cujo peito guarda a serpente:

O apelo à parceira assume, então, com toda a nitidez, o tom de conclamação a uma morte que não é repouso, nem esquecimento, como a alusão ao Létis poderia sugerir, mas entrega voluntária ao conteúdo traiçoeiro desta mulher-inferno a quem o poema impõe infinitas mutações. Serpente, Eva, Lilith, Proserpina, filha de Satã... seu seio tem, a despeito da forma escolhida, a fecundidade geradora da terra e, se é verdade que ela recebe sobre a testa o estigma do Mal, não se pode negar seu potencial criador, positivo, libertador. Ainda que capaz de conduzir a alma do poeta a um “sono eterno e mau”, ainda que falta, perversa, dissimulada, a mulher é evocada. Sua ambiguidade é, afinal, mais rica que a unilateral miséria da vida. A litania que o poema “Salmos da Noite” caracteriza tem, portanto, o peso da invocação de uma bênção maldita. A bênção de ser o sujeito recebido para esse contato sensual com uma morte, enfim, mais erótica que a vida (2014: 97).

Percebe-se, pois, uma recorrência em ver o mal no feminino, mas não em qualquer mulher e sim naquela que sugere alteridade, seja por ter sido retomada de uma cultura pré-cristã, seja ainda por ser inspirada em contextos não-ocidentais, como veremos a seguir. O chamado “exotismo” do século XIX muito colaborou para a demonização da mulher oriental, que, por processo metonímico da igualmente exótica imagem da serpente, evocou a imagem desse animal<sup>17</sup>. A res-

---

<sup>17</sup> É curioso que esse processo de tornar o feminino algo demoníaco – mesmo se tornado positivo na sequência – vai na contramão de outra postura bastante comum na conjuntura finissecular: a sua idealização. A mulher na poesia simbolista é também muito representada como pura, virginal, inalcançável, sob uma perspectiva schopenhaueriana e, por isso, neoplatônica, traduzindo-se num processo que Alfredo Bosi chama de “angústia sexual”, o que, segundo o crítico, “abre caminho para um dos processos psicológicos mais comuns no poeta: a *sublimação*” (2006: 271). Há, portanto, uma polarização na forma como o feminino é representado, de um lado, a *femme fatale*, associada ao exótico, ao pagão, ao oriental, ou seja, a tudo o que transgride a sociedade do período em uma espécie de aprovação dessa transgressão. De outro, há a mulher religiosa e inocente, conforme ao que era aceito e desejado nos oitocentos, ou ainda a virgem inacessível, oriunda tanto da figura de Nossa Senhora como da Ártemis grega ou da Diana romana. Essa polarização, traduz-se na obra de Cruz e Sousa, de maneira bastante interessante, uma vez que, num primeiro momento

peito desse exotismo, pode-se pensar, por exemplo, nos poemas “Lúbrica” e “Desejos”, de Camilo Pessanha, variantes de uma mesma ideia, onde vemos a serpente associada ao ideal de exotismo de uma Ásia idílica, mas igualmente atrelada à força e à sensualidade, uma vez que a estrofe em que aparece responde a anterior, onde, por comparação, explica e explicita a potência da contrição ofídica<sup>18</sup>:

Como, da Ásia<sup>19</sup> nos bosques tropicais  
Apertam, em espiral auriluzente,  
Os músculos hercúleos da serpente,  
Aos troncos das palmeiras colossais.  
(Pessanha 2009: 120)

Ao mesmo tempo, tais serpentes estão indiretamente associada à figura feminina amada, implícita em ambos os títulos e mencionada nas primeiras estrofes de ambos os poemas, uma mulher caracterizada como “fada antiga” inefável, como explicitado em “Lúbrica”. O espaço oriental, nesse sentido, representado metonimicamente pelas palmeiras tropicais abraçadas por serpentes, não deixa de funcionar como metonímia, do todo pela parte, ou melhor dizendo, do local pelo seu habitante: da Ásia tropical chega-se a uma representação dessa fada “lúbrica” desejada pelo sujeito poético, termo que, inclusive, remete à imagem ofídica, podendo tanto designar o aspecto sensual e luxuriante da figura feminina sugerida, como também o movimento escorregadio e deslizante do animal que a representa.

Outro bom exemplo de personagem associada à serpente e ao exotismo é a protagonista que nomeia a peça *Belkiss*, de Eugénio de Castro. Ao longo dessa peça, os termos “serpente”, “víbora”<sup>20</sup>

---

de sua carreira, vê-se a demonização, e, num segundo, a idealização, como percebe Ivone Daré Rabello: “Sintomaticamente, porém, quando a mulher *tangível* volta à lírica de Cruz e Sousa após 1893 (ano do casamento com Gavita), praticamente desaparecem os traços decadentistas do ‘erotismo da carne’. Em vez da imitação das ‘serpentes’ ou da tentativa de dar expressão original às tensões do excluído na esfera da realização sexual, muito presentes em *Broquéis*, o canto à amada dá-se sob o signo do sacramento da família (*Domus aurea*, ‘Ausência misteriosa’) ou da confissão dos amores sexuais são” (2006: 213).

<sup>18</sup> Em relação ao “abraço” das cobras, Pastoureau comenta que, desde a Antiguidade clássica pagã, “a serpente era tanto um símbolo de morte quanto um símbolo de vida. Enrolada ao redor de uma árvore, simbolizava o cruzamento de uma figura masculina, fálica e criadora, e de uma figura feminina, fértil e fecunda. É este tema do oriente próximo muito antigo que o texto da Gênese transformou para colocar em cena a mulher, a serpente tentadora e a árvore do conhecimento do Bem e do Mal” (2001: 21). No original: “le serpent était autant un symbole de mort qu’un symbole de vie. Enroulé autour d’un arbre, il symbolisait l’accouplement d’une figure masculine, phallique et créatrice, et d’une figure féminine, fertile et fécondée. C’est ce thème proche-oriental très ancien que le texte de la Genèse a transformé pour mettre en scène la femme, le serpent tentateur et l’arbre de la connaissance du Bien et du Mal”.

<sup>19</sup> A única diferença dessa estrofe entre os dois poemas está no primeiro verso: em “Lúbrica” está como transcrito acima, já em “Desejos” lê-se a contração da preposição: “Como, d’Ásia nos bosques tropicais” (Pessanha 2009: 54).

<sup>20</sup> Curiosamente, a despeito do potencial sugestivo do termo “víbora”, que designa a serpente com peçonha, tanto em francês, quanto em português, a associação à mulher parece se dar sobretudo com o termo “serpente”, talvez pela própria imagem onomatopaica da palavra, mais sibilante, mais ondulante, mais sinuosa, mais sugestiva... E, talvez por isso, comumente associada ao ato de dançar. A víbora, por outro lado, posto que sempre venenosa, enquanto a serpente não o é obrigatoriamente, será sempre associada ao mal ancestral e, mais do que isso, à ideia de engano, traição, manipulação, mais do que à sedução pautada no desejo. No

e “cobra” aparecem uma vintena de vezes, além de também haver menções a divindades ofídicas específicas do mundo próximo oriental, como ao Ureu “a cobra responsável por proteger o trono do rei do Egito de seus inimigos” (cf. Cabral; Matangrano in Castro 2019: 48), a Mehen, a “serpente que se enrola em torno da barca de Rá, para protegê-lo em suas travessias” (idem) ou ainda a Apófis, “a divindade da noite e do caos, inimigo da luz” representada “por uma gigantesca serpente” (idem). As serpentes também aparecem enquanto alucinações. Em dada altura, lê-se na didascália que um homem intoxicado pela mítica ofiusa, planta que segundo Plínio causa esse tipo de transtorno, acredita estar sendo perseguida por esses animais e atira-se de um precipício diante de *Belkiss*:

*Toda de branco, um ramo seco de terionarca entre os dedos, Belkiss caminha espectralmente para a floresta, donde sai, a correr, um homem envenenado por uma infusão de ofiusa, planta lívida, de tal encanto, que se refugiam no suicídio todos os que a provaram, julgando-se perseguidos por milhões de enormes serpentes* (Castro 2019: 68, itálico do autor).

Esse trecho reforça o potencial simbólico místico, quiçá mágico da serpente, na esteira do pensamento orientalizante antigo no qual a própria personagem de *Belkiss* se insere. Ao mesmo tempo, expõe a relação de medo que a criatura suscita nos seres humanos, seus “rivals” por excelência, como visto anteriormente. Ainda a respeito desse pavor provocado por cobras e sua associação à delírios, como nesse trecho de Castro, vale lembrar, uma passagem do livro *La Plus belle histoire des animaux*, na qual o etólogo francês Boris Cyrulnik comenta o que motiva essa reação exacerbada e patológica, de um ponto de vista clínico e biológico:

Dans les crises de délirium, le cerveau des malades intoxiqués par l’alcool produit curieusement des « zoopsies » qui sont des hallucinations représentant de petits animaux incontrôlables et dégoûtants comme les rats et les serpents [...] des animaux qui déclenchent de fortes émotions, qui ont impressionné la mémoire humaine au point de s’y inscrire. Lorsqu’un humain délire, il voit des images intenses. [...] Parce que, dans le discours social, ils représentent l’horreur absolue. Ce qui rampe, grouille et ce qui est velu déclenchent chez l’homme comme chez l’animal des émotions incontrôlables. Notre phobie du serpent est atavique et propre à tous les primates : dès leur plus jeune âge, les singes eux aussi paniquent. Nous craignons tous les animaux aux formes allongées, alors que ceux qui sont arrondis comme l’ours nous sécurisent et nous rappellent le ventre rond de notre mère. Nous avons peur des petites bêtes, des insectes et des souris qui sortent la nuit et représentent une foule insaisissable qui s’active pendant notre sommeil ; la phobie des araignées tient à ses pattes velues, nombreuses et pointues (In Picq *et all.* 2000 : 176)<sup>21</sup>.

---

poema “Laisse dire la calomnie”, de Paul Verlaine (2007: 764), por exemplo, a imagem aparece como atributo da pessoa que fala mentira e faz difamação. A “víbora”, em geral, não fará parte do cenário exótico mencionado, tal tarefa cabe, sobretudo, à serpente, ou em alguns casos, às figuras específicas da *boa* ou da *jiboia* (do tupi “cobra arco-íris), que pelo exotismo do próprio nome “importado” de idioma não-europeu, já transparece cor local, como é o caso do interessante poema “Alma Verde”, de Pethion de Villar (in Muricy 1987: 484), no qual, mesmo se bastante simbolista por seu aspecto sugestivo e místico, vê-se uma atmosfera amazônica reconstruída, algo praticamente único em textos concebidos em contexto simbolista (a respeito desse poema, ver a conclusão de Matangrano 2019: 393 e ss.).

<sup>21</sup> “Em crises de delírio, o cérebro dos doentes intoxicados por álcool produz curiosamente ‘zoopsias’ que são alucinações representando pequenos animais incontroláveis e repugnantes como ratos e serpentes [...] animais que despertam fortes emoções, que impressionaram a memória humana ao ponto de se registrarem nela. Quando um humano delira, ele vê imagens intensas. [...] Porque, no discurso social, representam o

O autor conclui o raciocínio atestando que os medos não são racionais e, justamente por isso, são facilmente relacionados a situações de instabilidade emocional ou ainda a momentos de inconsciência, como durante o sono ou numa circunstância de embriaguez ou entorpecimento. Essa reflexão importa para se entender melhor a simbologia e o estereótipo nascidos e cristalizados em torno da figura da serpente, diga-se de passagem, presentes já em Aristóteles, Plínio e outros pensadores antigos, como se viu, que, partindo de associações antropomorfizantes, identificavam traços humanos em animais, fosse por sua aparência, fosse por um comportamento específico. Em outras palavras, tais explicações biológicas mostram que a interpretação simbólica, mesmo se exagerada e estereotípica, não é desmotivada, mesmo se nem sempre coerente com a visão de mundo atual, ao que se somam outras justificativas, já mencionadas, como sua locomoção sinuosa em meio ao solo. A partir desses traços de fato existentes em cada animal, uma imagem mental se forma no nosso inconsciente coletivo, difundida à medida em que as repetimos em representações artísticas.

Assim, o leão tornou-se nobre; a raposa, astuciosa; o cão, fiel; a serpente, vil. Se nascidas do equívoco ou de alguma verdade, isso não importa. O imaginário humano, nas mais variadas instâncias, construiu-se a partir de tais associações. O fato de ainda hoje cobras e aranhas serem essencialmente malvistas na maior parte das sociedades ocidentais se explica com facilidade: mesmo se em menor escala, esses animais ainda podem ferir seres humanos, em alguns casos até matá-los. O medo pelo que podem causar – se ignorarmos seu forte poder simbólico – já explicaria, ou até justificaria, a aversão habitual e natural, quiçá instintiva, suscitada na maior parte das pessoas<sup>22</sup> (Matagrano 2019: 39).

No entanto, como se viu, na conjuntura simbolista o disfórico muitas vezes é euforizado e vice-versa. O poeta em geral – como o viu Baudelaire e Hugo antes dele – a beleza do grotesco, o sublime no macabro, a junção do ideal e do repulsivo, de modo que, nesse contexto, como dito outro trabalho, “imagens de seres considerados nocivos e/ou nojentos, como ratos, vermes, insetos e serpentes” tornem-se “caras aos poetas finisseculares, [...] em um movimento de ascensão a partir do humilde e do grotesco” (*idem*: 358).

#### **4. Serpentes de cabelos, serpentes que dançam**

Assim, a associação ao feminino, mesmo se capaz de diabolizá-lo em algumas conjunturas, em outras, também o idealiza, em seu próprio mal, como no poema “Salmos da Noite”, de Gui-

---

horror absoluto. Tudo o que desliza, se infiltra e é peludo engatilha na mente humana e na mente animal emoções incontrolláveis. Nossa fobia da serpente é atávica e própria a todos os primatas: desde sua mais tenra idade, os macacos também entram em pânico. Tememos todos os animais de formas alongadas, enquanto aqueles que são arredondados, como o urso, nos dão segurança e nos recordam o ventre redondo de nossa mãe. Temos medo dos bichos pequenos, dos insetos e dos ratos que saem de noite e representam uma aglomeração intangível que se ativa durante nosso sono; a fobia das aranhas vem de suas patas peludas, numerosas e pontudas.”

<sup>22</sup> Trata-se, pois, de um medo potencial, mais do que um medo real, que também tem se justifica por uma maior proximidade desses bichos à vida cotidiana. Uma aranha ou uma cobra podem aparecer em nossos jardins ou até dentro de nossos lares, enquanto um hipopótamo, para citar um único exemplo, animal raramente retratado como agressivo ou perigoso, apesar de ser responsável pela maior parte das mortes causadas por animais, permanece sendo visto como uma criatura pacífica e até bonachona, já que distante do cotidiano das cidades ocidentais.

maraens, e, por vezes, torna-o inalcançável, da mesma maneira como o faria com a representação de um feminino sublimado. Sob esse prisma, por exemplo, a serpente muitas vezes é metáfora para o cabelo feminino, que tal qual as madeixas da Górgona mítica, parecem ganhar vida aos olhos do sujeito poético que, longe de se amedrontar ou enojar em tão inusitada comparação, parece-se seduzir pela vida própria do cabelo sinuoso e luxuriante. É o caso de poemas como “Madrigal”, de Camilo Pessanha, “Alvíssima”, de José Duro, ou “Serpente de Cabelos” e “Lubricidade”, ambos de Cruz e Sousa. Iwan Gilkin, o mais baudelairiano dos poetas simbolistas belgas, inclusive, tem um poema intitulado “Méduse”, bastante interessante, pois narrado pela voz de uma vítima petrificada da antiga sacerdotisa de Atena, como se lê a seguir:

J'ai vu. Les autres n'ont point d'yeux ; que verraient-ils ?  
Sorcière empoisonneuse aux rampantes manœuvres,  
J'ai vu tous tes pensers, tes désirs et tes œuvres  
Sourdre dans tes cheveux en reptiles subtils.

Hideux, gluants, glacés, écaillés de béryls,  
Par torsades, aspics, vipères et couleuvres  
Couronnent de terreur ton front pareil aux pieuvres  
Échevelant dans l'eau leurs tentacules vils.

J'ai vu. Je ne suis point dupe des lèvres fraîches,  
Ni des chairs où sourit le blond duvet des pêches,  
Ni des yeux où l'enfer feint la clarté des cieux.

Ma tête aussi, Méduse, est froide et meurtrière ;  
Et je pétrifierais tes serpents vicieux  
S'ils osaient seulement frôler mon front de pierre.  
(Gilkin 1897: 125)<sup>23</sup>

Nesse poema, bastante descritivo, Gilkin constrói a imagem da Górgona através de uma técnica de montagem, percorrendo pouco a pouco sua cabeleira ofídica da qual cada pequeno detalhe parece lhe atrair, afinal, como ele repete e reitera, ele “viu”. A escolha desse verbo é interessante, pois a rigor é impossível olhar a Medusa, sob pena da morte por petrificação. No caso, no entanto, o eu já é de pedra e por isso em sua condição de estátua viva, devolve o olhar para aquela que, presumivelmente, o transformou por tê-la observado. E, seja por sua imobilidade, seja por certo fascínio mórbido, o sujeito não parece conseguir ver nada além de seu rosto, belo, apesar de tudo, seus olhos e os cabelos tentaculares tão vivos.

Todavia, de modo geral, o cabelo feminino foi mais visto como algo sensual e atrativo, ou seja, de maneira bastante diferente à forma como Gilkin descreve as madeixas cefalopódicas da Medusa; aliás, a imagem da cabeleira torna-se, na conjuntura finissecular, um verdadeiro *topos*

---

<sup>23</sup> Em tradução livre: “Eu vi. Os outros não tem olhos; o que poderiam ver? / Bruxa venenosa de rastejantes manobras, / Vi todos os teus pensares, teus desejos e tuas obras / Verterem de teus cabelos em répteis sutis. // Hediondas, grudentas, congelantes, escamadas com berilos, / Em torções, áspides, víboras e cobras / Co-roam de terror tua fronte como polvos / Despenteando n'água seus tentáculos vis. // Eu vi. Não sou enganado por lábios frescos, / Nem por carnes onde sorri a loira penugem dos pêssegos, / Nem por olhos onde o inferno finge a claridade dos céus. // Também minha testa, Medusa, é fria e mortal; / E eu petrificaria tuas serpentes viciosas / Se apenas ousassem relar minha fronte de pedra.”

como ilustram os não-ofídicos poemas sobre a cabeleira de Ofélia, a poesia “La Cheveleure”, de Baudelaire e o romance *Bruges-la-morte*, do poeta belga Georges Rodenbach (1855-1898), cuja trama se centra no objeto-fetice da trança de cabelo cortado da amada morta do protagonista, espécie de “corrente” metafórica que prende a personagem ao passado e que, ao fim, serve simbolicamente para romper com os elos do presente quando se torna a arma pela qual tira a vida de sua nova amada (cf. Rodenbach 1997). De todo modo, essa visão idealizada do longo cabelo feminino, como se disse, mesmo quando associado a cobras, pode tornar-se símbolo sublimado da mulher amada e/ou desejada, como bem ilustra o poema “Madrigal”, de Pessanha, no qual uma comparação da frieza da figura feminina admirada – mesmo se desdenhosa, posto que inequivocamente bela – é feita por relação ao seu cabelo:

Ela estende o seu desdém  
 À sua própria beleza:  
 Quando, solta do vestido,  
 Sai da frescura do banho,  
 O seu cabelo castanho,  
 Esse cabelo comprido,

(Que frio, que desconsolo!)  
 Deixa ficar-se pendente,  
 Em vez de, feito em serpente,  
 Ir enroscar-se-lhe ao colo!  
 (Pessanha 2009: 56)

Curiosamente, nesse caso, o esperado seria o comportamento ofídico que pareceria ao poeta mais belo e natural; contudo, ao contrário, o cabelo comprido pende solto, “rebelde”, imagem que demarca a liberdade do corpo feminino em contraponto ao opressor século XIX, em que se verificava inúmeros códigos de conduta e vestimenta. Há certa altivez nessa figura, que desdenha a própria beleza e, por seu comportamento, aquilo que se lhe seria esperado, que se ergue nua, apesar do frio e, mesmo assim, não se encolhe.

Por sua vez, no caso do poema “Serpente de Cabelos”, de Cruz e Sousa, a associação segue o movimento de montagem, tal como no caso de Gilkin, indo da parte para o todo através de um olhar focalizador. O sujeito poético começa então por descrever os cabelos, novamente, desfeitos e soltos, de sua amada, nua como a de “Madrigal”, evidenciando mais uma vez o aspecto transgressor, como podemos depreender dos versos da primeira estrofe:

A tua trança negra e desmanchada  
 Por sobre o corpo nu, torso inteiriço,  
 Claro, radiante de esplendor e viço,  
 Ah! lembra a noite de astros apagada.  
 (Sousa 2007: 88)

Em seguida, o eu lírico passa a desvendar a imagem desse corpo nu e “radiante”, descrevendo o movimento de seu olhar, como se devorando-a com os olhos, dada a luxúria que é tanto do corpo quanto do modo “felino” com que a observa. O movimento continua até se deter outra vez, na trança, como identificam os versos da segunda estrofe, enquanto a terceira estrofe demarca o efeito dessa visão deslumbrante sobre o sujeito poético, como se embriagado dessa visão sinestésica, que lhe provoca uma série de sensações entorpecentes (“fico absorto”, “torpor de coma”, “sensação narcótica”, “vertigem tórbida”):

Luxúria deslumbrante e aveludada  
Através desse mármore maciço  
Da carne, o meu olhar nela espreguiço  
Felinamente, nessa trança ondeada.

E fico absorto, num torpor de coma,  
Na sensação narcótica do aroma,  
Dentre a vertigem tórbida dos zelos.  
(*Idem*)

Contudo, segundo o modelo de soneto petrarquiano, isto é, após ter apresentado uma tese (ao apontar a beleza dessa figura feminina) e contrapor-lhe uma antítese (ao demonstrar o efeito avassalador de tal beldade sobre si mesmo), concluí no terceto final que há nela algo de maligno. É como se recusasse tamanha beleza, ou como se estivesse aterrorizado pelo efeito entorpecente dessa visão. Por isso, termina por acusá-la, por associá-la ao mal e, em natural consequência, também à serpente cuja forma à dela se mescla, tendo a cabeleira como ponto de contato, como se, em seu delírio amedrontado, as madeixas ganhassem vida, como no mito de Medusa, mas inversamente: não é mais a entidade bela com cabelos ofídicos de Gilkin, mas uma serpente – real ou metafórica – com cabelos femininos.

És a origem do Mal, és a nervosa  
Serpente tentadora e tenebrosa,  
Tenebrosa serpente de cabelos.  
(*Idem*)

Com esses versos, Cruz e Sousa retoma a temática bíblica, sem dúvida, evocando a tentação à qual Eva sucumbiu, mas retoma também a ideia de negação do desejo pautada em Arthur Schopenhauer (1788-1860) e subjacente ao pensamento metafísico da poesia simbolista, onde com frequência se observa a negação da Vontade em prol do controle de possíveis decepções, uma vez que se sabe da impossibilidade da plena felicidade. Nesse sentido, o homem enquanto eu lírico, comumente se coloca em situação de rebaixamento/assujeitamento ante essa figura feminina, perversa, por vezes, mas desejada sempre, temida e sublimada, como se vê em outros poemas, tais como “Tudo o que é meu”, de Alphonsus de Guimaraens, no qual o homem torna-se verme ante a desejada mulher-ofídica. Desse modo, a mulher tornada serpente, seja pela transformação de seu cabelo gorgônico, seja pela sinuosidade de corpo em movimento através da dança, empodera-se, como em “Dança do Ventre”<sup>24</sup> ou “Serpente de Cabelos”, de Cruz e Sousa, ou “Le serpent qui danse”, de Baudelaire, poema que parece ter servido de inspiração ao Cisne Negro. Neste poema, o autor de *Les Fleurs du mal* descreve outra cena de observação do corpo feminino que dança à frente do sujeito poético e, com seus movimentos, o inebria, seja por sua cabeleira, seja por seus odores, como denotam os seguintes versos sinestésicos:

---

<sup>24</sup> A respeito desse poema ver a leitura de Ivone Daré Rabello (2006: 195 e ss.), em cujo texto explora em pormenor a filiação da obra de Cruz e Sousa àquela do autor de *Le Spleen de Paris*, comentando que, apesar das “marcas de imitação que ainda não decantou, há no poema inovadoras sugestões de sentido” (*idem*: 196).

Sur ta chevelure profonde  
 Aux âcres parfums,  
 Mer odorante et vagabonde  
 Aux flots bleus et bruns,<sup>25</sup>  
 (Baudelaire 2006: 170).

Repare-se que a cabeleira é novamente posta em destaque, em meio aos perfumes ácidos que dela emanam em uma imagem fluida e ondulatória, encantatória, que parece se reproduzir pela assonância em nasais do terceiro verso (“Mer odorante et vagabonde”). Esse efeito cadenciado, por sua vez, confirma-se e se intensifica com a estrofe abaixo, na qual a dança da serpente é finalmente revelada, sempre em contraponto ao movimento feminino, em um abraço em menor escala, na qual o bastão mencionado recupera a imagem da árvore do Conhecimento, na qual a serpente-demônio se enroscava no mito bíblico, traduzida – ou melhor, atualizada – para o contexto mundano, urbano e cotidiano do fim do século XIX, como se lê na quadra a seguir:

A te voir marcher en cadence,  
 Belle d’abandon,  
 On dirait un serpent qui danse  
 Au bout d’un bâton.<sup>26</sup>  
 (Baudelaire 2006 : 172).

Ao fim do poema, outra vez, tal como em Cruz e Sousa – que, muito possivelmente, inspirou-se em Baudelaire – o sujeito poético que tanto se embriagou da beleza inebriante da figura sinuosa a quem assistiu dançar sente como se tivesse bebido de fato um amargo vinho. Guy Lavorel e Marc Le Person percebem ainda, nesse poema, um mote que vai encontrar ecos em outros momentos da obra poética de Baudelaire, mas, além disso, em seus imitadores, leitores e seguidores, como foi o caso de Cruz e Sousa no contexto brasileiro. Segundo eles, ao comparar “a flexibilidade graciosa e lasciva do corpo de sua amante a uma serpente que dança”, Baudelaire cria uma imagem de “ondulação sensual” que vai continuar a “assombrar o imaginário do simbolismo” (2016: 447), cujos poetas vão sucedê-lo nas últimas décadas do Século XIX.

### 5. Considerações finais

Nessa conjuntura finissecular, portanto, ser serpente é ser, em dada medida, superior, posto que sedutora, no sentido de ser capaz de amedrontar, encantar, controlar ou mesmo destruir a criatura seduzida. É tornar-se a um só tempo a pessoa desejada, idealizada, inalcançável, como há de ser tudo o que mais aspira o poeta simbolista para quem a concretização do amor deve sempre estar interdita, do contrário, advirá a decepção, na esteira do pensamento schopenhaueriano, como bem ilustra o casal protagonista do *Axel*, de Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889), suicidados antes de se correr o risco da quebra de expectativa ante à “Vontade” (cf. L’Isle-Adam 2005), ou, inversamente, como o traduz a *Belkiss*, de Eugénio de Castro, cujo reino cercado por mitos de serpentes

<sup>25</sup> Em tradução livre: “Sobre tua cabeleira profunda / De acres perfumes / Mar odorante e vagabundo / De ondas azuis e castanhas”.

<sup>26</sup> “A te ver caminhar em cadência / Bela de abandono / Dir-te-ia uma serpente a dançar / Na ponta de um bastão”.

protetoras e, a despeito das serpentes que a perseguem em sonhos como se em um alerta, insiste em materializar sua Vontade e acaba por perecer, dando razão à metafísica.

Em suma, a serpente é relida nesse contexto a partir de sua acepção cristã – mesmo se associada também a tradições greco-romanas ou orientalizantes – quase sempre como atributo do Diabo e símbolo da derrocada dos seres humanos, expulsos do Paraíso; contudo, em vez de isso gerar um rebaixamento ou uma aversão, antes parece atrair, conferir um encanto a mais. É interessante notar que essas serpentes assustam e seduzem, mas não causam repulsa ou nojo (e, por isso, não sugerem o baixo), contrariando instintos básicos em todos os primatas. Representam uma vontade do contato, apesar dos riscos de tal abraço; uma atração pelo perigo e pela destruição, que evoca o flerte com a morte tipicamente finissecular.

Nota-se que há uma coesão nesse imaginário finissecular, a despeito de exceções pontuais: a serpente parece sempre associada às mesmas figuras, nos mesmos contextos, provocando impressões semelhantes. Por sua vez, as figuras femininas ofídicas às quais a serpente está invariavelmente atrelada, também coerentes ao *Zeitgeist* do *fin-de-siècle*, traduzem, assim, as tensões sexuais latentes, o desejo de transgressão e, ao mesmo tempo, o paradoxal medo de transgredir, a incompreensibilidade frente ao feminino e à própria feminilidade; como se, para os poetas simbolistas, majoritariamente do sexo masculino, houvesse sempre algo de secreto por traz das mulheres que idealizam, temem, sublimam; como se houvesse algo acessível apenas pela sugestão, pela metáfora e pelo símbolo, como bem representam as imagens bastante vívidas da cabeleira de serpentes e da dança sensual e serpentina, colhidas nas obras de Flaubert e Baudelaire.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

### A. Fontes primárias

- Baudelaire, Charles (2006), *As Flores do Mal*, Edição Bilingue, Tradução de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Bíblia Sagrada* (1998), Vários Tradutores, São Paulo, Editora Ave-Maria.
- Castro, Eugénio de (2019), *Belkiss, rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, Estabelecimento de texto, notas e paratextos de Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano, Rio de Janeiro, Vermelho Marinho.
- Castro, Eugénio de (1968), *Obras Poéticas. Vol. 1 – Oaristos, Horas, Silva*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Jr.
- Gilkin, Iwan (1897), *La Nuit*, Paris, Librairie Fischbacher.
- Guimaraens, Alphonsus de (1960), *Obra Completa*, Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar.
- L'Isle-Adam, Auguste Villiers de (2005), *Axël*, Tradução de Sandra M. Stroparo, Curitiba, Editora da UFPR.
- Muricy, Andrade (1987), *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, 2 vols., São Paulo, Perspectiva.
- Pessanha, Camilo (2009), *Clepsidra*, Edição de Paulo Franchetti, Cotia, Ateliê Editorial.
- Ricieri, Francine (org.) (2007), *Antologia da Poesia Simbolista e Decadente Brasileira*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, Lazuli.
- Rodenbach, Georges (1997), *Bruges-la-Morte (roman)*, in Gorciex, Paul (org.), *La Belgique fin de siècle : Romans – Nouvelles – Théâtre*, Bruxelas, Éditions Complexes.
- Sousa, João da Cruz e (1995), *Obra Completa*, Organização Andrade Murici, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Verlaine, Paul (2007), *Œuvres poétiques complètes*, Texto estabelecido e anotado por Yves-Gérard Le Dantec, Edição revista, complementada e apresentada por Jacques Borel, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

### B. Fortuna crítica e textos teóricos

- Aristóteles (2014), *História dos Animais*, Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, São Paulo, WMF Martins Fontes.
- Baratay, Éric (2015), *Des bêtes et des dieux : Les animaux dans les religions*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Charbonneau-Lassay, Louis (2006), *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel.
- Chavot, Pierre (2013), *Le Bestiaire des dieux*, Paris, Dervy.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (2008), *Dicionário de Símbolos*, Vários Tradutores, 22ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio.
- Coupeau, Charline (2016), *A Poética simbolista da joia fin de siècle*, Trad. Bruno Anselmi Matangrano & Caroline Micaelia, *Revista Non Plus*, ano 5, n. 10, jul.-dez., pp. 145-175, Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130966/127583>>.
- Lavorel, Guy ; Le Person, Marc (2016), *Serpent*, in Lavorel, Guy ; Lachet, Claude ; Füg-Pierreville, Corinne, *Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes de la terre*, Paris, Honoré Champion, pp. 439-460.
- Malaxecheverría, Ignacio (2008), *Bestiario medieval*, Madri, Ediciones Siruela (Coleção Biblioteca Medieval).
- Matangrano, Bruno Anselmi (2017), *Notas de um bestiário simbolista: inovação e tradição na representação animal*, in Ferreira, António Manuel; Morais, Carlos; Brasete, Maria Fernanda; Coimbra, Rosa Lídia (orgs.), *Pelos Mares da Língua Portuguesa – Volume 3*, Aveiro, Universidade de Aveiro Editora, pp. 541-554, Disponível em: <https://goo.gl/X3ajux>.
- Matangrano, Bruno Anselmi (2019), *Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista*, São Paulo, Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado).
- Morão, Paula (2000), *Salomé e outros mitos: O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-do-século e Orpheu*, Lisboa, Edições Cosmo.
- Pastoureau, Michel (2008), *Les Animaux célèbres*, Paris, Arléa.
- Pastoureau, Michel (2004), *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil.
- Picq, Pascal; Digard, Jean-Pierre; Cyrulnik, Boris; Matignon, Karine-Lou (2000), *La Plus belle histoire des animaux*, Paris, Éditions du Seuil.
- Pline L'ancien (2013), *Histoire Naturelle*, Texto traduzido, apresentado e anotado por Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Rabello, Irene Daré (2006), *Um Canto à Margem – Uma leitura da poética de Cruz e Sousa*, São Paulo, Nankin, EDUSP.
- Rei, Matteo (2012), *Impressões do Crepúsculo: Studi sulla letteratura portoghese di fine Ottocento*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri.
- Ricieri, Francine Fernandes Weiss (2014), *Imagens do Poético em Alphonsus de Guimaraens*, São Paulo, Editora FAP-Unifesp, Edusp.
- Séginger, Gisèle (2010), *Les Métamorphoses du serpent*, in *Revue Flaubert*, n. 10 : Animal et animalité chez Flaubert, número dirigido par Juliette Azoulai, s/p, Disponível em: <<https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=68>>.
- Voisenet, Jacques (2009), *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout, Bélgica, Brepols.

**BRUNO ANSELMi MATANGRANO** • PhD and MA in Linguistics and Literature (University of Sao Paulo - USP), Bruno Anselmi Matangrano is a substitute lecturer at Federal University of Pelotas (UFPel). His research focuses on Symbolism, the Decadent Movement and Fantasy, as well as on animal and monster representation. He is a member of two research groups: POEM (Modernity Poeticities and Writings), from USP, and Insolite Knots/ We from Insolite, from State University of Rio de Janeiro (UERJ), as well as LÉA (Lire en Europe Aujourd'hui), an international research network from the University of Lisboa, and the Laboratory for Studies of Modernity Poetics and Ethics, from USP. Aside from having published papers, translations and short stories, he is the author of *Contos para*

*uma noite fria* [Tales for a cold night], and the co-author of *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* [Brazilian fantasy: literary Insolite from Romanticism to Fantasism] (2018).

**E-MAIL** • [bamatangrano@yahoo.com.br](mailto:bamatangrano@yahoo.com.br)

**ANEXO:**  
**TABELA DE POEMAS FINISSEculares COM A IMAGEM DA SERPENTE**

PAÍS	AUTOR	POEMAS
Bélgica	Albert Giraud	“La Confession d’Henri III” “La Glaive et la rose” “La Tentation de Sandro Botticelli” “L’Aveugle” “L’Épiphanie du Poète” “Louis de Condé”
	Émile Van Arenbergh	“Sonnet oriental”
	Émile Verhaeren	“La Saint-Pierre” “Le Port” “Les Meules qui brulent” “Les Nombres” “Les Promeneuses”
	Iwan Gilkin	“Fatum” “Fleurs humaines” “La Douleur du mage” “Le Mauvais jardinier” “Le Preneur des rats” “Méduse” “Précurseur”
	Maurice Des Ombieux	“Les Aigles”
	Maurice Maeterlinck	“III Chanson” “Offrande obscure” “Oraison nocturne” “Regards”
	Max Elskamp	“D’Anciennement transposée IV” “Le Bar” “Maçons de ma communion” “Tapis”
	Théodore Hannon	“Maigreurs” “Opopanax”
<b>Total de Belgas</b>	<b>8 poetas</b>	<b>30 poemas</b>
Brasil	Alphonsus de Guimaraens	“Das Alucinações – XX” “Salmos da Noite - XIV”, “Serpes” “Tudo o que é meu”
	Augusto dos Anjos	“A Ilha de Cypango” “Gemidos de Arte – Parte II” “Poema Negro”
	Bernardino Lopes	“Dias Alegres” “Ela” “Mea Culpa”
	Cruz e Sousa	“A Flor do Diabo” “Aspiração” “Braços” “Clarões Apagados” “Dança do Ventre” “Flor Perigosa”

		“Fuzis” “Imutável” “Lésbia” “Lubricidade” “Luz Dolorosa” “Marche aux flambeaux” “O Final do Guarani” “Roma Pagã” “Sentimento Esquisito” “Serpente de Cabelos” “Sexta-Feira Santa” “Tédio” “Vanda” “Violões que choram”
	Emiliano Pernetá	“D. Juan, mas porque...” “Gata” “Graças te rendo aqui...” “Para que todos que eu amo...”
	Euclides Bandeira	“Antigo” “Festivo”
	Gustavo Santiago	“O Cavaleiro do Luar”
	Maranhão Sobrinho	“Mênfis” “Tentação”
	Medeiros e Albuquerque	“Salmo”
	Oscar Rosas	“Sereia”
	Pethion de Villar	“A Alma Verde”
	Severiano de Rezende	“Sapo”
	Venceslau de Queirós	“Nevrose”
<b>Total de Brasileiros</b>	<b>13 poetas</b>	<b>44 poemas</b>
	Adoré Floppette (Gabriel Vicaire e Henri Beauclair)	“Pour avoir péché”
	Arthur Rimbaud	“Bateau ivre”
	Charles Baudelaire	“À une Madone” “Arsène Houssaye” “Avec ses vêtements...” “Bénédictio” “Danse Macabre” “La Lune offensée” “L’Avertisseur” “La Métamorphose du vampire” “La Voix” “Le Revenant” “Les Bons chiens” “Le Serpent qui danse” “Les Tentations ou Éros...” “Nous avons vu des astres” “Préface” “Sépulture”
	Charles Cross	“Villégiature”
	Éphraïm Mikhaël	“La Dame en deuil”

	Jean Lahor (Henri Cazalis)	“A Kali” “Charmeuse de serpents” “Reine d’Orient”
	Jules Laforgue	“Climat, faune et flore de la lune” “Complainte des nostalgies préhistoriques” “Complainte variations sur le mot ‘Falot, Falotte’”
	Maurice Donnay	“Le Serpent et le cor de chasse”
	Maurice Rollinat	“Villanelle du Diable”
	Paul Verlaine	“Amoureuse du Diable” “À Victor Hugo” “Imité de Cicéron” “Immaculé Conception – XIV” “Laisse dire la calomnie” “La Mort de Philippe II” “Nocturne Parisien”
	Remy de Gourmont	“La Voiture de fleurs” “Le Voyager”
	Tristan Corbière	“Litanie du sommeil” “Pudentiane” “Vendetta”
<b>Total de Franceses</b>	<b>12 poetas</b>	<b>40 poemas</b>
Poetas Francófonos de Outros países	Hélène Swarth (Holanda)	“Mépris”
	Oscar Milosz (Lituânia)	“Aliénor” “La Danse de la vie”
	Stuart Merrill (EUA)	“La Mauvaise reine”
<b>Total de Outros Francófonos</b>	<b>3 poetas</b>	<b>4 poemas</b>
Portugal	Alberto Osório de Castro	“Cleópatra”
	Ângelo de Lima	“Ninive”
	António Nobre	“Lusitânea no Bairro Latino”
	António Patrício	“Spleen”
	Augusto Gil	“Sonho de Núpcias”
	Camilo Pessanha	“Desejos” “E eis a quanto resta...” “Lúbrica” “Madrigal”
	Eugénio de Castro	“A Pomba da Arca” “A Uma Mãe” “Casamento real...” “Em verso vou cantar...” “Podridão” “Salomé” “Semper Eaden” “Triunfal, teatral...”
	José Duro	“Alvíssima”
	Júlio Brandão	“Balada” “Um Retrato” “Venho também pedir...”
<b>Total de Portugueses</b>	<b>9 poetas</b>	<b>21 poemas</b>
<b>TOTAL GERAL</b>	<b>45 poetas</b>	<b>139 poemas</b>

# A MANEIRA TRÁGICA DE EUGÉNIO DE CASTRO

A persona/gem feminina entre *Belkiss* e *Oaristos*

---

*Maria de Jesus* CABRAL

**ABSTRACT • *The Tragic Way of Eugénio de Castro: The Female Character between Belkiss and Oaristos.*** Eugénio de Castro's nineteenth-century work is ambiguously related to the dramatic genre, in interesting affinity and in tune with the interior dimension's tragic, theorized and practiced by the best authors of the French-speaking symbolist *mêlée*. Privileging the work with the verbal material, crossing boundaries between literary and expression modes, with a unique refusal of extra-artistic dictates, Castro's tragic way launches stimulating challenges and promises to the symbolist theater that emerges and unfolds in the Portuguese literary field throughout the 20th century. I am interested in this article to delve into this *sui speciei* tragic configuration, both in the *Belkiss*'s dramatic poem by and in the lyric fiction of *Oaristos*, whose heroines reflect the fundamental aesthetic and ethical non-conformity of the Poet. Because neither artistic individualism nor eclecticism are enough to overcome the deepest enigma of existence.

**KEYWORDS •** Eugénio de Castro; *Belkiss*; *Oaristos*; tragic, feminine persona/ge.

*Os Oaristos são as primícias dessa nova maneira do Poeta.*  
Eugénio de Castro, "Prefácio", *Oaristos*, 1890.

Paralelamente à vertente lírica da sua produção poética, geralmente mais conhecida, Eugénio de Castro desenvolveu, na sua fase "novista", vários textos de feição dramática: *Belkiss* (1894), *Sagramor* (1895), *Tirésias* (1895), *Salomé* (1896), *O Rei Galaor* (1897), *A Nereide de Harlém* (1897). Se a simples enumeração contrasta com o pouco re/conhecimento destas obras, é ainda digno de nota o interesse do poeta português pelo género dramático se desenvolver a par (e a partir) do impulso simbolista franco-belga, conduzido sobremaneira por Mallarmé e por Maeterlinck, na mesma época, no sentido da viragem moderna do drama para a vida interior (Szondi 1983). Ainda que a dramaturgia portuguesa permaneça pelo menos até ao primeiro quartel do século XX "enfudada aos esquemas naturalistas" como bem observa Luís Francisco Rebello (1979: 82), é inegável, no horizonte de um "teatro-arte" de armadura *interior*, na expressão de Mário Sá-Carneiro<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> No seu artigo "O teatro-arte (apontamentos para uma crónica)" de 1913, escreve: "A obra-prima teatral completa lança mesmo duas arquiteturas: uma exterior, mera armadura; outra interior. A arquitetura exterior é um arcaboço material – a carpintaria. [...] A arquitetura interior, que é a alma [...], consiste no ambiente que a grande obra dramática [...] cria em torno de si: [...] sua máxima beleza não reside nem nas suas pa-

o papel dos valores poéticos simbolistas como o mistério, o sonho, a palavra alusiva e a dimensão mística e ontológica. Sem repetir aqui as afinidades que os poemas dramáticos de Castro tecem com o teatro interior de Maurice Maeterlinck<sup>2</sup>, e com autores como António Patrício e Fernando Pessoa, aspectos que evidenciei noutros estudos (Cabral 2010; Cabral 2013) importa ainda assim lembrar a sua singularidade. A novidade estética de Eugénio de Castro é *teatral* e antecede, sob vários aspectos, o teatro interior ou teatro da alma que só se verá valorizado (mas não forçosamente reconhecido) já no século XX, designadamente com *O Marinheiro* de Pessoa, peça escrita em 1913 e publicada em 1915 no primeiro número da revista *Orpheu*<sup>3</sup>. Recusando o academismo e convenções extra-artísticas – sejam elas de índole social, psicológica, ou até moral – a vertente dramática da sua obra prossegue a demarcação poética aclamada em tom cosmopolita no prefácio-programa de *Oaristos* (Castro 1927, I:19-24).

Mais especificamente em relação à questão do trágico, pode dizer-se que a sua poética novecentista absorve toda ela o substrato “trágico, severo” e de “revelação profunda” como assinalou Manuel da Silva Gaio (in Castro 1927, II: 89) do pessimismo schopenhauriano em que a vontade se renega a si mesma. Diz-nos o filósofo do *Mundo como representação e como vontade* que “sofrer é a própria essência da vida; que por consequência o sofrimento não se infiltra em nós vindo de fora, nas trazemos connosco a inesgotável fonte de que ele sai” (Schopenhauer s/d: 414). Nesse sentido, em termos estéticos, considera que “apenas a significação interior que tem valor na arte” (*ibid* :303).

Para além de inspirar uma nova forma poética – é revelador que *Belkiss* assuma na edição de 1909<sup>4</sup> o subtítulo *Poema dramático em prosa* – o elemento trágico encontra alguma expressão em *Oaristos*, como veremos um pouco mais à frente, o que sucede também em *Interlúcio* (Cabral, 2015). No “Preâmbulo da Segunda Edição”, o poeta reconhece em tom retrospectivo (o texto é escrito em 1911) o seu “conceito de vida fundamentalmente pessimista” e o “áspero niilismo” da sua obra “novista” toda ela marcada pela postulação nietzscheana da liberdade.

Mas é certamente em *Belkiss* que encontramos a melhor expressão das ambições – e contradições – de Castro em relação ao género dramático, à semelhança, de resto, dos seus amigos da esfera simbolista franco-belga. Tendo provavelmente em memória a *Hérodiade* de Mallarmé, mas também as princesas maeterlinckianas, Eugénio de Castro cria em *Belkiss* uma personagem onde

---

lavras, nem na sua ação (arquitetura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê: uma grande sombra que se sente e se não vê.” (sublinhados do autor).

<sup>2</sup> Poeta, filósofo e dramaturgo simbolista belga que contribuiu decisivamente para uma transformação do teatro europeu. *A Intrusa* (1890), *Os Cegos* (1890) e *Interior* (1894), são exemplos paradigmáticos da sua concepção filosófico-dramatúrgica explicitada no ensaio homónimo “Le tragique quotidien” (1896): um teatro de não-heróis, de seres feridos pelo simples facto de viver. Lembremos uma passagem elucidativa: “Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n’est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n’est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s’agit plus de la lutte déterminée d’un être contre un être, de la lutte d’un désir contre un autre désir ou de l’éternel combat de la passion et du devoir. Il s’agirait plutôt de faire voir ce qu’il y a d’étonnant dans le fait seul de vivre”. (Maeterlinck 1999, I:487).

<sup>3</sup> Sustentado, nas palavras de Pessoa, na “revelação das almas”. Maeterlinck constitui uma importante matriz para esta peça de Pessoa conforme demonstrado por Teresa Rita Lopes (Lopes 1985).

<sup>4</sup> Este acrescento é desde logo revelador de uma estética em clara transposição das habituais fronteiras genológicas poema/ drama e da distinção entre poesia e prosa, bem ao gosto simbolista.

convergem por uma “aliança agónica”, na expressão de Paula Morão (2000), quer a rainha de Sabá da tradição judaico-cristã<sup>5</sup>, quer a *Bilqis* de matriz islâmica. Mas logo se afasta desse referencial mitológico para erguer uma heroína trágica “toda vestida de medo”, confinada no tédio e “chicotada pela ânsia do irreal e do misterioso”, evoluindo numa trajectória existencial “de absurdo e anormalidades” em que se vê enredada e donde não conseguirá libertar-se senão pela morte final.

A matriz simbolista de *Belkiss* manifesta-se na sua organização em XV partes de extensão irregular e modos híbridos, numa composição que lembra os *quadros* simbolistas e um profícuo diálogo artístico entre teatro e pintura. Contrariando, ainda, o dispositivo textual convencional do texto dramático, estruturado em actos, cenas e diálogos, *Belkiss* polariza-se entre momentos de diálogo – não raro amortecido por pausas e silêncios –, de monólogo – veja-se como “Interlúdio” (V) se resume, na única fala de Belkiss a acompanhar a sua vivência interior –, e de descrição narrativa, de factura mais clássica – como é o caso da totalidade da parte XII (“A Chegada”). É interessante observar ainda como a certa altura a representação assume a perspectiva do sonho de Belkiss, o leitor assistindo ao episódio tenebroso da floresta sombria através da psique da rainha, antes do brusco acordar desta por Zophesamin (“Per Umbram”).

Para além do traje refinado, é decadentista a atitude meditativa e evasiva da protagonista, a sua abertura à noite, ao sonho e ao mistério. O que fascina Belkiss em Salomão, que não conhece, é a ideia de sobre-humano que projetou nele e que alimenta a sua ânsia de além, as suas aspirações ao “novo” levadas à histeria mais excêntrica, às alucinações mais atrozes, aos impulsos erotizantes que não consegue refrear, não obstante os conselhos do velho Zophesamin, seu preceptor.

Sem conflito ou enredo específico, a atmosfera do “drama” é insistentemente difusa: Belkiss aparece muitas vezes comparada a um espectro ou a uma sonâmbula refém das suas ambivalências. O seu discurso, em prosa de extensão e sintaxe variáveis é reticente, fragmentado, sugestivo do entediamento anímico que tolda a sua existência.

Belkiss aparece assim presa numa cerrada interrogação, entre o narcisismo estéril e solitário – leia-se os passos “Morrerei virgem!... (...) Florirei para regalo dos meus olhos...”; “viúva e virgem, gelada e resignada” (Castro 2019: 57 e 64) que evidencia um intertexto claro com a Herodiáde de Mallarmé – e a aspiração sensual, ou a ânsia de superar os limites – “Estas paredes não são minhas amigas... Quero desejar alguma coisa e não sei o que hei-de desejar... (...) Não posso viver aqui” (*ibid*: 58). Mais do que a relação entre corpo e espírito, resolvida na assunção da vontade sensual, afirma-se aqui a atitude idealista da heroína decadentista – qual dândi feminino – que não pode satisfazer-se dentro dos limites impostos pela racionalidade.

O predomínio de espaços misteriosos, fragmentações e dissociações da realidade – o “Lago da demência” (XI), a noite escura, a floresta de infinitos caminhos, águas ameaçadoras e seres infernais quais “fragmentos de embarcações” (*ibid*: 115) acentuam o sentimento de perda e de vulnerabilidade:

BELKISS

O terror... o mistério (...) Tudo o que me rodeia é baço, mudo, sem significação (...) Estou cercada de cousas mortas e tão mortas que chego a duvidar se realmente vivo (*ibid*: 63).

À semelhança da tragédia de raiz clássica, o fatalismo é uma linha de força permanente. Mas não há mais lugar para os *topoi* da luta clarividente do herói, que cumpre um desígnio contra forças

<sup>5</sup> Segundo a Bíblia, esta surgiu do deserto liderando uma caravana de tesouros até à corte do Rei Salomão em Jerusalém.

adversas divinas ou terrenas. Apesar de todos os obstáculos e provações, heróis como Édipo, Fedra, ou Antígona restauram uma certa ordem, cumprem um itinerário com sentido. E a catástrofe (a *daimonia*) é assumida pelo herói. Lembremos a mítica Antígona que enfrenta Creonte, preferindo morrer a deixar o seu irmão sem sepultura. O conflito passional sustenta uma busca individual de felicidade, ainda que o desafio (a *hybris*) faça pender o destino para a catástrofe. O que confere coesão a Belkiss é não tanto a ação – mola da fábula de concepção aristotélica – quanto o deslocamento para a interioridade da protagonista, a primazia do invisível e do misterioso, com recurso a elementos de forte conotação simbólica.

Em *Belkiss*, a floresta reveste o papel ambivalente de um espaço que simultaneamente atrai e aterroriza. É para lá, de facto, que a rainha é atraída, apesar das advertências inquietas de Zophesamin. Não compreendendo a atitude daquela, este pergunta-lhe: “Que força te impele para aquela floresta donde todos fogem?” (62) ao que Belkiss replica, significativamente: “o terror... o mistério... (...) enfado-me como um marinheiro que deixasse o mar e se fizesse tecelão” (63). Cria-se assim um ambiente alucinatório com laivos de fantástico, como certa imagem do interior da floresta descrita como um emaranhado de flora e fauna de mórbida estesia:

ZOPHESAMIN

Não faças tal ... Há sítios onde o sol nunca entrou... E os lagos!... Não imaginas, Belkiss, como são aquelas águas... fazem medo aquelas águas doentes... São esverdeadas, límpidas e não se lhe vê o fundo... Foi lá que morreu teu irmão...  
(...)

BELKISS

Há feras na floresta?

ZOPHESAMIN

Muitas das mais temíveis... Pelo que ouvi, crescem lá umas árvores carregadas de serpentes, as víboras são aos milhares, e dizem que, pelas sombras, andam ranchos de catoblepas, que matam com o olhar, e de mantichoras, animais medonhos e ferozes, que têm três fios de dentes... (*ibid*: 62-63).

A floresta aparece ainda associada às mais cruéis barbáries, como a incineração de corpos de crianças (“ao pé daquele bosque de Acácias / queimaram vinte crianças”; 47), tornando-se símbolo de morte e de uma natureza perversa, que atrai o ser humano como um íman para cruelmente o aniquilar. É desse cenário alucinatório que um pouco mais à frente sai, à desfilada, uma personagem, a “Doida”, que, julgando-se perseguida por um grupo de “reis furiosos”, “como se viesse perseguida por uma alcateia de lobos (...) toda nua, cheia de sangue (...) se lança, perdida de medo aos pés de Belkiss” (70), e acaba por desaparecer deixando Belkiss presa pelos cabelos e encontrada na madrugada seguinte num sono profundo. Percebe-se, um pouco mais à frente, numa cena de especial suspense dramático, que a narração procedera, afinal, do sonho da personagem: “Ah, como és mau, Zophesamin! Para que me acordaste? Estava a sonhar... e o meu sonho era tão lindo!...” (77), justificando uma aproximação do tecido dramático de *Belkiss* com a concepção de teatro mental (e por essa mesma razão, irrepresentável) de Mallarmé, aberto a virtuais encenações de leitura por parte do leitor (Cabral 2012). A prevalência da interioridade, do sonho, o primado conferido à intuição e ao mistério criam afinidades com a conceção mallarmeana de teatro como *efeito* e não como ‘ilusão’, desvinculado do referente e assente na analogia.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Cujas extensões mais radicais se encontram no fenómeno heteronímico pessoano, dramatização *sui speciei* da personalidade poética.

O trágico de Belkiss nasce do pressentimento inquieto que algo de novo transcende a insuficiência duma existência à qual “aconteceu (...) o que acontece aos anéis, que perdem o lavor com o uso, e às palavras que, por muito repetidas, ficam transformadas em esqueletos de ideias...” (Castro 2019: 63). A sua sede de *palavras* novas, de “cousas novas” (*Ibid*) denota idiossincrasias do seu próprio autor!

A presença da morte deixa-se pressentir com especial densidade nas derradeiras “cenas”, desnudando mais do que a perda de Belkiss, a fragilidade da existência, num encadeamento de dor, doença e loucura. A nuvem – que sombreia o palácio como um vulto ao longo da peça, com especial densidade a partir do capítulo – “A nuvem” – torna-se negra e frigidíssima, os lírios aparecem decapitados; agudizam-se os ruídos misteriosos e os presságios mórbidos na boca de Zophesamin. No final do capítulo X, num processo de desdobramento fantasmagórico de um trovão<sup>7</sup>, irrompe o espectro da rainha Isimkhib, mãe de Belkiss, qual configuração singular da *personagem sublime*<sup>8</sup> que no teatro de Maeterlinck era aludida apenas por meio de ténues sinais. Todos estes elementos convergem para a imagem das açucenas ensanguentadas, sinal de que a morte adentrou o palácio. A voz de Belkiss – que preludiará o drama – extenua-se paulatinamente no fim do *Epílogo* (XV). E é afinal o silêncio e o não-dito que emergem e ganham os diálogos finais, qual mergulho na expressão sugestiva do sofrimento e passagem trágica para o pequeno David, cujo apelo angustiante em direcção a Zophesamin permanece sem resposta.

*Belkiss* apresenta-se assim numa perturbante concomitância entre a sua sintonização com a busca de um novo paradigma do drama simbolista, que tinha o seu epicentro em Paris, e a revitalização do campo literário português. Escrita numa prosa poética situada numa zona de fronteira entre poesia, drama e narrativa, apropriando-se de vários elementos da tragédia, *Belkiss* redimensiona, à sua maneira, o género dramático a partir do desvio do conflito para a vida interior da personagem, conforme preceituado e praticado pelos melhores autores simbolistas. De facto, constitui a primeira tentativa, em língua portuguesa, de afastamento radical do modelo teatral realista do século XIX, e a sua singularidade abre caminhos profícuos para a dramaturgia moderna.

O inconformismo de Belkiss acaba por se revelar a sua verdadeira força enquanto personagem, ou melhor, constitui o seu laço mais forte à busca do *novo* do próprio Eugénio de Castro, entendido do ponto de vista temático-formal, mas também das próprias mentalidades, como aponta o insurgente prefácio-programa de *Oaristos*.

Idêntica propensão para a subjectividade da vontade, para o mistério e para a defesa duma axiologia artística, expressa em estilo ora exuberante e frívolo, ora sóbrio e matizado de tragicidade, transparece na ficção lírica de *Oaristos*.

A comunhão amorosa, sugerida no título e na epígrafe de Verlaine, é frustrada desde os alexandrinos liminares, num quadro de deformação funebremente requintado do mundo circundante (“vesperal”, “o incenso dos espaços”, “Como as bandas que vão a tocar nos enterros” (Castro 1927, I :29). Mais do que a ressonância verlainiana, desfilam traços impiedosos do amor e da mulher – sedutora e terrífica –, sinédoque da *femme sans merci* que fascinou, em maior ou menor grau, Mallarmé, Oscar Wilde ou Flaubert (Robillard 1993).

---

<sup>7</sup> Numa imagística sobrenatural de reminiscências shakespearianas.

<sup>8</sup> Como o explica no “Prefácio” ao seu Teatro (1901), o trágico quotidiano pressupõe a presença de um “Troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent, qu’on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n’est que l’idée inconscient mais forte et convaincue que le poète se fait de l’univers et qui donne à l’œuvre une portée plus grande, je ne sais quoi qui continue d’y vivre après la mort du reste et permet d’y revenir sans jamais épuiser sa beauté ...”. (Maeterlinck 1999, I: 502).

A excentricidade de motivos, ambientes e figuras conjugando cor local e exótico, feérico e horrendo, espiritual e esotérico, estabelece, por antecipação, um interessante jogo de relações intertextuais com *Belkiss*, trazendo a paradoxal busca do intangível à estranheza vocabular, rítmica e tipográfica:

## XI

*Um sonho.*

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...  
O sol, o celestial girassol, esmorece...  
E as cantilenas de serenos sons amenos  
Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...

As estrelas em seus halos  
Brilham com brilhos sinistros...  
Cornamusas e crotalos,  
Cítolas, cítaras, sistros,  
Soam suaves, sonolentos,  
    Sonolentos e suaves,  
    Em suaves,  
Suaves, lentos lamentos  
    De acentos  
    Graves,  
    Suaves...

Flor! enquanto na messe estremece a quermesse  
E o sol, o celestial girassol esmorece,  
Deixemos estes sons tão serenos e amenos,  
Fujamos, Flor! à flor destes floridos fenos...

Soam vesperais as vésperas...  
Uns com brilhos de alabastros,  
Outros louros como nêspersas,  
No céu pardo ardem os astros...

Como aqui se está bem! Além freme a quermesse...  
– Não sentes um gemer dolente que esmorece?  
São os amantes delirantes que em amenos  
Beijos se beijam, Flor! à flor dos frescos fenos...

As estrelas em seus halos  
Brilham com brilhos sinistros...  
Cornamusas e crotalos,  
Cítolas, cítaras, sistros,  
Soam suaves, sonolentos,  
    Sonolentos e suaves,  
    Em suaves,  
Suaves, lentos lamentos  
    De acentos  
    Graves,  
    Suaves...

(Castro 1968: 58-59)

A distanciação e o recolhimento, a propensão onírica, a acuidade sensível e nervosa são os traços mais incisivos da *persona* feminina, expressão de um sensualismo diferido e de um desejo convertido em excesso estilístico. A atracção por essa “Criatura esfingial” compraz-se em longos e sumptuosos arranjos imagísticos e léxico-gramaticais, sinestésicos e meta-poéticos:

A sua boca é um sorvete de morangos.

Seu magro busto oval brilha, como um santelmo,  
Sob o seu penteado, esse ebânico elmo  
Pesado e nocturnal, com reflexos azuis.

Seu gesto excede em graça as larvas dos paúis,  
Que em curvos voos vão voando à flor dos pântanos.

Tem as unhas de opala; o seu riso quebranta-nos;  
Vibrante de coral, seus cílios são de seda;  
Seu capitoso olhar é um vinho que embebeda;  
Seus negros olhos são duas amoras negras!

*Original, detesta as convenções e as regras;*  
Ama o luxo, o requinte e a excentricidade,  
Faz tudo o que lhe apraz, impõe *sua* vontade,  
Diz o que sente, sem lisonja, sem disfarce.

Cousa que muito poucos têm, sabe domar-se:  
Como é medrosa, a fim de ver se perde o medo,  
Às quietas horas do Mistério e do Segredo,  
Percorre longos, funerários corredores,  
Onde pairam, chorando as suas fundas dores,  
Fantasmas glaciais, errantes e protervos!  
Nervosa, com o fim de subjugar seus nervos,  
Corta as unhas em bico, à guisa de punhais:

– Chega mesmo a morder pedaços de veludo!  
(...)  
Seus raros gestos são cheios de bizzarria,  
Finos, excepcionais, sem par.  
(Castro 1968: 34-35, meu sublinhado)

Marcado pela distância, que antes de ser a dos corpos é a de uma inibitória mentalidade, assim é o amor permitido pela mulher: “um amor absconso, espiritual, silente”, “sem a ideia de posse”, traduzido em enfase adjectiva e exclamativa:

“Ama-me, sim, porém sem a ideia da *posse*,  
“Com um amor absconso, espiritual, silente,  
“Ama-me simplesmente e religiosamente,  
“Como se eu fosse, amigo, uma noviça morta!

“Do meu peito não te abro a inviolada porta,  
“Ah! Deixa-me sonhar, ah! Deixa-me dormir!  
(Castro 1968, p. 70)

Essa criatura “gloriosa e triste” impõe-se como emblema da paixão irrealizada, cingida à negatividade de uma indiferença que “Não é orgulho, nem desdém, nem é desprezo”, mas deriva duma condição trágica postulada em “exicial sentença”:

Não venço nunca a tua Indiferença...  
Da minha sorte e exicial sentença  
Traçou-a Deus no alto azul com astros!  
(Castro 1968: 57)

A frustração entre a contínua atração e a correlata repulsa projecta o desejo do poeta num paradoxal apelo: “Tua frieza aumenta o meu desejo”. Entretanto, avultam outros traços insólitos na figura feminina e na atração ambivalente que a sua beleza exerce sobre o sujeito poeta. O ardor sensual, embate com a frieza feminina e um “corpo virginal, etereal, minúsculo”, inspirando perturbadoras analogias:

Paris ao fim da tarde. Horas em Notre-Dame  
(...)  
Seu corpo virginal, etereal, minúsculo,  
Repousa imóvel, como os mármore das campas;  
Suas esguias mãos, duas finas estampas,  
Dormem longas, subtis, em seus magros joelhos;  
Suas unhas, em bico, esplendem como espelhos;  
Seu lábio rubro tem uma expressão estranha;  
Sua roupa rescende a *chipre* e a *pel' d'Espanha*...

Beijo-lhe as mãos: tem febre.  
(Castro 1968: 47-48, grifos do autor)

O desejo de atingir a mulher é tão veemente que se tematiza e sincretiza na imagem religiosa, passa por sensualismo sacrílego e mórbido (de influxo decadentista) e conduz, irremediavelmente, à perdição:

AVE! Trigueira desdenhosa e triste,  
*Cheia de graça* e de frescor sem par,  
Bendito seja o berço em que dormiste  
E os peitos que te deram de mamar!

Como uma chama cerula entre brasas,  
Como uma tília entre malmequeres,  
Como uma torre entre pequenas casas,  
*Bendita sejas tu entre as mulheres!*

Corpo virgem, tu que és o meu orgulho,  
Tu que hei-de violar um dia entre  
Beijos tão claros como um sol de Julho,  
*Bendito seja o fruto do teu ventre!*

Doce Refúgio, doce Inspiradora,  
Ó meu trigueiro e místico ciclamen  
Unge-me com teu negro Olhar, *Agora*  
*E na hora da minha morte. Ámen*  
(Castro 1968: 63, grifos do autor)

A desenvoltura discursiva de *Oaristos* e do seu imaginário participa do esteticismo decadentista pela presença de elementos decorativos de natureza insólita, tal como a “ornamentação requintada e supina” que permite ver “através de esmeraldas”, de um verde “aquoso” e “cerebrino”, numa imagem do próprio desencontro existencial do poeta maldito e incompatibilizado com a sociedade, qual flor de pântano! Em quadros à beira do fantástico – “Tulipa bicolor do mais bizarro aspeto!” o amor torna-se busca atormentada por cores doentias como as do verde absintial, símbolo da agonia e as do roxo tão eroticamente voluptuoso quanto associável à morte como na “*muse vé-nale*”, de Baudelaire.

De igual modo, o motivo do andrógino subsume uma ambígua sexualidade em beleza ao mesmo tempo física e incorpórea, entrelaçando o elemento material/natural e o espiritual/numinoso:

Quebrantado, tolhido em seu torpor constante,  
 Seu corpo insexual de efebo e de bacante  
 Tem a graça dum caule e a esbeltez das abelhas;  
 Recurvadas, em til, as suas sobranceiras  
 Cintilam de surmeh, e os seus olhos de lince,  
 Gelados como o olhar dum sábio que destrince  
 Um problema cruel, são retintas amoras  
 Distraída, folheia um livro de *Horas*,  
 Florido de ogivais, áureas iluminuras,  
 Onde há Santos sorrindo em místicas posturas  
 E, Serafins tocando o címbalo e o ascior.  
 (Castro 1968: 38)

Este sensualismo dialéctico de corpo-espírito, desejo e segredo não exclui uma nova indecação do tédio inquieto e da consciência da morte, qual sombra que encobre a existência do nascer ao pôr do sol. A veia criativa reverte então do esteticismo puro para uma vontade de transcendência que releva também da grafia das palavras:

Saúde e Ouro e Luxo! A Primavera  
 Interminável! Viagens! Dias lentos!  
 Inércia e Ouro! O nome aos quatro ventos!  
 Noites mornas de amor! Tal a Quimera!

A Sombra! A falta de Ouro que exaspera  
 E da mulher os falsos juramentos!  
 Correr mapas! Bocejos sonolentos!  
 Assim a Vida corre e nos lacera!

Sonhamos sempre um sonho vago e dúbio!  
 Com o Azar vivemos em conúbio,  
 E apesar disso, a ALMA continua

A sonhar a Ventura! – Sonho vão!  
 Tal um menino, com a rósea mão,  
 Quer agarrar a levantina LUA!  
 (Castro 1968: 63)

Se a sensação de insatisfação é permanente no plano da vida e do amor, a criação poética assume-se como energia criadora, um verdadeiro acto, no sentido poético e no sentido filosófico,

capaz de converter o real de o dotar de dimensão estética e reflexiva. Talvez resida aqui o valor acrescido do texto castriano: levar o leitor a pensar. Do teatro à lírica e ambos tomando de empréstimo modalidades da narrativa, em diálogo fecundo e criativo com vários quadrantes estético literários da esfera simbolista e desta comungando o inconformismo, o individualismo artístico e o primado do novo na forma e na expressão, a obra de Eugénio de Castro consubstancia-se nessa “ética do esteticismo” tão justa e continuamente apontada por José Carlos Seabra Pereira (1990; 2003) nas suas leituras de Castro.

A dimensão insólita no imaginário, na forma e no propósito provocatório, que é sem dúvida o seu maior legado à vindoura literatura modernista, é indissociável da estilização da *persona* feminina. A fulgurante soberania da figura amada em *Oaristos* – ora vibrante, ora mística, sempre intranquila – e a complexa inquietação de Belkiss – agudizada nos “cruéis desassossegos” de Sagramor, no ano seguinte – espelham a versatilidade do próprio poeta, inigualado em ousadia artística e em ímpeto cosmopolita. “Apóstolo da Beleza”, como se autodefine numa carta a Mallarmé<sup>9</sup>, Castro abriu à literatura finissecular caminhos meta/poéticos novos, qual gesto resgatador face a um contexto de crise histórica, ideológica e identitária, que é a do Ultimato britânico de 1890, e dos intentos emancipadores contra a Monarquia<sup>10</sup>. Paradoxalmente, depois de consolidar nestas obras e nas seguintes da sua fase novecentista a euforia de dizer coisas novas por processos novos, a sua obra evolui, a partir de 1900, no sentido de um neoclassicismo redentor, de modo singular na vertente da poesia dramática coligida em *Depois da Ceifa* (1901, mas com prefácio redigido em 1897) valendo-lhe um epíteto academista não propiciador da fortuna duradoura de outros simbolistas como Camilo Pessanha ou António Nobre.

“Toda a revolução é uma grande alegria que anuncia uma grande tristeza”, lembra-nos Lídia Jorge, no seu romance *Os Memoráveis* (2014). A história não acaba aqui...

## REFERÊNCIAS

- Cabral, Maria de Jesus (2016), *Lua farol dos cismadores: Releer Interlúnio de Eugénio de Castro*, in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 188, Janeiro 2015, 96-105.
- Cabral, Maria de Jesus (2013), *Da (des)ilusão teatral no palco simbolista. De Mallarmé e Maeterlinck a Castro e António Patrício*, in Ana Clara Santos (Org.), *Palco da ilusão: Ilusão teatral no teatro europeu*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 187-231.
- Cabral, Maria de Jesus (2012), *Théâtre(s) sous un crâne. Mallarmé et Pessoa (d’Igitur au Faust Tragédie subjective)*, in *Carnets, revue électronique d’Études Françaises*, 1ère série, 4, 2012, |<https://doi.org/10.4000/carnets.6975>
- Cabral, Maria de Jesus (2010), *Uma grande sombra que sente e se não vê: Belkiss nos trilhos da Literatura dramática simbolista*, in *Máthesis*, Revista da Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa, n.º 19, 2010, 77-95.

<sup>9</sup> O espólio epistolográfico de Eugénio de Castro é elucidativo da profícua rede de relações literárias e de amizade que desenvolveu com a vanguarda poética europeia e nomes como Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck ou Vittorio Pica. Sobre as relações com este nome farol do simbolismo e seu tradutor e crítico em língua italiana, remetemos para a recente tradução italiana de *Belkiss* por Matteo Rei acompanhada de precioso aparato crítico, entre o qual várias cartas do poeta português ao seu congénere italiano (Castro 2016).

<sup>10</sup> Actuantes por exemplo na música *A Portuguesa* composta por Alfredo Keil no mesmo ano de 1890 com o objectivo de protesto face a humilhação do Ultimato, e que viria a tornar-se hino nacional em 1911, depois da queda da República. Ver José Mattoso (dir.) (1994: 331 e segts.).

- Castro, Eugénio (2019), *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, organização, estabelecimento de texto e notas de Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano, apresentação Bruno Anselmi Matangrano; introdução e posfácio Maria de Jesus Cabral, Rio de Janeiro, Editora Vermelho Marinho, “O Melhor de Cada Tempo”.
- Castro, Eugénio (2016), *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, Edizione critica, traduzione e note a cura di Matteo Rei, Alessandria (AL) – Italia, Edizioni dell’Orso, “Biblioteca Mediterranea”.
- Castro, Eugénio (1927), *Obras poéticas: Vol. I: Oaristos – Horas – Silva*, Lisboa, Lúmen.
- Castro, Eugénio (1927), *Obras poéticas: Vol. II: Interlúnio – Belkiss – Tirésias*, Lisboa, Lúmen.
- Castro, Eugénio de (1968), *Obras Poéticas. Vol. 1 – Oaristos, Horas, Silva*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Jr.
- Lopes, Maria Teresa Rita (1985), *Fernando Pessoa et le drame symboliste : héritage et création*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Maeterlinck, Maurice (1999), *Œuvres I, Le Réveil de L’Âme, Poésie et Essais*, Édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe.
- Mallarmé, Stéphane (2003), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », T II.
- Mattoso, José (dir.) (1994), *História de Portugal, 6º Vol: Antes de Portugal, “A Segunda Fundação (1890-1926)”*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Michaud, Guy (1995), *Le Symbolisme tel qu’en lui-même*, Paris: Nizet.
- Morão, Paula (2000), *O feminino perverso em Salomé e outros mitos*, Lisboa, Cosmos.
- Pereira, José Carlos Seabra (2003), *História da Literatura Portuguesa*, “Do Simbolismo ao Modernismo”, vol. VI, Lisboa, Alfa.
- Pereira, José Carlos Seabra (1990), *No centenário de Oaristos*, in *Colóquio/Letras* 113/114, Janeiro 1990, pp. 67-88.
- Rebello, Francisco Luís (1979), *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*, Lisboa, Biblioteca Breve.
- Robillard, Monic (1993), *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire ».
- Sá-Carneiro, Mário de (1913), *O Teatro-arte (Apontamentos para uma crónica)*, in *O Rebate*, 28 de Novembro de 1913.
- Schopenhauer, Arthur (s/d), *O Mundo como Vontade e Representação*, Porto, RÉS-Editora.
- Szondi, Peter (1983) [1ª ed. 1956], *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, Traduit de l’allemand par Patrice Pavis, Lausanne, L’Age d’Homme.

**MARIA DE JESUS CABRAL** • Ph.D Portuguese Catholic University, 2005, Assistant Professor and Researcher at ULisboa. She has expertise in nineteenth-century symbolist theatre (French, Belgian and Portuguese literature) from comparative perspectives, relationships between Theatre and Literary Reading, and Literature and Medicine. She has recently coedited *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar (poema dramático)*, organização, estabelecimento de texto e notas de Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano (2019), *Le Toucher, prospections médicales, artistiques et littéraires* (2019) and *Lire les Villes* (2020).

**E-MAIL** • mjcabral@campus.ul.pt



# SENTIMENTO DUM OCIDENTAL

## Cenni simbolisti/modernisti nella poesia di Cesário Verde

---

Piero CECCUCCI

**ABSTRACT • “*Sentimento dum ocidental*”:** *Symbolist/Modernist Elements in the Poetry of Cesário Verde.* The aim of the present study is to place the poetic work of Cesário Verde (Lisboa 1855-1886) in the context of late 19th-century modernity which, following the example of what was happening on the other side of the Pyrenees with Baudelaire, Rimbaud, Verlaine and Mallarmé, found the most genuine stimuli to abandon the old poetic stylistic elements, to which he had devoted himself at the beginning, with a strong ironic spirit, through a series of poems of burlesque romantic intonation. This was not an easy task, given the strong criticism he received from official critics, who did not welcome the poetry of this young man, who seemed to be breaking away from Lusitanian traditions and moving along highly innovative paths, setting himself up as an example of the new that was advancing from foreign lands. Only Fernando Pessoa, with his heteronyms, in the early twentieth century, was able to grasp the spirit of renewal of Portuguese literature brought about by the young Lisboner, seen as a master of modernity. So much so that, when he died prematurely, he continued to live on in Pessoa’s verses and in those of his heteronyms. Pessoa, responding to a question from Mário de Sá-Carneiro, stated that ‘frisantemente o livro do FUTURISTA Cesário Verde, ondulado de certo, intenso de Europa, ziguezagueante de Esforço’, claiming that Cesário had set himself up as a model for the new stylistic elements of Portuguese fin-de siècle poetry.

**KEYWORDS •** Cesário Verde; pioneer; poetry; modernist.

*Quis chãmente dizer o mais corrente  
Com precisão em lúcida esquadria  
Ser e dizer na justa luz do dia  
Falar claro falar limpo falar rente*

*Reflectindo o tremor da luz nas margens  
Entre ruelas vê-se ao fundo o rio  
Ele o viu com seus de navio  
Atentos à surpresa das imagens*

Sophia de Mello Breyner Andresen, *A Cesário* (2010: 759)

*Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.*

*E, enorme, nesta massa irregular  
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,  
A dor humana busca os amplos horizontes,  
E tem marés de fel como um sinistro mar!*

Cesário Verde, *Sentimento dum Ocidental* (1982: 142)

L'itinerario poetico di Cesário, come si sa, si snoda e si avviluppa, attorno le nuove tendenze filosofiche, conforme all'andamento e allo sviluppo economico-industriale, che contrassegnava la società e la cultura di oltre i Pirenei, espandendosi un po' in tutta Europa, influenzandola edirigendola verso le nuove tendenze letterarie. Modernista, come dirà a suo tempo Fernando Pessoa, che ne fu il cantore più illustre in Europa. Basti pensare che dopo la stagione del Romanticismo, già agli inizi degli Anni Quaranta del XIX Secolo le Arti e le Lettere francesi aprivano nuovi e inediti cammini creativi, ricusando tutto quello che il movimento romantico aveva rappresentato nella prima metà del secolo.

Il Romanticismo veniva, dapprima, soppiantato dal Realismo. Tuttavia, la stagione di tale movimento risultava, tutto sommato, circoscritta nel tempo e nella produzione letteraria. Maggior impatto sulle lettere francesi e, successivamente, su quelle europee, si aveva, invece, con la poesia della seconda metà del secolo a partire dall'opera di Baudelaire (1821-1867), che apriva la strada alla straordinaria stagione del Simbolismo e del Decadentismo, di fine secolo, affiancati, quest'ultimi, seppure con poco seguito, dal Parnassianesimo di Leconte de Lisle (1818-1894), indicato come richiamo all'ordine stilistico e ai temi classici.

Non v'è dubbio, comunque, che *Le poète de la modernité*, il cui capolavoro *Les fleurs du Mal*, come veniva indicato da Walter Benjamin, "è l'ultimo testo di poesia lirica che ha avuto una risonanza europea: nessuna delle opere successive è andata oltre i limiti di un mezzo linguistico più o meno ristretto". Soprattutto, come ripeteva Jean-Paul Sartre, è doveroso tracciare il profilo di questa personalità contraddittoria; la necessità di sottolineare che la complessità non è estranea al successo della opera. Sostiene, infatti, il filosofo esistenzialista:

« Il n'a pas eu la vie qu'il méritait ». De cette maxime consolante, la vie de Baudelaire semble une illustration magnifique. Il ne méritait pas, cette mère, cette gêne perpétuelle, ce conseil de famille, cette maîtresse avaricieuse, ni cette syphilis – et quoi de plus injuste que sa fin prématurée? (Sartre 1947: 17)

In Portogallo, Cesário Verde, fu il primo ad aprirsi al nuovo nelle liriche di intonazione baudelariana, come in *Esplêndida*, su cui ci soffermeremo più avanti, ma potremmo dire in tutte le sue composizioni, specie in quelle – e non solo – di tema erotico, che costituiscono l'estetica stessa del suo *Livro*. Ci imbattiamo, invero, in un giovanissimo poeta che, nonostante l'età poco più che adolescenziale, domina la materia poetica, nelle sue componenti formali e strutturali, con abile capacità di muoversi con matura padronanza stilistica e tematica nelle più svariate tendenze liriche del suo tempo, nonostante il ruolo marginale che le lettere portoghesi svolgevano nell'Europa del Secondo Ottocento, ancelle essenzialmente della grande letteratura francese, allora dominante.

Si è molto insistito, nella critica letteraria europea egemone, con rare eccezioni da parte di alcuni studiosi, più consci, del ruolo non marginale del contributo umanistico portoghese alle istanze culturali europee dell'epoca, sulle opere liriche di un Almeida Garret, di un Alexandre Herculano, di un Antero de Quental. Da questa rapida indicazione di pochi autori portoghesi di un certo valore, si evince, di immediato, quanto scarso fosse il panorama poetico e quello narrativo della produzione umanistica del Secondo Ottocento portoghese.

In tale sconcertante *vazio* di produzione letteraria, a livello europeo, emerge insperatamente la voce di un giovanissimo che – sebbene non compreso in tutto il suo valore dagli intellettuali

suoi contemporanei – nel giro dei due decenni che precedono la sua morte, avvenuta nel 1886, all'età di 31 anni, invaderà, con un'unica opera, addirittura postuma, *O Livro de Cesário Verde* – gli scenari della *intelligenzia* nazionale lusitana, proponendosi come l'unico grande poeta portoghese di fine Ottocento. Il primo a riconoscerne le immense qualità di scrittura poetica, tendenzialmente di impronta *modernista*, è stato Fernando Pessoa, coadiuvato dai suoi eteronimi, che lo hanno elevato a livello di maestro.

Leggere *O Livro de Cesário Verde*, infatti, è, come sosteneva a suo tempo Luís Amaro de Oliveira, una occasione unica e diretta di avvertire, in modo folgorante, una sensazione di plenitudine, di adesione alla vita e ai suoi valori positivi, che testimonia una sua spontanea, ottimistica visione degli uomini e del mondo. L'autore, insomma, ha lasciato anche significative testimonianze, soprattutto, in quelle composizioni in cui trasmette una certa aria di famiglia con un tono prevalentemente elegiaco, tipico del miglior lirismo portoghese. Come sostiene Luís Amaro de Oliveira, il nostro autore, qui preso in esame:

Deixou vestígios na obra poética das suas aptidões comerciais: «as navalhas de volta», «as enxós de martelo», descritas com uma minúcia surpreendente, são reminiscências da sua actividade comercial. Êste contacto com as realidades da vida quotidiana, longe, portanto, dos prazeres subjectivos da arte poética, crou nêle uma maneira positiva de escara a existência e um sentido prático que tem largo reflexo na sua vida e na sua obra. [...] Falamos, portanto, de um Cesário Verde activo e prático; sem que se descuida da vida e da obra, perante o amor e a mulher. (Oliveira 1944: 16, 20)

In effetti, sorge dai versi di Cesário Verde una evidente *weltanschauung*, una concezione dell'uomo e del mondo, che lascia perplessi, in quanto la sua idea della vita non è puramente ottimistica. Voglio dire che, leggendo le sue composizioni, se ne riceve proprio la sensazione di trovarsi di fronte ad un artista che, se da un lato canta “con sano ottimismo” la quotidianità, il mondo che lo circonda, che egli coglie come un “tutto felicemente esatto”, (Vd. *Cristalizações*; Verde 1982: 113); dall'altra esce piuttosto evidente un sentimento del dire e del fare dell'uomo, avvolto nella malinconia, di un'interiorità problematica (si veda ad esempio: *Sentimento dum Ocidental*).

Ma questa sensazione di “pieno coinvolgimento”, come dice Amaro de Oliveira; questo sano ottimismo, come possiamo dire noi, che origine ha? È questa sua ambivalenza puramente contraddittoria, oppure ha una sua giustificazione, o per meglio dire, una sua spiegazione?

Penso che, assolutamente, non si debba sottovalutare, per comprendere il mondo interiore dell'artista, quello che potremmo, erroneamente, considerare come un aspetto marginale o secondario, ma che, al contrario, marginale o secondario non è: dicendolo con lettere chiare, è la realizzazione artistica che egli sente e che cerca di trasmetterci.

Cesário, in effetti, sembra compiacersi della facilità con cui domina tecnicamente il linguaggio poetico, mediante la quale, si rivela, a prescindere dalla incomprendione della critica ufficiale, sua contemporanea, che non gli riconosce, né apprezza la novità né la qualità estetica, in terra lusitana, della sua opera in versi. Impegnato in questo, per lui gratificante, esercizio formale “di lanciare originali ed esatti, i suoi alessandrini” (*Contrariedades*; Verde 1982: 87), il poeta entra nella consapevolezza, nella piena coscienza di un'opera concepita e... realizzata. È, insomma, il fascino ammaliante di tutto ciò che entra nell'orizzonte del suo sguardo che, interiorizzato, si fa poesia, inserendosi, dapprima e fugacemente nella norma parnassiana del suo tempo, divenendone uno dei più apprezzati, per certi originali aspetti stilistici, che esaltano la sua individualità. Originalità, che fa di lui il primo grande poeta moderno portoghese.

Tuttavia il cammino verso la perfezione estetica e il conseguente riconoscimento della critica si fa sempre più impervio, visto che l'*entourage* culturale nazionale non è pronto per accogliere le novità dei nuovi modelli della imminente modernità.

Come sostiene giustamente Claudio Daniel:

Cesário Verde é o poeta anti-épico, exilado da metafísica. que preferiusórdido ao sublime, o escarro da tísica ao mole canto querubínico.

Diferente de Fernando Pessoa, não sentiu a nostalgia pelo passado avventuroso, das conquistas além-mar, nem o anseio de alcançar a paz na espiritualidade ascética; o seu mundo è o das coisas densas, palpáveis, apreensíveis pelos cinco sentidos. [ . . . ] O seu cancionero, de lírica áspera e cortante, è o epitáfio do século XIX e a ponta de lança da poesia moderna em língua portuguesa. [ . . . ] Cesário Verde è contemporâneo do processo detransformação de Portugal, com o surto industrial e a expansão urbana, no final do século XIX, e sua poesia reflete essa mudança de paisagem.

[...] No entanto, o seu engajamento nunca prescindiu do compromisso estético, numa linha paralela às concepções de Majakóvski. O poeta português antecipou a própria irreverência futurista/modernista do anárquico vate russo. (Daniel 1998: 3-4)

Ciò che, infatti, delle sue liriche viene rifiutato, è proprio questo suo accedere verso la modernità delle nuove esperienze estetiche, provenienti dalla Francia, alle quali egli, al contrario dei suoi contemporanei portoghesi, aderisce con entusiasmo, a cominciare, come sopra detto, dalla lirica baudelairiana, di cui egli, per primo in Portogallo, coglieva gli sviluppi estetici innovatori.

D'altra parte, i poeti parnassiani, inconsapevolmente, non riuscivano neppure a far propria l'essenza dei temi e dei simboli usati dalla poesia classica. Tanto che la cosiddetta "scuola nova" non faceva altro che operare un tentativo di trasferimento dal soggettivo all'oggettivo; tentativo che i suoi colleghi, dediti da tempo alla poesia per temperamento ed educazione, solo eccezionalmente conseguirono.

Così, balza evidente la specificità dell'opera di Cesário, in relazione ai valori strutturali e di vocabolario correnti nella poesia del suo tempo, provenienti da oltre i Pirenei. I poeti lusitani, a lui contemporanei, del resto, nonostante la ricercata integrazione nei canoni della scuola parnassiana, non si liberarono né della tradizionale concezione del poema come una unità logica, chiusa nello svolgimento di un tema condizionante, né della utilizzazione di un vocabolario simbolico poeticamente consacrato dalla tradizione.

Cesário, al contrario, in questa sua prima stagione poetica, non crea nuovi stilemi. Gli enunciati dei suoi versi acquistano espressione comunicativa, nel momento in cui vengono inseriti nel contesto cui appartengono. Ed è in questa prospettiva che sta una delle segrete rivelazioni del suo impegno letterario: ciò che vale nelle sue composizioni non sono gli elementi isolati, ma essenzialmente la combinazione di essi in una serie di quadri specifici, interconnessi tra di loro.

A questo punto sorge un altro quesito: l'uso di una sua specifica terminologia diminuisce in qualche modo l'originalità e la liricità delle sue composizioni? Rispondendo a questa domanda, ci inoltriamo nel campo controverso della spiegazione del mistero poetico del nostro autore.

Egli, invero, ha dominato il proprio lirismo, trasferendolo dalle realtà esteriori che descrive. Da qui uno dei più nascosti segreti della sua opera: la necessità di accoglierla come espressione ambigua di una unità soggetto/oggetto. In tal modo, le cose che lo attorniano, acquisiscono per lui come uno soffio magico interiore che, d'improvviso, gli si rivela e lo ammalia. Scrive, infatti:

Ah, nessuno che capisca che ai miei occhi  
Tutto assume un certo spirito segreto! (Nós; Verde 1982: 177)

La sua adesione alla sfera dell'oggettivo è, infatti, una forma partecipativa, un coinvolgimento interiore, là dove, naturalmente e spontaneamente si colloca il suo temperamento. Per questo non si scopre in lui alcuno sforzo di spersonalizzazione – il che lo distingue dai parnassiani che, nella sua epoca, pretendevano, almeno teoricamente, di ricercare l'impersonalità come una regola di scuola –. La lettura dei canti di Cesário, al contrario, coinvolge e sollecita sempre un incontro per-

sonale con l'autore. Così, la sua poesia, allo stesso tempo, si configura come un diario e un *reportage*.

Il lettore dei suoi versi, pertanto, quasi magicamente, entra nell'intimità di un dire ammaliante per mezzo della messa a fuoco di angoli fotografici impressionistici di una città che, in tutta la sua originalità, è la sua città: la Lisbona di Cesário Verde. E l'arte inimitabile del Nostro sta proprio in questa occulta osmosi tra l' "osservare" di chi vede e lo "spirito segreto", che si cela, in ciò che è visto.

Cesário Verde ha tenuto, generalmente, di fronte al mondo e, in particolare, di fronte al reale in cui si è visto inserito, un atteggiamento alterno di esaltazione, enfatizzando "la luminosità, la robustezza, l'azione". Ma cosa si valorizza nei suoi versi? Si loda il dinamismo e "la forza"; si canta, con la campagna, l'epopea del lavoro e con la terra la poesia della vita. L'uomo, presupposto centrale di questa esaltazione appare, però, segnato da una chiara contraddizione: è, da una parte, l'essere razionale la cui intelligente attività promette, con sano ottimismo, il trionfo della tecnica e del progresso; ma, dall'altra, questa fiducia risulta minata dall'amara constatazione della fragilità della sua costituzione fisica come individuo: marcata dalla presenza, secondo lui, sempre incombente, della morte.

Naturalmente – e nonostante l'amore e l'incanto per la campagna, mai vista o sentita in senso bucolico, che si fonde nell'immaginario con la città, disegnando un perimetro integrale di varia umanità – egli unisce i suoi due naturali *habitat*, città e campagna, dando all'unisono vita a un microcosmo, che non sfugge all'occhio attento del poeta, il quale fa di esso il "bom lugar", pretesto che invade lo spirito e l'intelletto e che in Cesário si fa poesia, in quanto realizza e dà concretezza alla "chimera azzurra di trasmigrare". Così, come ormai appare evidente, città e campagna sono inserite in un unico contesto interpretativo: spazio di lavoro e di attività umana.

Purtroppo, dopo circa due decenni di impegno poetico, sulla famiglia Verde si abbatte il terribile male del secolo, la tisi che porta alla morte precoce sia la giovane sorella Júlia, sempre così teneramente evocata, il "fiore precoce cresciuto e morto rapidamente", che l'adolescente fratello Joaquim "povero ragazzo robusto e pieno di futuro", che vede arrivare la morte "senza volerlo, afflitto e attonito". Questo susseguirsi di morti precoci, di lutti strazianti, che scuote l'interafamiglia Verde, getta nel panico disperato il Nostro che, nella infelice sorte dei suoi fratelli, sentendo e temendo, percepisce racchiuso in sé, lo stesso tragico destino dei fratelli.

Il pensiero della morte – la cui presenza incombe sempre nei suoi migliori lavori – lo allontana dagli uomini, chiudendolo in una solitudine malinconica e rassegnata e spingendolo ad alzare lo sguardo stravolto verso il mistero della vita soprannaturale:

Io che a volte ho la disgrazia  
di riflettere sulla tomba! E medito  
sull'eterno Inconoscibile Infinito,  
che il pensiero non può abbracciare! (Verde 1982: 191)

E a lui, che aveva poco più di trent'anni, la morte, che gli si era già annunciata nella infelice sorte dei fratelli, e che egli aveva tentato inutilmente di tenere lontano da sé, lottando e illudendosi fino all'ultimo, arrivò, quasi benevola, ponendo fine alla sua immensa stanchezza, e accogliendo il suo ultimo desiderio: "Lasciami dormire...!".

Ma scomparendo prematuramente, Cesário vive nella sua straordinaria opera letteraria, oltretutto in quella di Fernando Pessoa, che, negli eteronimi Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Bernardo Soares lo ricorda e invoca come suo maestro.

Ha, tuttavia, avuto il tempo, come ricorda Óscar Lopes, nella sua personale e ricercata evoluzione lirica, di lasciare intravedere l'evoluzione stessa della poesia portoghese nel passaggio dall'XIX al XX secolo.

Sta di fatto che egli, nel suo personale itinerario letterario, a causa anche della critica sempre negativa sui suoi versi, abbandona i vecchi stilemi della prima gioventù per avvicinarsi ai testi baudelairiani, facendo sentire, fra i primi, la presenza marcante del parigino in diversi suoi componimenti. Tuttavia, fra i vari autori influenzati da Baudelaire, in Portogallo come in Francia e nel resto d'Europa, egli, insomma, evita ogni pedissequa imitazione, ma rielabora, nel segno del poeta francese, i propri lavori, aprendo loro il cammino verso inediti ritmi ed atmosfere liriche. D'altra parte come ricorda David Mourão-Ferreira, tutta la poesia di fine secolo portoghese rivela lapresenza, "il soffio ispiratore" dell'autore di *Les Fleurs du Mal*, anche se, aggiungiamo noi, i poeti portoghesi – tranne il Nostro – fecero molta fatica ad accoglierne la modernità, travisandone la poeticità del messaggio. Aggiunge, ancora, David Mourão-Ferreira, nell'intento di sottolineare l'originalità di Cesário, "o que soubera só desenho de compasso e esquadro, começa a exaltar o espontâneo, o tosco... E regressa, pelos últimos inventos [...]; regressa de tudo isto para uma exaltação do artesanado" (Mourão-Ferreira 1966: 117).

Cesário, invero, come suggerisce, a sua volta, Jacinto do Prado Coelho, "ocupa um lugar a parte, quer em relação aos poetas franceses do seu tempo, quer no quadro da moderna poesia portuguesa, em que, ele, desenvolve o papel de precursor. [...]" (Coelho 1984: 181, 198). Del resto troppo alta e complessa è la figura poetica di Baudelaire, per essere oggetto di imitazione. Né Cesário Verde, anche a causa della giovane età, possiede la ricchezza psichica e la capacità emozionale del poeta parigino. Gli si accosta, però, come sostiene David Mourão-Ferreira "na faculdade sensorial; na capacidade, isto é, de apanhar através dos sentidos os elementos poéticos da realidade externa" (Mourão-Ferreira 1966: 126-134). È, però, proprio attraverso il contatto con l'opera baudelairiana, che comincia ad allontanarsi dall'esperienza parnassiana e a tentare altre vie. Nasce, così, *Esplêndida*, componimento poetico ferocemente attaccato dai critici lusitani, suoi contemporanei, soprattutto da Ramalho Ortigão, per non aver compreso che essa possedeva quegli elementi di modernità, in riferimento alla poesia portoghese allora in circolazione, teorizzati proprio dagli appartenenti alla *Geração de '70*.

Mandava, infatti, in redazione il critico Ramalho Ortigão, amico e collega di Eça de Queirós, una impietosa stroncatura sia di Baudelaire, come primo responsabile della corruzione di generazioni di giovani letterati, che del poeta portoghese qui in studio. Scriveva, infatti:

Baudelaire, imitador do estilo humorístico americano de Edgar Poe, é um mundano, um dândi, um corrupto. Tem os defeitos e as virtudes inerentes à sua violenta personalidade. Conhece todas as elegâncias, todos os vícios, todos os desejos, todos os apetites, todas as perversões nervosas, todas as úlceras, todas as febres, todas as podridões modernas. Sabe os segredos do *chic*, os preceitos da moda, os efeitos da prostituição e do alcoolismo, e os últimos requintes da sensualidade e da devassidão. (...) Tem tosse, meias de seda e um *cupé* de quando em quando. (...) Baudelaire criou o idioma sifilítico do crevetismo. (...) No *Diário de Notícias* lemos hoje alguns versos do género baudelairiano, que merecem atenção por patentarem bem claramente a tendência poética da nova escola portuguesa. O poeta chama-se o Sr. Cesário Verde, o qual achou interessante comunicar-nos, por meio do referido *Diário de Notícias*, um dos casos verdadeiramente mais extraordinário que podem assinalar a vida de um homem, a saber: ir um sujeito pela rua de Alecrim e passar uma carruagem com uma senhora dentro. (...) Tal é a deplorável influência do crevetismo na poesia moderna representada na obra de um dos seus cultores, o Sr. Cesário Verde, ao qual sinceramente desejamos que estas modestas observações contribuam para que continue a ilustrar o seu nome tornando-se cada vez menos Verde e mais Cesário! (Ortigão 1944: 219-225)

La realtà è che *Esplêndida*, al di là del suo intrinseco valore, non fu capita nella sua ironia, proprio perché fu erroneamente interpretato lo stesso Baudelaire. Il che appare evidente nellarecensione ricordata di Ramalho Ortigão, dove definisce il poeta francese come "un mundano, un dandy, un corrupto (...); imitador do estilo humorístico di Edgar Poe", che fa

uso della lingua della decadenza letteraria del Secondo Impero e che, pertanto mal si adatta all'anima portoghese, che corrotta non è.

Certamente l'intervento di Ramalho Ortigão, viene a dare conferma dell'arretratezza stilistica in cui si muoveva l'ambiente della produzione poetica portoghese di fine Ottocento. Basta osservare quanto velocemente Gomes Leal prenda le distanze dal poeta parigino, allorché afferma: "Eu não sou o fatal e triste Baudelaire, para acabar por vê-lo, orgiaco, funambolesco e fúnebre" (*apud* Mourão-Ferreira 1966: 128).

Ma vediamo questa celebre lirica cesariana, che riproduciamo per intero anche in lingua italiana:

## ESPLÊNDIDA

Ei-la! Como vai bela! Os esplendores  
Do lúbrico Versailles do Rei-Sol  
Aumenta-os com retoques sedutores,  
É como o refulgir dum arrebol  
Em sedas multicores.

Deita-se com langor no azul celeste  
Do seu landau forrado de cetim;  
E esses negros corcéis, que a espuma veste,  
Sobem a trote a rua do Alecrim,  
Velozes como a peste.

É fidalga e soberba. As incensadas  
Dubarry, Montespan e Maintenon  
Se a vissem ficariam ofuscadas.  
Tem a altivez magnética e o bom tom  
Das cortes depravadas.

É clara como os pós à marechala  
E as mãos, que o Jock Clube embalsamou,  
Entre peles de tigres as regala;  
De tigre que por ela apunhalou,  
Um amante, em Bengala.

É ducalmente esplêndida! A carruagem  
Vai agora subindo devagar;  
Ela, no brilhantismo da equipagem,  
Ela, de olhos cerrados, a cismar,  
Atrai como uma voragem!

Os lacaios vão firme na almofada;  
E a doce brisa dá-lhes de través  
Nas capas de borracha esbranquiçada,  
Nos chapéus com roseta, e nas librés  
De forma aprimorada.

E eu vou acompanhando-a, corcovado  
No trottoir, como um doido, em convulsões  
Febрил, de colarinho amarrado,

## SPLENDIDA

Eccola! Come è bella! Gli splendori  
del lussuoso Versailles del Re Sole  
Li aumenta con occhi seduttori,  
È come il rifulgere di un rosso-aurora  
In sete multicolori.

Se ne sta sdraiata con languore nell'azzurro celeste  
Del suo landau foderato di raso;  
E gli scuri corsieri, che la schiuma riveste,  
Salgono a trotto la via di Alecrim,  
Veloci come la peste.

È nobile e superba. Le osannate  
Dubarry, Montespan e Maintenon  
Se la vedessero rimarrebbero offuscate.  
Ha la fierezza magnetica e la raffinatezza  
Delle corti depravate.

È candida come i pós à marechala  
E le mani, che il Jock Clube imbalsamò,  
Dentro manicotti di pelli di tigre le ripara;  
Di tigre che a causa sua pugnalò,  
Un amante, nel Bengala.

È ducalmente splendida! La carrozza  
Va ora salendo lentamente;  
Ella, nella magnificenza dell'equipaggiamento,  
Ella, con occhi socchiusi, meditando,  
Attrae come una voragine!

I lacché vanno rigidi sulla cassetta;  
E la dolce brezza dà loro di traverso  
Sui mantelli di gomma imbiancata,  
Sui cappelli con coccarda, e sulle livree  
Di forma perfetta.

E vado seguendola, incurvito  
Nel trottoir, come un folle, in convulsioni  
Febbrile, con il colletto sgualcito,

Desejando o lugar dos seus truões,  
Sinistro e mal trajado.

E daria, contente e voluntário,  
A minha independência e o meu porvir,  
Para ser, eu poeta solitário  
Para ser, ó princesa sem sorrir,  
Teu pobre trintanário<sup>1</sup>.

E aos almoços do Mata<sup>2</sup>  
Preferiria ir, fardado, aí  
Ostentando galões de velha prata  
E de costas voltadas para ti  
Formosa aristocrata.

Desiderando il posto dei suoi buffoni,  
Funesto e mal vestito.

E darei, contento e volontario,  
La mia indipendenza e il mio avvenire,  
Per essere, io poeta solitario,  
Per essere, o principessa senza sorriso,  
Il tuo povero lacché.

E ai pranzi magnifici del Mata  
Preferirei andare, in livrea, lí  
Ostentando i fregi di argento vecchio  
E con le spalle voltate verso te  
Formosa aristocratica.

Lisboa, «Diário de Notícias», 22de Março de 1874.    Lisbona, «Diário de Notícias », 22 Marzo 1874.

Abbiamo qui sopra trascritto, per questa occasione, il poema *Esplêndida*, come contributo e omaggio spontaneo al genio di Baudelaire e a quello di Cesário che per primo lo comprese. È insomma, l'opera di questo eccelso poeta francese, che influenzerà profondamente, primo fra tutti in Portogallo, il comporre del giovanissimo Cesário Verde, liberandolo dal realismo, cui si era avvicinato negli anni adolescenziali dei suoi primi lavori. Difatti, il Nostro Poeta, proprio con il singolare componimento sopra riportato, che deve essere considerato il primo lavoro di impronta baudelairiana, in cui si manifesta acutamente la sua vera personalità poetica, dimostra di aver appreso la lezione del maestro francese, nell'appropriarsi, qui ancora timidamente, poi, nei successivi componimenti, sempre con maggiore sicurezza, di certe tematiche e processi stilistici, peculiari del parigino. Infatti, questa forma di stilistica, pur essendo stata esposta, proprio sulla *Revolução de Setembro*, attraverso la mistificazione del Carlos Fradique Mendes dello stesso Eça de Queirós, appare ora, grazie a Cesário, per la prima volta nella poesia portoghese, adeguatamente compresa ed assimilata. Ma, sebbene, come sopra rilevato, il lisbonese non penetri a fondo la complessità della poetica del francese, è indubbio che, grazie al suo vivissimo senso della forma, riesca a cogliere nei versi di *Les Fleurs du Mal* quella delicatezza sensuale e quelle sottigliezze analogiche, come nessuno, fino ad allora ero riuscito a fare in Portogallo.

Del resto è anche questo tema e conseguente ritmo avvolgente, una prerogativa delle composizioni di Cesário, che vanno dal 1874 al 1877, in cui la donna, còlta, al di là della sua freddezza stereotipa, oltre che nella sua delicatezza corporea, signorilità intimidatoria, eleganza nel portamento e nel vestire e languore nei teneri abbandoni, mette in scena un quadro tipicamente baudelairiano.

Ma la lezione di Baudelaire non si limita alla sola figura della donna. Investe altre tematiche, quali la grande città, vista come una "Babele...vecchia e corruttrice"; la simpatia per gli umili; il desiderio di evasione, ecc. Tematiche che successivamente ritroviamo anche nel poeta lisbonese. È, insomma, una lirica che preannuncia, nello stile sobrio e contenuto, il miglior Cesário. Questo si manifesta a partire da *Num bairro moderno* e che con *O sentimento dum ocidental* e *Nós* si col-

<sup>1</sup> *Trintanário*: colui che siede a cassetta a fianco del cocchiere.

<sup>2</sup> Famoso e aristocratico ristorante del tempo.

loca fra i grandi della letteratura portoghese. Si pensi, per esempio a *O sentimento dum Ocidental*, a questo straordinario poema moderno, la cui realtà esterna non ci appare nella sua interezza, né ci viene descritta minuziosamente.

*O Sentimento dum Ocidental*, é, come ancora sottolinea Claudio Daniel, “o documento doloroso dum a época da cultura europeia, a do desenvolvimento fabril, com o inevitável custo social em miséria e sofrimento; este é o cântico noturno da gênese do século XX” (Daniel 1998: 19).

La ricerca della perfezione lirica dell'autore, in relazione alla moderna poesia di lingua portoghese può essere testimoniata e elogiata, come sopra ricordato, da altri illustri poeti, quali Fernando Pessoa, (inclusi gli eteronimi Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Bernardo Soares), ai quali si aggiungono gli eccelsi poeti brasiliani del XX secolo, quali Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. È una epoca in cui la poesia si afferma come ufficio dell'imprevisto, della rivolta artistica e apre nuovi cammini verso l'interiorità del soggetto.

In effetti la realtà viene rappresentata e sezionata in tante e diversi segmenti, distanti dall'Impressionismo del tardo Ottocento, collegati gli uni agli altri dalla sensibilità del poeta, di volta in volta, separatamente, da un aspetto del tutto.

E ogni cosa che attira l'attenzione del Cesário-poeta, si colora e diventa viva per merito del Cesário-pittore, che sa rendere animato l'inanimato. La stessa materia bruta (i caseggiati, le strade, ivicoli, le pozzanghere, la ruota del pozzo, ecc.) assume le caratteristiche del vivo per mezzo della rappresentazione pittorica che, rifuggendo dal manierismo, ne sa afferrare e trasmettere il *pathos* poetico.

Da qui agli stilemi simbolisti, il cammino cesariano si fa inevitabile e irreversibile, dal momento in cui comprende che il vero, cadendo sotto i suoi sensi, non offre una conoscenza completa di quel realismo che gli si manifesta con suggestiva concretezza. Infatti quel verismo, nel suo modo di rappresentazione, non ne esaurisce la conoscenza ampia e profonda. Essa, di certo, offre un facile appagamento che distoglie dalla ricerca di immagini più concrete e profonde, le quali costituiscono un diaframma che, rendendoci sazi delle apparenze, ci fanno dimenticare che si può coglierne l'essenza, l'anima stessa. C'è, insomma, in queste, al di là e al di sotto delle categorie entro le quali la nostra conoscenza le inquadra (rapporti di spazio, di tempo, di causalità, rapporti logici, una trama, una vita segreta, un gioco di corrispondenze) non percepibili né esprimibili con gli strumenti della logica.

Il poeta, quindi tra il volgo che ha occhi e non vede ed orecchi e non ode, è l'eletto ormai iniziato a questa conoscenza, consapevole della ineffabilità del suo non facile esprimersi, che la caratterizza, attraverso una sapiente orchestrazione di rapporti analogici e di simboli, e ci indica la strada per strapparci a quella realtà puramente fenomenica alla quale ci si tiene attaccati. È, insomma, l'estetica del veggente, che attraverso la poesia svela gli intimi segreti delle apparenze.

Il soggetto della enunciazione, pertanto, porta fino alle estreme conseguenze possibili quel processo di smaterializzazione del componimento poetico, mirando a sottrarlo ai condizionamenti e ai limiti realistici, sia nei temi che nei mezzi espressivi. Questa fuga dalla realtà, avvertita ormai come inderogabile, si realizza essenzialmente e compiutamente in Cesário nel componimento *Sentimento dum Ocidental*, là dove l'io della enunciazione trova lucide realizzazioni, cogliendo l'essenza stessa, l'anima delle cose, con il loro afflato che si fa poi musica nella scrittura poetica. C'è nelle cose, insomma, come sostenevano in piena convinzione i simbolisti, una trama, una vita segreta, un gioco di corrispondenze non percepibili né esprimibili con gli strumenti della logica. Il poeta, quindi, veggente o eletto, che è iniziato a questa conoscenza, attraverso una efficace orchestrazione di rapporti analogici e di simboli, indica la strada per strappare il lettore a quella realtà fenomenica alla quale, quest'ultimo, in quanto uomo volgare si tiene attaccato. Il soggetto, dietro le indicazioni di Baudelaire e le intuizioni del simbolismo *in nuce*, ma già seducente e trascinatorio, scopre la forza magica della parola che, con il suo potere incantatorio, diventa creatrice di realtà,

di quella realtà, colta a tutto tondo, anche nei suoi aspetti più nascosti, interiori. Ricorre, pertanto, al simbolo che, egli, poeta, sceglie per rappresentare alcune intuizioni particolari.

Esemplarmemente significativa nella sua modernità, come già detto, è la lirica *Sentimento dum Ocidental*, in cui il soggetto della enunciazione, novello *flâneur* notturno, alla Baudelaire, girovaga, senza meta fissata per le vie tortuose della vecchia Lisbona alla ricerca, come sopra si diceva, della essenza stessa delle cose, dello spirito segreto del reale.

Ma vediamo alcuni passi di questo *Sentimento dum Ocidental*, testo avvolgente ed estremamente unico nei suoi ritmi melodici e incantatori:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal saturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a marecia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofre.

Nelle nostre strade, all'imbrunire,  
C'è tale tristezza, c'è tale malinconia,  
Che le ombre, il brusio, il Tejo, l'effluvio  
Destano un desiderio assurdo di soffrire.

O céu parece baixo e de neblina,  
O gás extravasado enjoa-me, perturba;  
E os edifícios, com as chaminés, e a turba,  
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Il cielo sembra basso e nebbioso,  
Il gas fuoriuscito mi nausea, disturba;  
E gli edifici, con i camini, e la folla,  
Si coprono di un color monotono, di Londra.

Batem os carros de aluguer, ao fundo,  
Levando à via férrea os que se vão. Felizes!  
Ocorrem-me em revista exposições, países:  
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

Risuonano le carrozze a nuolo, in fondo,  
Portando alla ferrovia chi se ne va. Feliz!  
Immagino in rivista esposizioni, paesi:  
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, il mondo!

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,  
As edificações sòmente emadeiradas:  
Como morcegos, ao cair das badaladas,  
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

Somigliano a gabbie, con vivai,  
Le costruzioni con le sole impalcature:  
Come pipistrelli, al cader dei rintocchi,  
Saltan di asse in asse i mastri carpentieri.

Voltam os calafates, aos magotes,  
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;  
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões,  
[Por becos,  
Ou erro pelos cais a que se atracam botes.

Tornano i calafati, a frotte,  
Giubbotto sulle spalle, insudiciati, secchi;  
Mi celo, a meditar, negl'imbocchi,  
[nei vicoli,  
O erro per i moli in cui attraccano navi.

[...]

[...]

E nestes nebulosos corredores,  
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas  
Na volta, com saudade, aos bordos sobre as pernas,  
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.

E in questi vicoli nebbiosi,  
Mi nauseano, apparendo, ventri delle taverne;  
Al ritorno, con nostalgia, barcollando sulle gambe,  
Cantano, sottobraccio, alcuni tristi bevitori.

Eu não receio, todavia os roubos;  
Afastam-se, a distância os dúbios caminantes;  
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,  
Amareladamente, os cães parecem lobos,

Io non temo, tuttavia, i furti;  
Se ne vanno, distanti, gli incerti camminanti;  
E sporchi, senza latrare, scheletrici, febbrili, erranti  
Giallastramente, i cani sembrano lupi.

E os guardas, que revistam as escadas,  
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;  
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,  
Tossem, fumando, sobre a pedra das sacadas.

E le guardie, che ispezionano le scale,  
Vanno con la lanterna e fanno da portiere;  
Di sopra, le immorali, con vestaglie leggere,  
Tossiscono, fumando, sul bordo dei balconi.

E, enorme, nesta massa irregular  
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,  
A dor humana busca os amplos horizontes  
E tem Marés de fel como um sinistro mar!

E, enorme, in questa massa irregolare  
Di edifici sepolcrali, con dimensioni di monti,  
Il Dolore umano va alla ricerca di ampi orizzonti,  
E ha maree di fiele, come un sinistro mare!

È, questo, il più importante e melodico componimento di Cesário, sia per la musicalità del verso che per le immagini trasfigurate e simboliste/moderniste che evoca. Strutturalmente è diviso in 4 parti: la I<sup>a</sup> parte, intitolata “Ave Marias”, la II<sup>a</sup> “Noite Fechada”, La III<sup>a</sup> “Ao Gas”, la IV<sup>a</sup> “Horas Mortas” composto di 11 strofe per ciascuna parte, per un totale di 44 strofe di 4 versi ciascuna, per un totale di 176 versi.

Nel tenere ferme le acquisizioni tematico-stilistiche di Baudelaire, in questa poesia incontriamoun Cesário che, accostandosi ai simbolisti francesi, procede con convinzione verso significativi lidi poetici, da Mallarmé a Verlaine, i cui scritti erano conosciuti dal Nostro Poeta, per aver acquistato le loro opere, facendole pervenire direttamente dalla Francia. Di Verlaine coglie, come ricorda Salvatore Guglielmino, alcuni stilemi, capisaldi della poetica dell’importante simbolista francese, come, per esempio, alcune proposizioni teoriche, qui sotto riportate:

1. L’esigenza della musicalità, intesa come mezzo tecnico per realizzare quell’«invito al sogno» che è l’elemento fondante e avvolgente della lirica verlainiana;
2. Il ripudio del tono declamatorio, della mozione degli affetti, dell’attenzione socio-ideologica. L’attenzione ai poveri e marginalizzati.
3. Compito del poeta è quello di accostarsi alle cose per coglierne l’essenza, l’intimo afflato che promana da queste e che serve per comprenderle meglio, penetrando oltre il muro dell’apparenza sensibile.

Di tale presenza nelle terre di Portogallo, corifeo – soprattutto con *Sentimento dum Ocidental*, di cui, appena sopra, abbiamo riportato alcune strofe – è ancora Cesário, sebbene ostinatamente incompreso – si pensi al già citato, Ramalho Ortigão, che alla pubblicazione di *Esplêndida*, come abbiamo accertato, non lesinò contro l’autore odiose stroncature – forse anche per la di lui giovane età, o meglio, per la sua propensione a tenersi fuori dai gruppi di intellettuali già affermati e osannati, che non celavano la loro avversione al nuovo che avanzava, anche per l’adesione convinta dell’io lirico, precursore e sostenitore delle nuove poetiche, provenienti da oltre-Pirenei.

Come contrariamente e giustamente sostiene Jorge Luiz António, docente di Letteratura Portoghese alla Università di S. Paulo:

Sua escrita poética é o ponto de partida de várias tendências de vanguarda e do modernismo de seu País, como o tratamento estilístico do decadentismo-simbolismo ou o sensacionismo de Fernando Pessoa. A consciência artesanal do poema, visto como objeto estético construído a partir de uma multiplicidade de perspectivas, aproxima-o igualmente da modernidade dos movimentos de vanguarda e da literatura contemporânea. Os seus procedimentos estilísticos apresentam semelhança com o decadentismo-simbolismo francês, especialmente os do poeta Charles Baudelaire, diferenciando-se, contudo, pelas dimensões históricas. (António 2002: 22).

Aggiungiamo a queste riflessioni il positivo apprezzamento, sopra accennato, di un Fernando Pessoa, che considerava Cesário come suo maestro. Anche Mário de Sá-Carneiro, rispondendo all’“Inquérito literário da República” (13/4/1914) sul tema “do mais belo livro dos últimos trinta anos”, dopo aver citato António Nobre e Camilo Pessanha, dichiarava la sua preferenza per l’autore di *Criсталizações* in questi termini: “frisantemente o livro do FUTURISTA Cesário Verde, ondulando de certo, intenso de Europa, zigzagante de Esforço” (Sá-Carneiro 1978: 188).

Riprendendo, quindi, la valutazione estremamente positiva, che Pessoa veicolava sull'opera di Cesário Verde, e su quella degli eteronimi, ritengo qui ineludibile riferirli. In *Ficções de Interlúdio* di Alberto Caeiro e, precisamente, là dove, nella poesia *Ao entardecer, debruçado pela janela* definisce Cesário Verde “um camponês que andava preso em liberdade pela cidade” (Caeiro 2001: 26); mentre Bernardo Soares, nel *Livro do Desassossego*, afferma: “Se houvesse de inscrever, no lugar sem letras de resposta a um questionário, a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteado com o nome de Cesário Verde, (...) vendo bem como o Cesário foi para a minha visão de mundo coeficiente de correção” (“Trecho 130”; Soares s/d.: 150).

Álvaro de Campos accresce la sua ammirazione per il giovane poeta lisbonese, dedicandogli i seguenti versi della nona strofa di *Dois excertos de Odes*:

E que misterioso o fundo unânime das ruas,  
Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre,  
Ó do Sentimento de um Ocidental. (Campos 2002: 95)<sup>3</sup>

Ricardo Reis<sup>4</sup>, l'eteronimo neoclassico della famosa *Coterie* pessoana, scrivendo una Prefazione all'opera di Alberto Caeiro, afferma: “esta obra é inteiramente dedicada por desejo do próprio autor à memória de Cesário”, volendo sottolineare la sua personale ammirazione per Cesário Verde, considerandolo pienamente modernista.

Óscar Lopes, tornando a *Sentimento dum Ocidental*, sostiene che:

O que mais impressiona neste poema (...) é o facto de se não ficar em tais sugestões, o que poderia insinuar uma simples metafísica irracionalista, de gosto *fin-de-siècle*: (...) Cesário não se desprende da imanência dos dados de percepção sensível, mas articula-os de um modo inteiramente novo, precursor do Cubismo ou Interseccionismo.» (...) A última estância do poema reza assim: «E, enorme, nesta massa irregular / De prédios sepulcrais, com dimensões de montes, / A dor humana busca os amplos horizontes / E tem marés de fel como um sinistro mar!» (Lopes 1967: 257-265).

Sarà, o no, continua il critico:

justificado pensar-se que o tal “desejo absurdo de sofrer” é, de facto, social e pessoal, a intersecção, num estado singular de unanimitate poética, em Cesário Verde, de muitas outras subjectividades humanas vagamente incluídas por simpatia, empatia, compreensão (no sentido diltheyano do termo) ou seja, como for, sentimento certamente vago, mas de qualquer modo precursor daquele Unanimismo que Walt Whitman transmitiu, no século XX a um certo “Sensacionismo” de Álvaro de Campos? (Lopes 1967: 257-265).

Non sfuggirà a questa analisi di Óscar Lopes, la chiosa che ne fa Fernando Guimarães, la quale viene a sottolineare, condividendola sostanzialmente nei concetti più marcanti, come:

[...] nesta poesia ocorre uma ‘verdadeira’ deformação verbal, marcada pela ironia, pela inesperada justaposição vocabular, por uma linguagem que não sugere quase nenhuma emoção psicológica o ín-

<sup>3</sup> Qui il poeta invoca Cesário Verde come suo maestro, allineandosi al giudizio di Fernando Pessoa sull'opera poetica del giovane lisbonese, così precocemente scomparso a 31 anni.

<sup>4</sup> Ricardo Reis, nella sua prefazione all'opera di Cesário, definisce il giovane poeta, come degno di essere ricordato al suo maestro Alberto Caeiro.

tima devido à desfocagem que por vezes estabelece entre essa intimidade do autor e o próprio eu, ou alargadamente, o nós que assume a narratividade do poema, pela maneira como, metonimicamente, resolve o descritivismo que nele se instala, pela segurança que há no próprio desenvolvimento rítmico ou no modo como ficam esplendidamente facetados versos seus. (Guimarães 1994: 90)<sup>5</sup>.

D'altra parte, come sottolinea Fernando Pessoa, “Cesário Verde foi o intelectual que primeiro adiantou o Modernismo em Portugal” (Pessoa s./d.: 354), poiché, mettendo a fuoco il poema *De Tarde*, ci imbattiamo in un autentico quadro policromático del Cubismo della prima decade del Novecento.

Del resto, non è a caso che Cesário venga definito da molti critici portoghesi come il “poeta-pittore moderno”.

Insomma, come sostiene anche Maria Ema Tarracha Ferreira:

Contudo, o visualismo expresso neste poema manter-se-á na obra de Cesário, mas não como fuga à resalidade. Pelo contrário, o autêntico Cesário, aquele que todos hoje recordamos, não fantasia, evoca raramente e, quando imagina, recria a realidade, transfigurando-a para a tornar mais real; por outras palavras, a transfiguração da realidade não é um pretexto para fugir ao concreto, mas o único processo de captar a essência da própria representação do real (Ferreira s./d.: 28).

Da ultimo, non per demerito, riportiamo un acuto giudizio di Fernando Cabral Martins, che illustra il proprio pensiero sulla modernità di Cesário, attraverso una analisi di *O Sentimento dum Ocidental*:

A primeira estrofe de “O Sentimento dum Ocidental” é talvez a mais célebre daquele que é, com a “Tabacaria” de Álvaro de Campos, o poema culminante de toda a poesia moderna portuguesa. E os versos finais dela – «Que as sombras, o bulícios, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer – desenham-lhe uma zona temática essencial. Fazendo uso do apecto incoativo do verbo “despertar”, eles sublinham o facto de se aceder a um universo que é, de certo modo, outro, e oferecem uma chave para a sua leitura. Assim, por um lado, lê-se queo poeta recusa a fealdade da cidade, a melancolia, o sofrimento e a injustiça que lhe estão associadas, em nome de relações humanas mais saudáveis e verdadeiras, menos alienadas, e em nome de valores morais e estéticos que a cidade moderna e a burguesia ou menosprezava ou, simplesmente, não sabia compreender. Mas essa liminar recusa da cidade é acompanhada de uma atracção absoluta, de uma paixão acesa, de uma compulsão de fascínio – lembram o mito original do poeta moderno, aquele *homem das multidões* que Edgar Poe cria e Baudelaire recria, essa criatura fantástica sem sono que cruza Londres dia e noite. Exactamente do mesmo modo, este “ocidental” fará o mesmo por Lisboa através da noite que cai. Assim, este “desejo absurdo de sofrer” é, na sua formulação contraditória, a mais clara exposição do conflito que constitui a força heróica e a maldição essenciais do poeta da Modernidade: ele sofre uma atracção pela cidade que, simultaneamente, detesta. (Martins 2007: 67).

Anche Maria Aparecida Paschoalin, (1980), giovane studiosa brasiliana eleva la modernità del Nostro poeta e, prendendo in considerazione il poema “Num Bairro Moderno”, afferma che questa lirica, manifestandosi mediante il “feio de uma realidade social – seres e objetos com essência objectivamente humana”:

---

<sup>5</sup> Fernando Guimarães chiosa il pensiero di Óscar Lopes, pois “o poeta soube aproximar-se de uma anunciada modernidade que nos habituámos a referir a Baudelaire e que tende a manifestar-se através de múltiplas obsessões, temas, sonhos” (Ibidem).

é a visão estética do artista moderno que compreende que a essência dos barracões não é sua pobreza económica, mas o sentido humano que o homem pode conferir a esses barracões. E o artista faz desta essência sua matéria poética, o que implica fazer da poesia o sentimento do mundo (Paschoalin s./d.)

Successivamente, a partire dalla analisi di *Setentrional*, la studiosa, mette in evidenza un altro aspetto di estremo interesse:

Tal desfecho, anti-sentimental, encerra a poesia, indicando aí outras das características predominantes nas poesias de Cesário Verde, ou seja, a quebra do lirismo por expressões diretamente antilíricas, como se quisesse evitar o derramento emotivo, estratégia que viria a ser dotada pelo Modernismo. [...] Foi o criador de “um universo de seres concretos que expressa uma original maneira de ver e sentir a realidade objetiva, sua obra reflete (...) a passagem de uma época para outra, um mundo no qual a universalidade de antigos valores desapareceu e onde outros valores, novos, estão em curso de nascimento”. É obra que revela a ânsia de (...) reencontrar, aceitando e assimilando os novos valores, a universalidade perdida com a ruína do mundo antigo (Ibidem).

Giunto a questo punto, vorrei chiudere questo mio intervento, facendo ricorso, ancora una volta, a mo’ di conclusione, a un ulteriore lapidario giudizio di Fernando Pessoa sul Nostro Poeta, allorché, terminando una sua analisi sugli autori di fine Ottocento che si potessero considerare modernisti, scriveva: “Cesário Verde, foi o primeiro a ver na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua autêntica presença que é possível encontrar na literatura moderna” (Pessoa s./d.).

## BIBLIOGRAFÍA

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2010), *Obra Poética*, Lisboa, Editorial Caminho.
- António, Jorge Luiz (2002) *Cores, Forma, Luz, Movimento. A Poesia de Cesário Verde*, São Paulo, Musa Editora/FAPESP.
- Caeiro, Alberto (2001), *Ficções de Interlúdio*, Lisboa, Editora Assírio & Alvim.
- Campos, Álvaro de (2002), *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Coelho, Jacinto do Prado (1984), *Problemática da História Literária*, Porto, Figueirinhas.
- Daniel, Claudio (1998), *Cesário Verde. “O anjo torto de Lisboa”*, Lisboa, Suplemento.
- Ferreira, Maria Ema Tarracha (s./d.), *Introdução*, in Cesário Verde, *Livro do Cesário Verde*, Lisboa, Editora Ulisseia.
- Guimarães, Fernando (1994), *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença.
- Lopes, Óscar (1967), *Cesário, ou do naturalismo ao modernismo*, in *Vértice: revista de cultura e arte*, 284, Coimbra, pp. 257-265.
- Martins, Fernando Cabral (2007), *Cesário Verde e a noção do tempo*, in Helena Carvalho Buescu e Paula Morão (org.), *Cesário Verde: Visões de artista*, Porto, Campo das Letras.
- Mourão-Ferreira, David (1966), *Da cidade para o campo*, in Id., *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Oliveira, Amaro de (1944), *Cesário Verde, Novos subsídios para o estudo da sua personalidade*, Coimbra.
- Ortigão, Ramalho (1944), *A musa moderna – Conselhos a um jovem poeta*, in *As Farpas*, Vol. X, Livraria Clássica Editora, pp. 219-225.
- Paschoalin, Maria Aparecida (s./d.), *Poesia de Cesário Verde: lirismo e realidade social*, São Paulo, Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Pessoa, Fernando (s./d.), *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*, Lisboa, Edições Ática.
- Sá-Carneiro, Mário de (1978), *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, Lisboa, Ática.
- Sartre, Jean-Paul (1947), *Baudelaire*, Paris, Gallimard.
- Soares, Bernardo (s./d.), *Livro de desassossego*, edição Richard Zenith, Lisboa, Editora Assírio & Alvim.
- Verde, Cesário (1982), *Poesie*, a cura di Piero Ceccucci, Perugia, Umbria Editrice.

**PIERO CECCUCCI** • is currently appointed as tenured associate professor at the Università degli Studi di Firenze, Italy, where he holds the chair for the teaching of Portuguese and Brazilian Language and Literature at the Faculty of Arts and Philosophy. In his career as professor of Portuguese languages and culture, which began in 1970 at the Università di Perugia, then at the Università di Milano (Statale e Bocconi), and subsequently at the Università di Genova, he has distinguished himself for his profound commitment to the advancement of Portuguese studies, above all at the Università Statale di Milano. Here, he initiated and held the position of tenured professor from 1987 to 2001, complementing his institutional teaching and research role with a constant commitment to the organisation of noteworthy international congresses.

**E-MAIL** • [piero.ceccucci@gmail.com](mailto:piero.ceccucci@gmail.com)



# ItINERARI

---



# UN PO' D'AFRICA NELLE PAROLE

## Gli africanismi nel portoghese del Brasile

---

*Marceley Belisse* GIL RODRIGUEZ

**ABSTRACT** • *A little Africa in my Words. Africanisms in Brazilian Portuguese.* Africanisms are an important part of Brazilian culture without them the Portuguese linguistic system would not be complete. When we talk about Africanisms we discover all the terms that originate from across the ocean. The terms of African origin are manifold and to trace this cultural heritage it is necessary to trace literary works, corpora and dictionaries.

The purpose of this article is to raise awareness of native speakers and Portuguese scholars so that they can enhance the African identity present in Brazil. This goal will be possible thanks to the cultural and literary world, especially through the vision of Cascudo. Furthermore, it is possible to note that African influence not only identifies the history of the Portuguese language in Brazil but also in its dialects and through a small list of terms we try to show that there are several semantic fields to which the terms belong. Moreover, it is possible to know a historical part of these words.

**KEYWORDS** • Africanisms; Brazil, Brazilian Portuguese, African words, Linguistic Contact, African lexicon in Brazil.

### 1. Navigando nella storia di ieri e di oggi

Seguendo il filo della curiosità, può capitare di avvicinarsi a vicende culturali e linguistiche assai singolari e uno di queste è quella che lega il Brasile con il continente africano. L'immaginazione ci porta dal continente africano all'Europa e da lì all'America indigena, gradualmente popolata da schiavi e piantagioni, per rivelare come il mondo eterogeneo presente dall'altra parte dell'Atlantico abbia influenzato il modo in cui parlano oggi i brasiliani.

Questo legame linguistico che nasce navigando nelle acque dell'Atlantico è rafforzato dal passato coloniale e da alcuni tratti culturali ereditati dal periodo di schiavitù. Durante il processo di colonizzazione, un fenomeno fondamentale avvicinò difatti l'Africa al Brasile: la schiavitù della popolazione nera e la migrazione forzata di africani verso il Nuovo Mondo portò nel continente americano milioni di schiavi, impiegati principalmente in mansioni legate a diverse attività produttive.

Nonostante le precarie condizioni di schiavitù, le vittime della tratta non voltarono mai del tutto le spalle al patrimonio culturale del loro popolo né ai loro costumi e rituali, anche se erano trattati come oggetti e reclusi; i vecchi africani trasmisero le conoscenze alle nuove generazioni e grazie alla preservazione le loro culture e pratiche oggi possono essere un caso di studio in tutto il Brasile. Gli schiavi africani lasciarono segni linguistici che fino ad oggi permeano la società brasiliana, si può dire che tali contributi provengono dall'inclusione degli stessi africani nell'ambiente colonizzante.

L’Africa ha regalato al Brasile termini per esprimere gesti e azioni, oltre a lasciare i nomi con cui si designano alimenti, ornamenti, balli, strumenti musicali e gli oggetti più diversi che hanno attraversato l’Atlantico per tanti secoli. Insomma, l’Africa si è radicata nel modo di parlare e scrivere del popolo brasiliano (cf. Bastide 2007).

Il risultato di questo contatto con l’Africa porta il Brasile ad essere una mescolanza di etnie, eredità di altri paesi o addirittura di un intero continente: per tale ragione è molto importante considerare i neri africani come partecipanti attivi della strutturazione dell’identità linguistica brasiliana, anche se c’è poca valorizzazione delle caratteristiche africane presenti nella lingua portoghese del Brasile poiché in passato le parole di origine africana erano trattate come sottocategoria, senza raggiungere il prestigio riconosciuto alle parole di origine tupi. Nonostante questo trattamento, gli africani donano un esuberante contributo culturale e centinaia di contributi lessicali, che sono patrimonio linguistico del portoghese brasiliano a diversi livelli socioculturali del linguaggio e che hanno arricchito l’universo simbolico della lingua portoghese portando i ricercatori al censimento e allo studio dei cosiddetti africanismi.

Nel Seicento, il termine africanismo era usato dai viaggiatori europei, sebbene raramente, per indicare le caratteristiche culturali africane ritenute insolite ed esotiche: questo significato divenne corrente per un certo tempo nel Nord America per descrivere gli africanismi linguistici degli schiavi neri. Le correnti di pensiero che portarono all’africanismo nel suo significato più antico, ma ancora attuale, possono essere rintracciate nelle remote concezioni relative a un continente con una propria peculiarità e perciò, in un senso ideale o mistico, unificato al suo interno: l’Africa dell’antichità, dalla quale viene “sempre qualcosa di nuovo” come disse lo scrittore Plinio il Vecchio (*Ex Africa semper aliquid novi*).

In linguistica il termine africanismo potrebbe essere utilizzato per riferirsi all’apporto delle lingue africane o per alludere a voci di origine africana introdotte in altre lingue, insomma è una parola che deriva dalle lingue del continente africano e che è adattata in misura maggiore o minore dalla lingua che lo ha accolto nel suo patrimonio lessicale, come accaduto per la lingua portoghese. Chiaramente, bisogna tenere conto del fatto che l’interferenza linguistica è un aspetto dovuto all’acculturazione.

Nel portoghese brasiliano gli africanismi possono essere considerati prestiti e innovazioni semantiche di parole africane, pertanto è importante tenere presente che alcune parole di origine africana sono arrivate in Brasile e hanno mantenuto, in tutto o in parte, il loro suono e il loro significato iniziale di partenza; altre parole di origine africana sono arrivate in Brasile, ma prive del loro iniziale senso «africano», hanno acquisito, dopo il loro arrivo, un senso diverso e nuovo, infine possiamo trovare pratiche e costumi che dall’Africa sono giunti in Brasile, ma senza conservare il legame a una parola africana.

Il portoghese brasiliano non è solo soggetto a variazioni linguistiche, ma anche a cambiamenti, che sono evidenti nella componente lessicale, sintattica e fonologica. Questi cambiamenti si diffondono insieme, attraverso il lessico che a sua volta si diffonde attraverso la popolazione. Difatti, la lingua non è sistema chiuso e immutabile, può cambiare in base ai parlanti: per questo con l’arrivo dei popoli africani in Brasile e la necessità di comunicazione per la sopravvivenza, la lingua portoghese subisce alcuni cambiamenti nella sua struttura lessicale e non solo.

Per molto tempo l’influenza della cultura nera è stata trascurata giacché molti non si identificavano con essa e una parte della società brasiliana era (e talvolta ancora è) marcata dal razzismo. Basti pensare alla teoria del *branqueamento*, che ha sistematizzato su un piano politico e culturale quella che era una percezione diffusa nelle classi che governavano la società brasiliana, ossia che i discendenti degli schiavi africani rappresentassero un’ipoteca sul futuro della nazione brasiliana di

cui era necessario liberarsi. Questa teoria e pratica dello “sbiancamento” rende bene il grado di violenza con cui la società brasiliana considerava e trattava la popolazione discendente degli schiavi.

Negli ultimi anni, tuttavia, assistiamo a un'operazione di valorizzazione di quelle tradizioni culturali africane precedentemente disprezzate istituzionalmente, attraverso la valorizzazione del paradigma del meticcio, considerato come elemento distintivo e positivo della nazione brasiliana. Dunque grazie a questa combinazione tra valorizzazione e riproduzione di quei meccanismi sociali che storicamente hanno discriminato tutto ciò che era africano, oggi possiamo svolgere studi sull'identità linguistica di origine africana in Brasile.

L'influenza africana a livello linguistico è nota nella toponomastica, nelle abitudini alimentari e nelle credenze religiose del Brasile. Alcune parole che vengono utilizzate tutti i giorni provengono dal contributo africano e spesso passano inosservate perché tra gli stessi parlanti non sono ampiamente diffuse le conoscenze circa la formazione del vocabolario brasiliano. Molti dei fatti fonologici determinanti delle varianti regionali o sociali del portoghese brasiliano sono attribuiti all'influenza africana, anche se alcuni studiosi dubitano di quest'origine, preferendo attribuirli alla semplice evoluzione della lingua portoghese. Nel complesso lessicale, il vocabolario del portoghese del Brasile è stato notevolmente arricchito con termini ed espressioni tipiche delle lingue africane. Secondo alcuni studiosi, questi nuovi segni aggiunti al lessico portoghese sono, in stragrande maggioranza, relativi ai culti afrobrasiliani.

Si è assistito a un processo di adattamento culturale e linguistico con l'assimilazione di nuove parole e, di conseguenza, di una nuova realtà vissuta nel portoghese e visualizzare la presenza di parole africane in diversi spazi della cultura brasiliana rappresenta sicuramente lo spazio privilegiato di un processo di produzione, accumulazione, trasformazione e differenziazione di quei sistemi di valori linguistici che arricchiscono la formazione culturale di ogni brasiliano o studioso di lingua portoghese, poiché per imparare, capire, descrivere e spiegare la «visione del mondo» di un gruppo sociolinguistico-culturale, l'oggetto principale di studio sono le unità lessicali e le loro relazioni contestuali.

## 2. Alcuni studi lessicali dal XVIII al XXI secolo

In Brasile, le prime ricerche hanno indagato sugli aspetti diacronici e sincronici mostrando, attraverso una piccola metodologia storico-etimologica, la diffusione delle parole africane. Lo studio della formazione socio-etnolinguistica del portoghese brasiliano è stato svolto in passato soprattutto da autori che si dedicano alla storia della lingua portoghese o alla filologia, tuttavia prima del XX secolo questi studi erano scarsi: le cause di questi pochi studi sono diverse e, sfortunatamente, alcune di esse sono strettamente legate al pregiudizio razziale, che come già sappiamo è ancora abbastanza forte nel Paese, a ciò si aggiunge anche la scarsa bibliografia e documentazione registrata (fino a poco tempo fa non esistevano ancora, ad esempio, *corpora* informatizzati della lingua portoghese). Durante il XX e il XXI secolo, questa situazione è cambiata; tuttavia, con i dubbi ancora esistenti, con le analisi spesso in disaccordo, è importante che vengano presentati nuovi studi, che nuove idee vengano discusse e nuovi lavori pubblicati, per una migliore conoscenza e conseguente valorizzazione dell'influenza dell'Africa nella lingua portoghese del Brasile.

Le varie fonti lessicografiche, documentarie e letterarie permettono di analizzare una serie di parole di origine africana che sono registrate – o sono state registrate – nel portoghese brasiliano. I primi testi portoghesi che contengono parole di origine africana risalgono per lo più al XVI secolo, mentre, sul piano lessicografico, uno dei primi testimoni è il dizionario preparato da António de Moraes Silva (1789), dove compaiono i primi elementi lessicali di origine africana, classificati come “brasileirismos”. António de Moraes Silva identificava diverse parole di origine africana,

come *batucar*, *cafuné*, *malungo* e *quiabo* di uso comune tra i brasiliani. Le indagini più approfondite sulle parole di origine africana nel portoghese brasiliano iniziarono alla fine del XIX secolo, legate alla costruzione di un'identità della lingua nazionale.

Per tutto il diciannovesimo secolo e nei tre decenni seguenti, non mancarono le voci che richiamassero l'attenzione sulla presenza africana nel portoghese brasiliano, tuttavia in uno studio più penetrante come quello di Antônio Joaquim de Macedo Soares, su alcune parole africane introdotte nel portoghese parlato in Brasile, stampato nel 1880 sulla *Revista Brasileira*, questo contributo era considerato inferiore a quello del tupi e di altre lingue amerindie. Macedo Soares era molto interessato che il mondo conoscesse i contributi lessicali africani presenti nella lingua brasiliana, tuttavia lo spazio riservato ai lemmi africani era molto ridotto nel suo *Dicionário brasileiro da língua portuguesa* pubblicato nel 1889.

Nella seconda metà del XIX secolo, furono pubblicate le prime opere lessicografiche che evidenziano la peculiarità del portoghese in Brasile e le prime pubblicazioni che affrontano l'influenza africana nel portoghese brasiliano risalgono alla prima metà del XX secolo: Mendonça (1933), Machado Filho (1944), Raimundo (1933), Ribeiro (1939), Senna (1934, 1938). Malgrado ciò, Amaral (1920), Nascentes (1922) e Marroquim (1934) furono i primi studiosi del portoghese che diffusero in Brasile la coscienza sul lessico africano.

Nel 1933 Jacques Raimundo tratta l'elemento "afro-negro na língua portuguesa" e grazie al libro *Influência africana no português do Brasil* diede un maggior impulso alle ricerche. Lo studioso Renato Mendonça elencò circa 350 parole di origine africana che si erano infiltrate nel portoghese brasiliano, un numero considerevolmente superiore alle 47 che Antenor Nascentes identificò come tali nel suo *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (1932). Nonostante ciò, Mendonça è ancora ben lontano dai quasi 3000 termini riconosciuti alla fine del XX secolo da Yeda Pessoa de Castro in *Falares africanos na Bahia* – per dare un'idea delle dimensioni del contributo (cf. Castro 2001).

Dagli anni '60 in poi, la ricerca sugli africanismi è stata svolta sulla base dei dati raccolti nelle comunità afro-religiose o nelle comunità di discendenti afro-americani i cui membri usano elementi lessicali di origine africana (Álvarez López 2004; Cacciatore 1977; Castro 1976; Castro 2001; Póvoas 1989; Queiroz 1998). Ci sono anche studi recenti sull'origine africana in diverse raccolte pubblicate nel XXI secolo (Álvarez López 2012; Bartens e Baker 2012).

In passato la mancanza di ricerche specifiche sulle lingue africane portò la maggior parte degli autori a registrare queste parole solo con il nome generico di «africanismi», senza prestare attenzione all'origine specifica di ciascuna voce e talvolta sottostimando questi contributi. Oggi sappiamo (grazie agli studi di ricercatori come Renato Mendonça, Nascentes, Yeda Pessoa Castro, ecc.) che la maggior parte dei contributi africani provengono dalle lingue bantu e yoruba.

Fra le principali famiglie di lingue africane a noi interessa la famiglia delle lingue niger-kordofaniane poiché è quella che influenzò maggiormente il portoghese brasiliano. Negli studi sul lessico africano sono importanti la lingua yoruba (chiamata *nagô* nei riti religiosi afrobrasiliani e presente soprattutto a Bahia), e le lingue bantu (*quimbundo*, *quicongo* e *umbundo*). Il *quimbundo*, a causa del suo uso più esteso, esercitò una maggiore influenza sul portoghese rispetto al *nagô*. In effetti, nel vocabolario i termini di *quimbundo* superano di gran lunga i termini di *nagô*, che sono molto più limitati nella circolazione.

Attualmente, molti dei termini di origine africana si possono trovare nelle recenti edizioni di dizionari brasiliani come *Houaiss*, *Michaelis*, *Novo Aurélio* del XXI secolo.

Le parole che si trovano nei dizionari sono numerose, tuttavia quelle presenti nei *corpora* storici della lingua portoghese sono inferiori e la maggior parte sono relative al XIX secolo, anche se alcune sono in uso dal XVI secolo. Difatti, diversi autori brasiliani del XIX secolo fanno uso di africanismi nei romanzi risalenti a quell'epoca.

Attraverso lo studio sui dizionari che raccolgono africanismi e le fonti letterarie, storiche e culturali che fanno uso di questi vocaboli di origine africana, oppure attraverso i *corpora* della lingua portoghese è possibile osservare che diversi scrittori utilizzarono africanismi nelle loro opere, inoltre è possibile scoprire il secolo o la data a partire dalla quale il termine è entrato in uso nel linguaggio comune brasiliano. Per venire a conoscenza di certi particolari è necessario fare ricorso anche ai *corpora*, cioè servirsi di una raccolta di dati linguistici e documenti che possono costituire la base empirica per l'analisi della lingua naturale, questi dati possono essere utilizzati per sollevare questioni linguistiche di importanza fondamentale, dando altresì l'opportunità di raggiungere un nuovo tipo di comprensione del funzionamento della lingua o di una singola parola all'interno di un determinato contesto storico, e soprattutto di adottare nuove prospettive per la sua acquisizione. In effetti, i *corpora* hanno via via assunto un'importanza fondamentale nella lessicografia contemporanea, ambito in cui si fa ricorso a banche dati eterogenee e di notevoli dimensioni, in cui i testi selezionati sono rappresentativi di diversi contesti situazionali e comunicativi, al fine di individuare le tendenze pragmatiche che sottostanno all'uso di determinati elementi lessicali (cf. Canepari 2016).

Questo tipo di indagine lessicografica permette altresì di individuare quelle cui ci si riferisce con l'espressione "marche d'uso", vale a dire dei criteri di frequenza e di uso che distinguono i vocaboli utilizzati con maggiore frequenza all'interno della comunità linguistica presa in esame, da quelli meno utilizzati. Naturalmente, pur essendo fondamentale nella stesura dei dizionari, l'analisi dei *corpora* non potrà sostituire l'impiego degli stessi nell'ambito dello studio del lessico, in quanto mentre la consultazione di un dizionario permette di apprendere uno o più significati di un termine, la consultazione di un *corpus* in cui tale elemento ricorre frequentemente può non essere del tutto risolutivo. Importanti sono i *corpora* diacronici o storici, che raccolgono testi della lingua portoghese brasiliana appartenenti a periodi storici differenti, come il *Corpus do Português* e *Corpus Lexicográfico do Português* (a cui, d'ora in avanti, si farà riferimento ricorrendo alle sigle CP e CLP).

Da questa analisi si intuisce che non tutte le fonti riflettono la conoscenza storico- sociale e che le risorse linguistiche disponibili oggi da diverse aree di conoscenza, – relative a politica ed economia, migrazioni, contatti linguistico-culturali, fenomeni interferenza e acquisizione di prestiti linguistici in contatto –, sul traffico atlantico, quindi non costituisce una fonte sicura nell'identificazione delle parole portoghesi di origine africana alla lingua portoghese del Brasile.

L'importanza del tema del portoghese brasiliano "africano" è nel fatto che mette in luce un aspetto della ricca formazione etnico-culturale brasiliana; l'effettiva partecipazione di diverse etnie alla costituzione di un patrimonio comune, di cui il linguaggio porta una testimonianza inconfutabile.

### 3. Africanismi nel portoghese brasiliano: divisione in campi semantici

Le ricerche svolte per lo studio degli africanismi attraverso il *mare magnum* di fonti lessicografiche sopra menzionate permettono di stendere una lista di parole che può essere utile per comprendere in quali campi semantici si registra il maggior numero di termini africani.

In questa circostanza, occorre naturalmente avere ben chiaro il significato attribuito all'espressione "campo semantico o lessicale", cioè l'insieme di lemmi che coprono le diverse partizioni di uno spazio semantico (come nel caso dei termini di parentela). Nel complesso, è possibile parlare di "sfera semantica" cioè, ogni insieme di parole che si riferiscono a un certo ambito semantico, come per esempio le parole del folklore, della religione oppure della fauna. Da un punto di vista semantico, dunque, è possibile considerare quelle relazioni che le parole, una volta ridotte ai loro componenti fondamentali, intrattengono con altre parole sulla base dei componenti che hanno o meno in comune: i termini trattati in questa raccolta di africanismi sono principalmente

quelli ammessi dai grandi vocabolari di lingua portoghese oppure dai dizionari di regionalismi.

I principali campi da considerare sono: il campo culinario o dell'alimentazione, l'ambito musicale e di manifestazioni culturali, quello religioso, sentimentale e di relazioni sociali, e ancora quello di flora e fauna. Altri ambiti interessanti sono: oggetti, casa, malattie, strumenti, abbigliamento, credenze, ornamenti, toponimi. Nell'esposizione che segue per ogni ambito semantico verrà fornita una breve lista di termini di uso comune e verrà analizzato nel dettaglio un termine utilizzato sin dal periodo della schiavitù e tuttora presente nella società brasiliana in quanto la loro etimologia è storicamente veicolo di resistenza culturale e, particolarmente, dal punto di vista funzionale la gamma dei loro usi si è ampliata nei secoli e va oggi dal parlato quotidiano alla letteratura.

**Flora e Fauna:** Banana, Camundongo, Calango, Chimpanzé, Dendê, Diamba, Iba, Macamba, Macambeira, Maconha, Maribondo, Mingongo, Minhoca, Mulungu, Mutamba, Obi, Orobó, Quiabo, Titica, Tatanguê.

**\*Camundongo:** sm.: topolino comune (*Mus musculus*) ETIM.: dal quimbundo *ka*, prefisso diminutivo + *mundongo*, "topo piccolo" (cf. Macedo Soares 1888). Questa parola appare nel 1876 in un'opera di Artur Azevedo intitolata *Uma Véspera de Reis*, si tratta di un dialogo e i protagonisti spiegano automaticamente che un *camundongo* e un topo non sono le stesse cose in quanto si distinguono per le dimensioni:

EMÍLIA - Ah! era um **camundongo**...

FRANCISCA - Pois aqui em casa não havia ratos..

EMÍLIA - Não era rato; era camundongo..

FRANCISCA - Vem a dar certo: eles hão de crescer por força.. Vou mandar pôr pelos cantos das casas bananas espetadas com fosques. [...] (CP)

**Alimentazione:** Abará, Aberém, Acará, Acarajé, Acassá, Afurá, Aguxó, Aluá, Ambrozô, Angu, Anguzô, Bobó, Cachaça, Cafofa, Canjerê 1, Calumbá, Cambada, Caruru, Cucumbe, Curiar, Êfó, Farofa, Fubá, Guandu, Inhame, Jiló, Marafo/Malafa, Moqueca, Mugunzá, Muxiba, Quenga, Quibêbe, Quimbembé, Quitanda, Vatapá.

**\*Quenga:** sf.: stufato di gombo e carne di gallina, nel linguaggio volgare significa prostituta e nel nord del Brasile ha anche il significato di "vasilha feita com a metade de um coco" (Michaelis). ETIM.: termine africano, dal quicongo *nkemba*. Ar. geog.: Bahia e Pernambuco. Nella regione del Pernambuco significa donna che si prostituisce. Per Lopes (2012: 208), la voce probabilmente proviene dal quimbundo *penga* «prostituta». Tuttavia, per Marcena (2011: 803), l'etimo è originario dal quimbundo *kienga* "pentola", nel senso di «giudizio», poiché è anche concettualizzato nel Nord-Est, tenendo conto dell'espressione «perdeu o quengo» che significa "ha perso la testa". Il termine è presente in una recente hit musicale (*Amor de Quenga*) dell'artista e drag queen Pablo Vittar, nato a São Luís do Maranhão.

Nell'opera *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* (1859) di Luís Gama<sup>1</sup> il vocabolo *quenga* fa la sua apparizione in ambito culinario. Gama si riferisce a una pentola unta d'olio:

<sup>1</sup> Luís Gonzaga Pinto da Gama (21 giugno 1830 - 24 agosto 1882) è stato un poeta romantico brasiliano.

## O BALÃO

[...]  
 Rompa-se a marcha!  
 Eis um capenga,  
 Que untada a **quenga**  
 Traz de sabão;  
 Andar cadente,  
 No gesto grave,  
 E grossa trave  
 Tem por bastão!

Oh! que prosápia!  
 Traja com gosto,  
 Tem o composto  
 De um figurão!  
 Vem atacado,  
 E tão rotundo,  
 Que afronta o mundo,  
 Com seu balão! (CP)

**Manifestazioni culturali:** Adjá, Afofiê, Agogô, Aiê, Aiú, Alujá, Atabaque, Axexê, Bambá, Bambaquerê, Bambula, Bangulê, Banzé, Banza, Batucar, Batuque, Bendenguê, Berimbau, Buzo, Candombe, Canjerê 2, Canzá/Ganzá, Cateretê, Catupé, Caxambu, Caxixi, Congad, Cucumbi, Cuíca, Engoma, Fuzuê, Ginga, Gingar, Ilu, Jêguedê, Jongo, Lundu, Maculelê, Macumba 1, Maracatu, Marimba, Maxixe, Milonga, Quibungo, Quimbete, Quizomba, Rucumbo, Rumpi, Samba, Sambanga, Tango, Urucungo, Xaque-Xaque, Xequerê, Xiba, Zabumba.

**\*Ginga:** sf.: I, “espécie de remo que se usa à popa para movimentar a embarcação para um lado e para o outro”; II, “ato ou efeito de gingar, de mover alternadamente o corpo de um lado para outro; gingação, gingada, gingado, gingo: “[...] meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco”; III, “movimento feito por capoeirista, no ataque ou na defesa, com o intuito de enganar e desorientar o oponente”; IV, “série de movimentos de corpo feitos pelo jogador, a fim de desvencilhar-se do adversário: O jogador brasileiro sempre impressiona com sua ginga peculiar” (Michaelis).

Nel nordest del Brasile indica: “Nos engenhos de benguê, caneco de cabo comprido usado para baldear o caldo de uma tacha para outra” (Michaelis), ETIM. probabile origine africana. Tuttavia, secondo alcuni storici, la parola Ginga deriva dalla regina guerriera Nzinga Mbandi Ngola (1581-1663). Conosciuta come *Rainha Ginga*, sovrana di Matamba e Angola, questa donna è stata una delle più grandi guerriere e leader della storia mondiale. Con abilità politica e armi, ha guidato una resistenza contro i portoghesi per la libertà, combattendo per quarant’anni contro l’occupazione

---

no, giornalista, avvocato, repubblicano e un eminente abolizionista. Nel 1859, Gama pubblicò il suo primo libro *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, con lo pseudonimo di «Getulino». La maggior parte delle poesie sono satire sui costumi dell’aristocrazia monarchica brasiliana del XIX secolo. Grazie al successo del suo primo libro, Gama ha pubblicato una seconda edizione di *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* nel 1861. Attraverso la poesia Gama non solo derise il razzismo in Brasile, ma celebrò anche la bellezza nera e la cultura afro-brasiliana.

coloniale e la tratta degli schiavi nel suo regno. Contemporanea a Zumbi, la sua resistenza influenzò le guerre del quilombo in Brasile. La regina Ginga morì all'età di 82 anni, senza mai essere stata soggiogata dai portoghesi. Lo studioso Luís Câmara Cascudo dedica ampio spazio alla Regina Ginga nel suo volume *Made in Africa* (2002: 33-40). In Mozambico significa: *dar nas vistas, ostentar, pavonear*. In un libro di Ruy Castro intitolato *Os garotos do Brasil* c'è un intero capitolo dedicato alla parola *ginga*: lo scrittore dice che *ginga* è un sostantivo brasiliano di origine africana che significa "danza per confondere o ingannare l'avversario in un combattimento di *capoeira*, diventato un modo di essere brasiliano e che ha trovato nel calcio il territorio di maggiore libertà e visibilità". Il termine *ginga* è presente nell'opera *Os Maias* di Eça de Queirós e nell'opera *Dona Guidinha do Poço* di Manoel de Oliveira Paiva. Nell'opera *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* di Luís Gama appare più volte.

Luiz Gama, nel contesto storico, allude al nome della leggendaria regina Ginga, che come già citato in precedenza era una donna intelligente, astuta nelle strategie belliche e abile nelle trattative diplomatiche. Il poeta trasmette un significato positivo alla memoria della regina angolana. È a causa del riconosciuto coraggio e della resistenza armata alla colonizzazione portoghese che il nome dell'eroina africana viene evocato dal poeta.

Il poeta nei versi di *Lá Vai Verso* si era auto-affiliato al lignaggio dei figli di Ginga, gli afro-discendenti brasiliani sono i figli della regina Ginga. Un altro punto importante nell'opera di Luiz Gama è la presenza dell'Africa, rivisitata e recuperata nell'africanismo delle parole, nella simbologia del "tambor"- metafora universale della resistenza nera e in altri strati culturali. Infine, va detto che la parola «ginga» è usata anche da Gama con il significato del verbo «gingar», come si vede in *O Gamenho* l'autore si spoglia dall'immagine e mette a frutto il suo rapporto con l'oralità; «Lá ginga na Praça/ Gentil namorado;/ Vai tam adamado». Interessante, tuttavia, in questa poesia, è che il *ginga*, il *rebolado*, viene inteso come qualcosa di dispregiativo, come perdita di mascolinità, che lo trasforma in un fidanzato sciocco e che si presta al ridicolo. E' importante evidenziare che in Portogallo l'espressione "netos da Ginga" ha acquisito un significato peggiorativo per sminuire e stigmatizzare i discendenti africani attraverso il pregiudizio razziale, mentre in Brasile è avvenuto il contrario, come attestano questi versi:

#### LÁ VAI VERSO

[...] Nem eu próprio à festança escaparei;  
Com foros de Africano fidalgote,  
Montado num Barão com ar de zote –  
Ao rufo do tambor, e dos zabumbas,  
Ao som de mil aplausos retumbantes,  
Entre os netos da **Ginga**, os meus parentes,  
Pulando de prazer e de contentes –  
Nas danças entrarei d'altas caiumbas.

#### O GAMENHO

Lá **ginga** na praça  
Gentil namorado;  
Vai tão adamado,  
Que as belas mais dengues  
Lhe rendem mendengues.  
Passinhos de Ninfa  
Mimosa, engraçada;  
Parece uma fada,

Nem Vênus formosa  
Como ele é garbosa! [...] (CP)

**Sentimenti, usi e costumi, relazioni sociali:** Angana, Amuo, Babá, Bagunça, Banguelê, Banzeiro, Banzo, Beleléu, Cabaça, Caçula 1, Caçula 2, Cafanga, Cafife, Cafuzo, Cafuné, Calundu, Cambembe, Camumbembe, Candango, Candimba, Candonga, Candongar, Capiangar, Capiango, Cochilar, Cufar, Curumba, Dengue, Dengoso, Dengo, Desbundar, Engambelar, Fungar, Fuxicar, Ialê, Mabaça, Macamba, Macambúzio, Macota, Malamba, Malungo, Mironga, Mazanza, Mocambeiro, Mondιά, Moleque, Muafá, Muamba, Muana, Mucama, Muvuca, Nenê, Okaia, Quilombola, Quimbembe 2, Quimbombo 1, Quizila, Quizumba, Urubá, Xaxá, Xendengue, Xingar, Zangar, Zanzar.

**\*Banzo:** sm. “era como se chamava o sentimento de melancolia em relação à terra natal e de aversão à privação da liberdade praticada contra a população negra no Brasil na época da escravidão. Foi também uma prática comum de resistência aos maus tratos e ao trabalho forçado. Pode-se falar que banzo é um sinônimo de depressão” (Michaelis). ETIM.: dal quimbundo *mbanza* che vuol dire villaggio, forse *banzo* è derivato da lì per indicare la “nostalgia del villaggio”, cioè della terra natale.

**Religione:** Abedê, Acará 2, Axé, Babalaô, Cacumbu 1, Cafiotto, Calunga, Candomblé, Candomblezeiro, Canjerê 2, Catimbau, Catimbó, Ebó, Efifá, Efum, Elegbá, Embanda, Etu, Exu, Gris-Gris, Gunocô, Iansã o Iansam, Iauô, Ibá, Iemanjá, Irocó, Jibonan, Macumba 2, Macumbeiro, Mandinga, Mandingueiro, Matanga, Olorum, Opelé-ifá, Orixá, Orô, Ougan, Oxê, Oxóssi, Quimbombo 2, Vodú, Xangô.

**\*Mandinga:** sm.: “individuo dos mandingas, raça de negros cruzada com elementos berbere-etíopicos (os mandingas eram considerados grandes mágicos ou feiticeiros)”, “língua muito falada na África ocidental” (Houaiss). ETIM.: Deriva dal nome geografico Mandinga, in Guinea, un luogo in cui vi erano illustri stregoni. Vi fu un’estensione del significato e il termine passò da “terra dell’incantesimo” a “incantesimo”. Ar. geog.: é un termine pan-americano: Cuba, Costa Rica, Venezuela, Peru, Cile, Argentina, Brasile. Bernardo Guimarães fa riferimento a questa parola nel suo romanzo regionalista brasiliano, *O Ermitão do Muquém* (1858), con l’accezione di “amuleto”. La storia parla della devozione di un giovane a *Nossa Senhora da Abadia*, a Muquém, sulle rive del fiume Tocantins. Si tratta di un’opera narrativa, dove usi e costumi dell’entroterra della Regione Centrale del Brasile fanno da sfondo alla storia di un delitto, di un miracolo e della vita eremitica presa dal protagonista:

[...] Um preto velho, famoso feiticeiro, respeitado e temido pelo vulgo, lhe tinha dado certa **mandinga** ou caborje, amuleto temível e milagroso, que o preto inculcava como um preservativo infalível contra balas, contra raios, contra cobras e contra toda e qualquer espécie de perigos. Gonçalo, supersticioso como todo o homem ignorante, acreditava piamente em todas essas virtudes da **mandinga**, e a trazia cuidadosamente cosida em seu cinturão de couro de lontra [...] (CP)

**Oggetti: casa, ornamenti, abbigliamento, parti del corpo e altro:** Abadá, Aringa, Babatar, Banguê, Bengala, Bengo, Bongar, Bunda, Búzio, Caçamba, Cabaço, Cachimbo, Cacimba, Caculo, Cacumbu 2, Caluge, Cafifo, Cafundó, Canga, Capanga, Capenga, Carimbo, Gangorra, Gongá, Imbo, Laguidibá, Libambo, Macuta, Maculo, Matabo, Mocambo, Matumbo/matombo, Mulambo, Musseque, Quilombo, Quimbembe 2, Sensala, Tamina, Tanga.

**\*Quilombo:** sm.: “no período colonial, comunidade fortificada formada por negros fugitivos e por uma minoria branca e indígena, organizada politicamente, representando uma forma de resistência e combate à escravidão; local onde escravos fugitivos se refugiavam nas matas; mocambo” (Michaelis). ETIM.: secondo B. Rohan deriva dal quimbundo *kilombo*, che significa “povoação”. Ar.: é un termine pan-americano con alterazione del significato: Venezuela, Cile, Argentina, Uruguay, Brasile. Esiste il derivato *aquilombar*, riunirsi in un *quilombo*. Adolfo Caminha si riferisce in termini dispregiativi a questo africanismo in un testo chiamato *No País dos Ianques* del 1894 (un resoconto del suo viaggio negli Stati Uniti), indicando un luogo che rappresenta una detestabile antitesi della città moderna:

[...]Anápolis é como uma nota dissonante na civilização americana. Imagine-se um **quilombo** africano, uma grande aldeia cortada de ruas desiguais, estreitas e desalinhas, com um aspecto sombrio e detestável de velho burgo colonial, onde se move uma população na maior parte negra e atrasadíssima – e ter-se-á essa antítese da cidade moderna. [...] (CLP)

Confrontandoci con le fonti storiografiche, possiamo notare che essendo i termini aggiunti al lessico portoghese principalmente legati ai culti afrobrasiliani, i sostenitori e i membri di culti afrobrasiliani non siano responsabili solo di conservazione di parole ed espressioni originali (lingua del corpus linguistico di *candomblé*), ma anche della loro identificazione nelle abitudini e nelle lingue della comunità di cui fanno parte: si ritiene che le parole afrobrasiliane siano pronunciate e utilizzate in alcune regioni brasiliane solo nelle loro religioni o cucina. L’universo linguistico africano non è tuttavia limitato alla religione o alla cucina, ma vive negli elementi culturali della società brasiliana, ed è distribuito in diverse aree di conoscenza come riferisce anche Castro:

Os negros contribuíram em enorme escala para a formação da sociedade brasileira, diferente dos índios, eles mantinham um contato mais próximo dos brancos. É notável essas marcas africanas na música, religião, cozinha, atitudes, e na língua portuguesa” (cf. Castro 1976: 214).

Per capire meglio possiamo illustrare alcuni vocaboli afrobrasiliani: *bunda* “sedere”, *cafofo* “luogo per conservare oggetti usati, oggi serve anche a designare una casa piccola ma accogliente”, *dendê* “frutto della palma da cui si estrae l’olio (*dendezeiro*)”, *Exu* “divinità che è considerata l’intermediario tra cielo e terra. Uno che è ovunque”, *quizília* “antipatia o fastidio, inimicizia, arrabbiatura», *sacana* «qualcuno che è libertino, sfrenato, sensuale», *xingar* “offendere, insultare” (cf. Silva de Aragão 2010).

Intorno a questa vasta eredità si trovano anche forme originali e semplici come: *mocotó* “zampe di bovini o suini, senza lo zoccolo, usate come cibo”, *cuíca* «strumento musicale realizzato con una piccola botte alla quale è attaccata una pelle ben tesa in una delle aperture», *cachaça* “bibita brasiliana ottenuta da melassa di canna da zucchero e distillata dopo la fermentazione alcolica», *fubá* “farina di mais o di riso per fare il porridge o il pollo”; oppure forme composte come: *lenga-lenga* “conversazione o narrazione noiosa e monotona o leggenda”, *ganga zumba* “fu a capo del Quilombo dos Palmares”; e forme ibride (cioè parole africane insieme a parole portoghesi): *pó – de –pemba* “*pemba* è un gesso calcareo che viene utilizzato nel culto umbanda per molte cose, principalmente per graffiare i punti sul pavimento”, *espada de-ogum* “pianta della famiglia delle Dracenaceae, originaria delle regioni tropicali dell’Africa, con foglie verde scuro, erette e cilindriche e fiori giallo-verdastri”, *limo-da- costa* “argilla appiccicosa mescolata con materiali organici e acqua; fango” (cf. Silva de Aragão 2010).

L'eredità del vocabolario africano si trova anche in alcune forme derivate, in cui alla radice lessicale africana si sono uniti prefissi e suffissi propri della lingua portoghese: *samba* > *sambista*; *xingar* > *xingamento*; *quizila* > *enquizar*.

Il vocabolario comprende alcuni prestiti dal *quimbundo* che sono completamente integrati nella comunità brasiliana. Ex.: *musseque* “terreno arenoso, favela”, *quinda*, *caçula* “figlio minore”, *cafuné* “carezza”, *molombo*, *moleque* “bambino”. Molte volte il vocabolario si riferisce alle piantagioni di canna da zucchero (ex.: *bangue*) dove lavoravano gli schiavi neri sia in Africa sia in Brasile, per questo ci sono parole specifiche che riprendono il modo di vivere e le danze praticate (ex.: *senzala*, *samba*).

Oggi, si può osservare nel vocabolario portoghese brasiliano una varietà unica di africanismi del gruppo bantu come: *caçamba*, *cachaça*, *cachimbo*, *candango*, *canga*, *capanga*, *carimbo*, *cochilar*, *corcunda*, *macaco*, *macumba*, *marimondo*, *miçanga*, *quitanda*, *tanga*, *anguela*, *babaca*, *cafundó*, *cambada*, *muquirana* (cf. Teyssier 2001: 87-88; 96-97).

A differenza dei “bantuisms” che circolano in diversi contesti socioculturali della lingua, i termini dello yoruba sono minori nel glossario, provengono dalla lingua religiosa afrobrasileña, che è in uso tra i *terreiros* del *candomblé*. Questi sono principalmente i nomi delle loro entità – *Oxum*, *Ogum*, *Oxóssi*, *Xangô* – che hanno iniziato a farsi conoscere dal momento in cui hanno iniziato a godere di un certo prestigio socioculturale in Brasile o diffusi da compositori di musica popolare brasiliana.

È necessario dire che alcuni africanismi come *mandinga*, *miçanga*, *senzala* e *jimbo* sono stati già registrati nel XVII secolo, nell'opera satirica del poeta bahiano Gregório de Matos e Guerra (1633-1696). Nel secolo successivo, vengono inseriti come termini brasiliani nel vocabolario latino portoghese di Raphael Bluteau, pubblicato nella prima metà del XVIII secolo, a Lisbona (1° vol. 1712 e 10° vol. 1728) e, alla fine dello stesso secolo, nel 1889, nel dizionario di João Ribeiro, tra le 57 voci che classifica come africanismi. Tra questi esempi, solo la parola *jimbo*, con il significato di denaro, non è stata incorporata nel portoghese brasiliano per l'uso generale, passando per categoria dialettale, come anche *cabaço* e *mataco*, che nominano parti del corpo umano e funzioni sessuali, questi termini sono emarginati come termini volgari e gergali. Tuttavia, grazie all'inclusione nei recenti repertori della musica popolare, il termine volgare e colloquiale *bunda* viene usato da tutti i brasiliani, senza alcun vincolo (e ha prodotto anche il derivato *desbundar*, ovvero “entusiasarsi” o “perdere il controllo”).

D'altra parte, i termini *senzala*, *anguê*, *banzo*, *mucama* sono già termini arcaici, associati al tempo della schiavitù, ma che segnalano anche l'antichità del popolo bantu in Brasile, questo fenomeno è riconosciuto dai ricercatori dedicati allo studio di tracce africane nel portoghese brasiliano. Fra i verbi di origine africana di uso quotidiano in Brasile quelli più comuni sono *batucar*, *cochilar* e *xingar* che probabilmente sono di origine *quicongo* o *quimbundo*. Altri verbi africani di uso meno frequente sono: *capengar*, *cochichar*, *fungar*, *fluxicar* e *zangar*. Va notato che i pochi verbi portoghesi di origine africana appartengono tutti alla prima coniugazione: *mandingar*, *zangar*, *bongar*, *carimbar*, *catingar*, *banzar*, *sambar*, *curiar*, *maxixar*, *cochilar*, *candongar*, *enquisilar*, *aquilombar*.

In questa storia, i confini di come si intende la realtà brasiliana sono ampliati dalle parole africane che, con le azioni e conoscenze, hanno segnato le dinamiche della vita privata nelle case brasiliane. Ad esempio, esistono parole che insegnano a nominare determinati comportamenti, come: *bagunça* “creare disordine e confusione”, *dengo* “essere attento, seducente”, *encabular* “provare vergogna”, *xingar* “insultare, offendere verbalmente”, *zangado* “sentirsi arrabbiato”, *zozzo* “stordito, confuso, turbato”.

Emerge, in questi termini, che l'Africa rimane molto presente nella vita dei brasiliani, anche se spesso essi stessi se ne dimenticano. Dopotutto, il Brasile ha ereditato alcuni segni d'identità

culturale: il gusto della famosa *feijoada*, il ritmo contagioso della *samba*, i passi acrobatici della *capoeira*, innumerevoli parole del vocabolario, culti religiosi, come il *candomblé*, che milioni di brasiliani seguono. Come è noto un'altra informazione che merita di essere considerata, è la definizione di samba come «danza nera». La parola samba, dal quimbundo / quicongo *kusamba*, significa pregare, pregare gli dei e gli antenati, sempre celebrati con balli, *cânticos* e musica, celebrazioni che sono state certamente viste con stranezza e carattere giocoso dalla società cattolica circostante. Contaminato dalla cadenza ritmica e gestuale della danza, quella che una volta era una danza esclusivamente nera viene spogliata del suo contenuto religioso originale e l'iniziale preghiera afro-brasiliana si trasforma in semplice tipologia di danza e forma ritmica, per essere riconosciuta a livello globale come l'espressione più autentica e rappresentativa della musicalità brasiliana.

### 3.1. Il lessico africano tra opere letterarie e studi etnologici

La letteratura come scrisse Umberto Eco, è uno di quei poteri immateriali non valutabili 'a peso', ma che in qualche modo pesano (cf. Eco: 2002). Infatti scorrendo le pagine di alcune opere brasiliane scopriamo che la letteratura ha contribuito alla diffusione di africanismi e che allo stesso tempo sia stata influenzata dagli elementi culturali afrobrasiliani. La letteratura, infatti, non solo svolge una funzione educativa dei singoli, ma ha anche un'importantissima funzione di appartenenza alla comunità umana e ci aiuta anche ad arricchire il lessico, a migliorare la qualità lessicale.

In Brasile, le opere di Antônio de Castro Alves, Jorge Amado, José Lins do Rego, Luís Gama e di altri autori includono diversi vocaboli di origine africana ma è l'etnologia che fornisce il maggior contributo. D'altronde, in un viaggio di studio in Africa, l'etnologo Luís da Câmara Cascudo ha confermato le inesauribili affinità spirituali, culturali e magiche che uniscono il continente nero con il Brasile. In tale contesto lo scrittore raccoglie, quindi, fatti, abitudini, credenze e reminiscenze storiche. Il suo libro *Made in Africa* è utile per comprendere i particolari dell'Africa nera brasiliana lasciando trasparire la sua storia, la sua pluralità etnica e culturale, la sua psicologia collettiva, la sua religione. Tutti questi elementi diventano vivi e tangibili attraverso la comunicazione diretta, attraverso l'autore che traduce in parole ciò a cui ha assistito, convertendo in lettere la presenza latente di radici nere nel sottosuolo brasiliano, dal punto di vista morale o organico, che sono presenti in questi popoli divisi dall'Atlantico (cf. Cascudo 2002).

La questione dell'identità fa emergere che la fusione afrobrasiliana è essenziale non solo a livello culturale e sociale, ma anche a livello lessicale. Quest'eredità fa nascere una fusione fra cultura e lessico: infatti l'etnologo Luís da Câmara Cascudo nel suo libro parla del cosiddetto "africanismo più popolare in Brasile" cioè l'africanismo banana, anche se per molti un termine banale e comune, ci porta oltre la nostra fantasia poiché questo termine racconta la storia di un paese e della sua lingua. A partire dall'africanismo più appreso e conosciuto nel mondo si può risalire alla conoscenza di tantissimi altri termini africani che hanno radici profonde nell'Africa e che sono inseriti nei più grandi dizionari brasiliani.

Questi africanismi non solo fanno parte del lessico brasiliano ma attraversano il mondo culturale di un paese così vasto e magico. La magia di questo mondo la troviamo nel "lundu" una danza che ricorda la città di Luanda (Angola) e esisteva già, nel XVI secolo, in Portogallo (piaceva sia ai portoghesi sia agli africani) tuttavia quando apparse in Brasile si caricò di altri elementi della cultura brasiliana, come un altro "frutto" del rapporto tra i due continenti: "Derramou-se o Lundu pelo Brasil e a memória bailarina nacionalizara-o sem recordar os bomboleios iniciais em Luanda e, com variantes e acréscimos no dinamismo das ancas, do Zaire ao Cunene, não exilando Cabinda na prática do saracoteio" (cf. Cascudo 2002: 57-60).

Lo studioso Moraes registrò questo termine nel suo *Dicionário da Língua Portuguesa*: “Lundu, dança chula do Brasil, em que as dançarinas agitam indecentemente os quadris”. *Lundu* veniva considerata una danza di seduzione con la quale le danzatrici provocavano gli spettatori attraverso gli occhi e i movimenti sensuali. La danza *lundu* veniva accompagnata da strumenti di percussione o di corda, inoltre sono state scritte canzoni e poesie su questa danza. Esiste anche il *lundu* cantato: le canzoni di *lundu* sono popolari e hanno acquisito simpatia nei salotti aristocratici dal XVIII secolo. A tal riguardo il Dizionario Michaelis parla di: “dança africana, de par solto, com requebros sensuais, trazida para o Brasil pelos escravos bantos, tornando-se muito popular nos salões aristocráticos, do final do século XVIII ao início do século XIX” (Michaelis). Prima del *lundu*, la musica, le danze e le feste degli africani erano considerate un mondo a parte, che i bianchi ascoltavano, ma non permettevano che entrasse nei loro mondo. È importante parlare di *lundu* perché fu la prima forma di musica di origine africana che s'impose nel mondo brasiliano e lusofono.

Un altro termine di origine africana è “cafuné” (dal quimbundo *kifune*) un termine molto usato nelle regioni del nordest brasiliano. Questo termine in passato veniva considerato come l'atto di togliere i pidocchi ma il suo concetto è molto più significativo.

Il termine *cafuné*, oggi ha radici profonde in Brasile e rappresenta una parte di Angola nel territorio brasiliano, viene spesso usato ed è vivo nella cultura: *fazer cafuné* “acariciar, agradar, mimar alguém com cafunés” (cf. Cascudo 2002: 67-72). Troviamo, quindi, nel *cafuné*, una pratica che riunisce le due sponde dell'Atlantico.

Antônio Moraes (1764-1824) nel suo dizionario lo descrive come: “estalos, que são dados na cabeça, como quem cata, com as unhas, para adormecer”. Tuttavia, non è solo un termine inserito all'interno di un vocabolario ma è un atto di amore, un gesto emotivo, semplicemente una carezza; nel testo di Cascudo si trova anche “farofa” (dal quimbundo *falofa*) che secondo lo studioso è uno dei vocaboli bantu più utilizzati in Brasile dopo l'africanismo “banana” tuttavia non lo registrò nel suo dizionario.

Non vanno tralasciati termini religiosi come *quimbanda* “sacerdote del culto angola-congo, allo stesso tempo guaritore” o “ramo dell'*umbanda* popolarmente chiamata linea nera dell'*umbanda*, in quanto include nelle sue pratiche il culto degli *exus* ed è ritenuta all'origine dei presunti danni arrecati a persone, animali e oggetti”. Una delle parti più interessanti è come Câmara Cascudo si impegni nel risaltare l'africanità presente in Brasile, senz'altro parla di un certo “Reino do Congo na terra do Brasil” con questo si riferisce a Salvador di Bahia, attraverso documentazioni fornite possiamo scoprire che già nel XVI secolo in questa regione erano in uso diversi costumi congolesi e angolani. Da questi popoli derivano due “autos” popolari brasiliani, di ispirazione nera, il *Congos* e la *Congada* che raggiungono l'apice di espansione in tutto il territorio. *Congadas*, *congados*, *congós* sono dei legittimi africanismi. L'esistenza funzionale delle *Congadas* è un'impressionante prova di vitalità africana nelle usanze brasiliane.

Non dimentichiamo la parola *cambinda* che appartiene al mondo folcloristico afrobrasiliano: i *cambindas* erano un “grupo de negros que desfilavam, dançando, pelas ruas de Recife, saudando os santos católicos e homenageando autoridades da cidade; dessas manifestações populares surgiu, posteriormente, o maracatu, tal como hoje é conhecido” (Michaelis). È anche una danza mimica che imita le rane. Il nome di questa danza deriva dai popoli *cabindas* che sono sempre stati confusi con gli angolani, ma erano congolesi.

Altri termini da considerare sono *batuque* e *batucada*, Cascudo ne parla ampiamente come una delle eredità principali lasciate nel mondo socioculturale del Brasile. Veniva considerata anche una danza indecente che finalizza con *umbigadas*, queste ultime sono “una mossa di danza in vari balli afro-brasiliani. A volte si traduce come colpo di pancia eseguito come segue: una ballerina

apre le braccia e protende il suo ombelico verso un'altra ballerina". Sull'altra sponda dell'Atlantico il *batuque* (in creolo *batuku*) è una forma di musica e di danza ancora oggi praticata nell'isola di Santiago a Capo Verde, dove viene eseguito da gruppi di donne che si mettono in cerchio e lo eseguono cantando e battendo il ritmo con le mani sulle gambe, mentre al centro si esibisce una ballerina, che esegue una serie di movimenti prefissati. Anche *samba* è un africanismo incorporato nella cultura brasiliana e mondiale, se analizziamo questo termine ci rendiamo conto che è associato alle danze che fanno uso di *umbigadas* infatti, in quimbundo "ombelico" si dice *semba*. Nel *Dicionário Etimológico Bundo-Português* di Padre Albino Alves (Lisboa, 1951) si registra: "Semba, dança, non Samba". Nel *Dicionário Kimbundo-Português* di Assis Júnior si trova "Masesemba, umbigada (na dança)". Alcuni studiosi, pensano che *Samba* sia una deformazione di *Semba*. *Samba* significa secondo Macedo Soares, anche pregare, supplicare, adorare, invocare, implorare, lamentarsi: in bantu pregare si dice *cusamba* (cf. Macedo Soares: 1838-1905).

Perfino, i beni materiali come il denaro vengono nominati con termini africani, dal quimbundo *njimbu* deriva il termine colloquiale *jimbo* sinonimo di "dinheiro". Nei documenti del XIX secolo appare nel testo *O Mulato* di Aluísio Azevedo:

E com os dedos fazia sinal de dinheiro. - Tenha eu o **jimbo** seguro acrescentou, e bem que me importa a boca do mundo! E senão olhe aí para a nossa sociedade. E citava nomes muito conhecidos, contava histórias medonhas de contrabandos de grande ladroeiros de notas falsas, do diabo! (CP)

### 3.2. Africanismi regionali

Il portoghese brasiliano è ricco di sfumature regionali, nel 1934 Marroquim fu il primo ricercatore di dialetti regionali in Brasile soprattutto della cosiddetta «lingua del nord-est» con un' enfasi sullo Stato di Alagoas e Pernambuco, lo studioso era molto interessato e si preoccupava molto per le questioni lessicali. Marroquim nelle sue ricerche abbracciò le parole relative alla cucina e al cibo come: *aluá*, *angu*, *dendê*, *quiabo*, *zorô*, *quibebe* e *inhame*; agli eventi musicali e culturali come: *batuque*, *berimbau*, *carimbó*, *ginga*, *marimba* e *maxixe*; alle manifestazioni religiose: come *nagô*, *Ogum*, *capeta* "entità malvagia o spirito malvagio; Diavolo, Satana"; all'interazione o comportamento sociale come: *banzé* "rumore, disordine, confusione", *cafuné* "grattare la testa di qualcuno, accarezzando con le unghie per farlo addormentare", *fuzuê* "festa, baldoria", *muxoxo* "schioccare con la lingua e le labbra, eventualmente accompagnato dall'interiezione ah, indicando disprezzo, disgusto" e *mulambo* "straccio usurato e sporco; vestiti molto usurati e vecchi", e infine attinenti alla fauna come: *calango*, un tipo di lucertola, in origine "ladro astuto", *camundongo* "topolino domestico", *gongá* "cestino piccolo con coperchio", *gorila*, *orangotango*, ecc.

In Pernambuco e Alagoas i popoli africani lasciarono alcuni aggettivi nel dialetto locale tra i quali: *capiongo* "persona che soffre di tristezza, nostalgia", *cafuçu* "nome comune dato al diavolo", *cangulo* "persona che ha i denti superiori sporgenti", *macambúzio* "malinconia, tristezza", si dice di qualcuno preso dall'insoddisfazione; malinconico, cupo, taciturno, *manzanza* "pigro, turbolento", *buzuntão* "ronzio", *capenga* "zoppo", *banguelo* "senza denti", *fiota* "amico", *dunga* "eccezionale, incomparabile", *cutuba* "importante, bello, intelligente". Ciò sembra essere confermato anche nel lavoro dello studioso Mendonça. Fra i nomi propri il soprannome "Zumba", ipocoristico di José, è molto comune: Zumba era il capo degli schiavi africani. Inoltre, sono d'uso comune alcune frasi di origine africana che sono state introdotte e rese popolari in Brasile: *angucaroço* "disturbo, confusione o complicazioni", *banzé-de-cuia* "creare confusione", *azeite-de-dendê* "olio di palma", *dendê-de-cheiro* "odore dell'olio di palma". Altre espressioni folcloriche popolari sono *virou-ogó* "non ha portato a nulla", *ôrofála e fúlo-de-raiva* "essere irritato, arrabbiato" (cf. Silva de Aragão 2010). Esistono anche dei termini derivati (presenti anche in Houaiss) come: *candomblezeiro* "adepto o seguace del candomblé", *quitandeiro* "venditore ambulante di

frutta, pesce oppure colui che fa dolci”, *quiabeiro* “nome comune della pianta quiabo”, *quituteiro* “persona abile nella preparazione di prelibatezze”, *macumbeiro* “chi pratica la macumba, un culto afro-brasiliano, di origine Nagô, che ha un’influenza cattolica, spiritista e occulta”, *mandingueiro* “individuo che fa il mandingo; macumbeiro, stregone, mago”, *mandraqueiro* “individuo che pratica la stregoneria”, *maxixeiro* “chi balla o ama ballare il maxixe”, *xangourista* “stregoneria” e *xangozeiro* “termine volgare per definire una persona che pratica la macumba” (cf. De Souza Borges: 2014).

Certe parole, invece, sono state fortemente modificate a causa della proclisi: *iôião*, *sirihá*, *sinhô*, *nhã* e *nhô*. La stessa lingua dei bambini ha un sapore quasi africano: *cacá*, *pipi*, *bumbum*, *nenem*, *tatá*, *papato*, *lili*, *mimi*, *cocô*, *dindinho*, e *bimbinha*. In Pernambuco secondo Marroquim ci sono termini geografici che denominano monti, corsi d’acqua e villaggi; infatti sono toponimi di origine africana: *lunga* > catena montuosa a nord-ovest di Anadia e nome di un ruscello che sorge nella stessa montagna, sulla riva del fiume Coruripe; *Cafuchi* > montagne tra União, Murici e Viçosa (sarebbe il nome della montagna per il fratello di Zumbi, il capo nero di Cafuche, che aveva il suo quilombo lì. Quifuchi, in lingua africana significa regno, dominio e da lì potrebbe anche venire il nome della montagna); *Sabalangá* > città vicino a Viçosa, sulla strada per la catena montuosa Dois Irmãos; *Banga* > nome della collina dove esisteva un quilombo, l’ultima roccaforte dei neri e dove combatté, nel 1692, Domingos Jorge Velho. Questa collina suggerisce che è la catena montuosa dei Dois Irmãos e il villaggio di Sabalanga, la vera roccaforte dei neri; *Quizanga* > corsi d’acqua che passano vicino a Sabalangá; *Luango* > mulino nel comune di Viçosa; *Cafuba* > nome di un tratto della catena montuosa Dois Irmãos, Cafuba era uno dei capi di guerra di zombi; *Canisa* > torrenti nel comune di Viçosa; *Zanzo* > stagno nella catena montuosa dei Dois Irmãos. Tutti questi luoghi si trovano in zone dove gli africani dei “quilombo” di Palmares vissero la propria libertà dalla schiavitù per molto tempo.

Marroquim nei suoi testi cita altre parole africane che sono entrate nel vocabolario comune, dagli utensili agli oggetti e alle cose tipiche dell’Africa: *macaco*, *cacimba*, *cabaço*, *banana*, *cachimbo*, *lumbi*, *quilombo*, *mulungu*, *moleque*, *mucambo*, *bugiganga*, *caxumbu*, *caxito*, *jiló*, *marimbondo*, *quiabos*, *João-Congo*, *tapa-cacimba*, *quebra-bunda*, ecc.

Un altro dialetto importante è quello carioca studiato da Antenor Nascentes (*O linguajar carioca*, 1922). Anche se questo dialetto è condizionato dalle lingue africane e dalla cultura dell’Africa più a livello di pronuncia che di lessico.

Occorre dire che gli africanismi regionali registrati da Marroquim sono molti di più rispetto a quelli di Amaral e Nascentes: da questa osservazione possiamo dedurre che l’influenza africana nella lingua portoghese del Brasile è stata molto più significativa nel nordest del paese rispetto alla zona interna di São Paulo o di Rio di Janeiro. Infine, gli studi più recenti e completi sono quelli della ricercatrice Yeda Pessoa de Castro che analizza gli africanismi presenti a Bahia (cf. Castro: 2001).

#### 4. Riflessi del passato nel presente

Facendo un’attenta analisi del campo concettuale e reinterpretando i concetti in vigore, al fine di evidenziare l’importanza di uno studio epistemologico e storico in relazione all’influenza africana nel portoghese brasiliano possiamo dire che l’influenza africana nel portoghese brasiliano è un oggetto di studio d’interesse notevole, che coniuga visione antropologica e linguistica, ma che dovrebbe essere letto in senso critico, tenendo conto del contesto storico e socio-culturale dell’epoca in cui si inserisce il termine.

Per quanto riguarda l’influenza africana nei regionalismi, si potrebbe persino affermare che le parole non sono regionali, ma incorporate nella lingua portoghese del Brasile, infatti, è poco

credibile che in Brasile esistano parole regionali africane poiché le influenze fonetico-fonologiche e lessicali delle lingue africane nel portoghese brasiliano porterebbero a parlare non di influenze diatopiche o regionali, ma di influenze diastratiche o sociali. In altre parole, si potrebbe parlare delle classi non alfabetizzate o semi-letterarie che hanno subito la più grande influenza fonetico-fonologica e lessicale delle lingue africane. Tuttavia questo è un dibattito sul quale bisogna riflettere e svolgere studi più approfonditi. È evidente l'importanza delle popolazioni di origine africana nella costituzione della cultura linguistica del popolo brasiliano, quest'influenza linguistica si conferma nel lessico di cui si avvale l'oratore nei suoi atti linguistici. Alcune parole vengono utilizzate, ma in breve tempo sono arcaiche o altre le sostituiscono, rendendo ancora più chiara l'eterogeneità della lingua. È necessario considerare che le popolazioni africane che si sono radicate nelle terre brasiliane non devono essere ricordate solo come persone ridotte in schiavitù, ma come soggetti importanti nella creazione della lingua che continua ad essere così ricca: il portoghese brasiliano è affascinante per i suoi fattori di differenziazione, siano essi regionali o sociali, oserei dire che sia quasi come un dialetto creolo, dalla fonetica nera, cioè depositario di un insieme di tracce africane presenti sia nella morfologia sia nella sintassi, ma particolarmente ricche per quanto concerne il lessico.

Gli africanismi in alcuni casi stanno subendo una morte lenta e com'è noto con la morte di una lingua, si estingue un canale di accesso a conoscenze necessarie alla ricerca linguistica. Nell'arco degli anni si sono perse diverse informazioni concernenti gli africanismi nel suolo brasiliano e questo ha fatto prosciugare veri e propri giacimenti di conoscenza lessicale. Queste informazioni si sono perse per un vero e proprio processo di degenerazione: come disse Italo Calvino, una vera e propria "pestilenza". Calvino lascia intendere con questo che le parole si riducono a un "pulviscolo impalpabile di atomi", e in quello stato degenerativo perdono il potere di rappresentare la fisicità del mondo (cf. Calvino: 1988).

Con quest'annotazione non si vuol dire che gli africanismi stiano scomparendo del tutto sul suolo brasiliano, tuttavia, se diamo uno sguardo al futuro e agli effetti della globalizzazione, bisogna domandarsi, come osservatori della diversità e della ricchezza delle lingue, se con il passare del tempo il complesso ma equilibrato sistema mondiale non finirà per far scomparire le tracce lessicali appartenenti a una cultura ancestrale, in seguito alla globalizzazione che sta accelerando dinamiche degenerative, a livello anche linguistico, in corso da qualche tempo (ad esempio l'utilizzo sempre più frequente di termini inglesi, ecc.), anche se allo stesso tempo questi fenomeni hanno contribuito alla diffusione di quei termini africani che sono oggi "internazionali" come nel caso di *banana*. La paura sarebbe la scomparsa definitiva delle parole africane la cui estinzione significherebbe la scomparsa di antiche culture. Per tale ragione si dovrebbe cercare una strategia per la difesa e la tutela del patrimonio culturale e linguistico del Brasile o di altri Stati, per evitare un'irrimediabile perdita.

A questo proposito è inoltre utile ricordare che, se alcuni termini africani stanno scomparendo in Brasile si potrebbe dire che sta succedendo da quando stanno venendo meno le risorse naturali che li avevano tenuti in vita nel passato. Alla sua origine ci sono: la crescita incontrollata dell'industrializzazione, la trasformazione demografica di alcune regioni e i fenomeni di massificazione e omologazione culturali derivati dalla globalizzazione. In sintesi, per preservare la vitalità del lessico di origine africana nel sistema linguistico portoghese potrebbe essere utile creare nuovi spazi, con l'insediamento di istituzioni civili che siano in grado di trasmetterle e mantenere la loro funzione comunicativa interculturale, in questo modo si potrebbe salvaguardare anche la natura cosmopolita del lessico portoghese.

Certi fattori sono imprescindibili e fondamentali per i madrelingua del portoghese ma se vediamo tutto da un'altra prospettiva, sono problemi che riguardano non tanto le conoscenze del sistema lessicale ma la pragmatica del suo uso in un contesto culturale di madrelingua. Una visione

più ampia ci potrebbe far pensare alla lingua portoghese “brasiliiana” appresa come lingua straniera o seconda lingua: è importante pensare come sarebbe utile per alcuni studenti conoscere l'identità culturale africana e del patrimonio linguistico di origine africana delle lingue da essi studiate: un progetto di formazione, educazione o ricerca non potranno limitarsi alle manifestazioni più superficiali delle lingue a contatto ma dovrà andare alla ricerca dei fenomeni più sfuggenti e quasi carismatici, che sono quelli delle contaminazioni lessicali.

Non c'è nulla di male nel voler cercare un po' d'Africa visto che conoscere i prestiti lessicali africani, all'interno della lingua portoghese, fornisce anche le basi per chi si occupa di traduzione: sia della traduzione scritta sia dell'interpretariato orale. È la scuola l'ambito in cui si deve fare difesa della lingua, e i frutti di una buona educazione linguistica dovrebbero bastare a motivare le nuove generazioni e i traduttori che desiderano salvaguardare l'integrità della lingua in cui devono tradurre: un dilemma ormai antico che dovrebbe essere incoraggiato con prese di posizione drastiche e ispirate a un maggior pragmatismo da parte dei lessicografi. Le opinioni a questo proposito sono diverse, ma l'auspicio è che si proceda senza indugi con lo studio dell'ambito storico-culturale, sociale e linguistico della cultura brasiliana. Sarebbe la condizione per garantire una buona padronanza, agli stranieri, del lessico portoghese. Ricordando che l'apprendimento del lessico delle lingue straniere è un'imprescindibile risorsa e ricchezza culturale per interagire con i parlanti nativi, entrare nelle loro culture, partecipare alla loro vita: quindi è importante sia per l'autoidentificazione culturale sia per la mera comunicazione.

In fin dei conti, possiamo cogliere l'evoluzione dei termini attraverso il caleidoscopio che con i suoi specchi paralleli ci aiuterebbe a comprendere meglio: al suo interno le immagini vengono rifratte specularmente secondo la disposizione degli oggetti. Le rifrazioni sono molteplici, e questo rende l'idea di una realtà multiforme- gli africanismi- ma guardando meglio si nota l'uniformità speculare di ogni immagine. Questo strumento potrebbe un giorno organizzare i diversi africanismi brasiliani, come una costellazione di unità riflesse speculari. Per ogni parola introdotta nel caleidoscopio un nuovo sistema di immagini simmetriche verrà rifratto in un altro specchio. Ma saranno sempre le parole a dettare la disposizione delle forme e se restiamo sulla linea della curiosità sarebbe utile a tutti i cittadini brasiliani e studiosi di lingua portoghese cercare con piena vitalità un po' d'Africa nelle parole.

## BIBLIOGRAFIA

- Álvarez López, Laura (2004), *A Língua de Camões com Iemanjá: Forma e Funções da Linguagem do Candomblé*, tesi di dottorato, Stockholm University.
- Assis, Junior (2012), *Dicionário kimbundu-português, linguístico, botânico, histórico e corográfico. Seguido de um índice alfabético dos nomes próprios*, Ulan Press.
- Bastide, Roger (2007), *Le Americhe Nere: culture africane nel nuovo mondo*, Ghibli.
- Barroso de Sousa, Francisco (2015), *Sobre arabismos africanos no dicionário etimológico resumido de antenor nascentes* (1966), Revista Letras Escreve, Amapá.
- Bartens, Angela & Philip Baker (eds.), (2012), *Black through white. African words and calques which survived slavery in Creoles and transplanted European languages*, Battlebridge, London/Colombo.
- Cacciatore, Olga Gudolle (1977), *Dicionario de cultos afro-brasileiros*, Forense Universitaria, Rio de Janeiro.
- Calvino, Italo (2016), *Lezioni Americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Collana Oscar Moderni, Milano.
- Canepari, Michela (2016), *Linguistica, Lingua e Traduzione. I fondamenti*, libreriauniversitaria.it. edizioni.
- Cascudo, Luís da Câmara (2002), *Made in Africa*, São Paulo, Global editora.
- Castro, Yeda Pessoa (2001), *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, Topbooks Editora, Rio de Janeiro.

- Castro, Yeda Pessoa (1976:214), *Antropologia e linguística nos estudos afro-brasileiros*, UFBA, Salvador de Bahia.
- CLP = Corpus Lexicográfico do Português, dir. Telmo Verdelho e João Paulo Silvestre, <http://clp.dlc.ua.pt/DICIweb/> [consultato in data 08/09/2020]
- CP = Corpus do Português [Mark Davies (org.)], <https://www.corpusdoportugues.org/> [consultato in data 08/09/2020]
- De Souza Borges, Patricia (2014), *Línguas africanas e português brasileiro: análise historiográfica de fontes e métodos de estudos no Brasil (séc. XIX-XXI)*, tesi di dottorato, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Eco, Umberto (2002), *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.
- Houaiss, Antonio, (2003), *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates.
- Lopes, Nei (2012), *Novo dicionário banto do Brasil*, Rio de Janeiro, Pallas.
- Macedo Soares, Antônio Joaquim (1880), *Sobre as palavras africanas introduzidas no português do Brasil*, *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro.
- Macena, Adriano (2011), *Dicionário escolar da diversidade cultural pernambucana*, Recife, Ideia Empreendimentos Culturais.
- Marroquim, Mário (1996 [1934]), *A língua do Nordeste*. 3. Ed, HD Livros, Curitiba.
- Mendonça, Renato (1973), *A influência africana no português do Brasil*. 2. Ed, Editora Nacional, São Paulo.
- Michaelis = <https://michaelis.uol.com.br/>
- Nascentes, Antenor (1922), *O linguajar carioca*. 2. ed del 1953, Organização Simões, . Rio de Janeiro.
- Póvoas, Rui do Carmo (1989), *A linguagem do candomblé: níveis sociolinguísticos de integração afro-portuguesa*. Prefácio de Celso Cunha, José Olympio, Rio de Janeiro.
- Queiroz, Sonia (1998), *Pé Preto no Barro Branco: A Língua dos Negros da Tabatinga*, Editora da UFMG, Belo Horizonte.
- Raimundo, Jacques (1933), *O elemento afro-negro na língua portuguesa*, Renascença, Rio de Janeiro.
- Silva de Aragão, Maria do Socorro (2010), *Africanismos no português do Brasil*, Revista de Letras volume, vol.30, Araraquara.
- Teysier, Paul (2001), *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

**MARCELY BELISSE GIL RODRIGUEZ** • Recent graduate in Modern Languages for International Communication and Cooperation (M.A.) at the University of Turin with a final thesis on Africanisms in Brazilian Portuguese.

**E-MAIL** • [marcely1094@gmail.com](mailto:marcely1094@gmail.com)

# LINGUE SENZA CONSONANTI BILABIALI

Marco CARCHIA

---

**ABSTRACT • Languages without Bilabial Consonants.** The existence of consonants at the velar, alveolar and bilabial places of articulation seems to represent the basis of the structure of a consonant system, described by many authors according to various approaches. Nevertheless a few scattered references to languages without any bilabial sound can be found in literature, especially by authors dealing with American native languages. For this reason, the presence of bilabial consonants cannot be considered as a universal of language but rather a linguistic tendency, admitting, as such, some exceptions. The above mentioned references describe the phenomenon by a merely synchronic perspective, leaving thereby aside, not only extinct languages, but also those showing at a distant time in the past the lack of these sounds, which were later introduced in their consonant inventory. This article provides first of all a mapping of all languages and linguistic families involved, regardless whether they are living, extinct or characterized by this phenomenon at a distant time in the past. Further, it yields a description of how the phenomenon occurs, based on the analysis of the different languages and linguistic families involved, along with a research on the explication of the possible reasons underlying it.

**KEYWORDS •** American native languages; bilabial consonants; consonant system; phoneme; proto-language.

## 1. Introduzione

Sebbene molti autori, secondo i più svariati approcci, abbiano decretato l'universalità della presenza di fonemi occlusivi nei tre punti d'articolazione velare, alveolare e bilabiale, che sembrano così costituire la base di ciascun sistema consonantico, esistono in letteratura alcuni sporadici cenni all'esistenza di lingue che risultano completamente prive di consonanti bilabiali (cfr. Suarez 1983: 37, 44; Mithun 1999: 19-20; Campbell L. 1997: 112, 157).

La suddetta universalità è riscontrabile sia in approcci decisamente più teorici, sia in altri fondati su un'impostazione più pratica. Fra i primi abbiamo anzitutto l'origine di un sistema fonologico secondo Jacobson & Halle (1956), che prendono in considerazione la tipica sillaba CV. In particolare i due fonemi ideali che la compongono, sulla base di osservazioni fatte sia sui bambini, sia sugli afasici, sono /p/ e /a/. L'ottimalità della sillaba così creata risiede nell'estremo contrasto esistente fra i due suoni tanto da un punto di vista articolatorio, quanto da uno percettivo. Nel primo caso abbiamo una chiusura totale della parte terminale del tratto vocale nell'esecuzione della consonante, mentre, per quanto riguarda la vocale, le labbra sono completamente aperte, lasciando invece un restringimento posteriormente. Nel secondo caso, mentre /p/ è fortemente limitata nella durata ma non lo è nella frequenza, il discorso esattamente opposto vale per /a/ (cfr. *ibidem*: 37). A partire da tale sillaba, grazie alla nascita di tutta una serie di opposizioni, si generano via via tutti gli altri suoni (cfr. *ibidem*: 38-42).

Nei *Grundzüge*, Trubetzkoy (1939) opera una distinzione dei fonemi in tre serie a seconda del loro luogo d'articolazione: *basiche* (cfr. *ibidem*: 114), *correlate equipollenti* (cfr. *ibidem*: 117) e *secondarie* (cfr. *ibidem*: 122). Le serie basiche sono costituite da suoni che si trovano in opposizione multilaterale eterogenea e rappresentano quei suoni maggiormente presenti nelle lingue. Esse coincidono proprio con le gutturali, le apicali e le labiali. L'autore sottolinea come tale universalità non possa essere frutto di una casualità, e la attribuisce al fatto che gli organi che producono questi suoni sono i più adatti ad ostruire completamente la cavità orale con semplici movimenti. A ciò si aggiunge quanto essi siano distanti fra di loro da un punto di vista percettivo.

Simile alla precedente è la classificazione delle tre serie operata da Lindblom & Maddieson (1988): articolazioni *basiche*, *elaborate* e *complesse*. La prima categoria, di cui non viene effettivamente data una definizione, ma è basata piuttosto sull'intuizione, è costituita dai seguenti 18 fonemi: le tre serie di occlusive sorde e sonore nei tre classici punti d'articolazione (/k t p g d b/), la fricativa alveolare e quella labiodentale sorde (/s f/), l'affricata postalveolare sorda (/tʃ/) e le due glottidali, occlusiva e fricativa, sorde (/ʔ h/), per quanto riguarda le ostruenti; le tre nasali nei tre punti d'articolazione sopracitati (/ŋ n m/), le liquide (/r l/) e le approssimanti (/w j/) nell'ambito delle sonoranti. In realtà, è facile dedurre dalla definizione data dagli autori della serie successiva, che questi fonemi corrispondono alla posizione più neutrale della punta e del dorso della lingua, così come delle labbra. La seconda serie, le articolazioni elaborate, è costituita da fonemi che, per quanto concerne il luogo d'articolazione, prevedono appunto una posizione più lontana da quella fisiologica degli articolatori, comprendendo quindi labiodentali, retroflesse, alveolopalatali, uvulari e laringali, mentre sono caratterizzate da modi d'articolazione meno "spontanei". Fra di essi abbiamo quindi la sonorità nelle fricative e nelle affricate, la mancanza di questo stesso tratto nelle sonoranti. Ai fonemi con tali proprietà si aggiungono le eietive, le implosive, i click, le pre- e postaspirate, le prenasalizzate e le consonanti a rilascio nasale. Anche l'aggiunta di articolazioni secondarie come la palatalizzazione, la labializzazione, la velarizzazione e la faringalizzazione di fonemi semplici concorrono a creare i suoni appartenenti alla seconda serie. La terza serie, infine, le articolazioni complesse, è definita come la combinazione di almeno due articolazioni elaborate (cfr. *ibidem*: 67-73).

Nei piccoli inventari, i fonemi della prima serie tendono a crescere con l'aumentare della grandezza del sistema. Una volta raggiunto indicativamente il punto di saturazione della prima serie, entra in gioco la seconda, contribuendo anche in questo caso all'ampliamento dell'inventario. Lo stesso accade poi quando si satura tale serie, con l'intervento dei fonemi appartenenti alla terza. L'aggiunta di nuovi contrasti, legata chiaramente all'ampliamento di un inventario, implica i due concetti di *espansione* e *frazionamento*. L'espansione è l'aumento della distanza percettiva tramite l'aggiunta di nuove serie nello spazio fonetico, mentre il frazionamento è la diminuzione di tale distanza, creando quindi nuovi fonemi simili a quelli già esistenti (cfr. Lindblom & Maddieson 1988: 67-73).

Accanto a questa impostazione più teorica, Maddieson (2009) compie una serie di analisi tipologiche: egli osserva come, esaminando un campione di 317 lingue (cfr. *ibidem*: 32)<sup>1</sup>, il punto d'articolazione più frequente sia quello dentale/alveolare, (presente in 316 casi ovvero nel 99,7%), seguito da quello velare (315/99,4%) e quindi da quello bilabiale (314/99,1%) (cfr. *ibidem*: 32).

<sup>1</sup> UPSID, il database creato da Maddieson era inizialmente costituito da 317 lingue, portate in seguito a 451. Il criterio è stato quello di scegliere una lingua per ciascuna piccola famiglia. L'opera dell'autore *Pattern of Sounds* è comunque basata sulla prima versione del database.

Tuttavia, mentre l'esistenza di suoni coronali rappresenta a tutti gli effetti un universale linguistico consonantico, quella negli altri punti è piuttosto una tendenza universale, dal momento che esistono appunto determinate eccezioni (cfr. Hyman 2008: 92). Procedendo ad un esame più approfondito sugli studi compiuti da Maddieson (2009), riscontriamo l'esistenza di /p/ in 263 casi, quella di /b/ in 199 (cfr. *ibidem*: 35) e quella di /m/ in 299 (cfr. *ibidem*: 60), cifre quindi notevoli, che hanno portato l'autore ad inserire i tre fonemi all'interno del sistema fonologico "ideale" di 21 suoni<sup>2</sup>, da lui creato proprio sulla base della frequenza (cfr. *ibidem*: 12).

Basandosi su *UPSID451*, la versione più aggiornata del sopracitato database, Pericliev (2004) ha individuato 146 universali implicazionali a proposito della presenza di un dato fonema in un inventario, sebbene per molti casi si tratti di tendenze e non di universali assoluti (cfr. *ibidem*: 206-13). Interessante notare come, su 40 implicazioni, le bilabiali occupino 8 volte il posto del primo membro e 34 volte quello del secondo, a conferma della loro tendenziale universalità.

A differenza dei casi precedentemente illustrati, Clements (2001) basa la propria analisi non sui fonemi ma sui tratti distintivi. L'autore stabilisce una gerarchia, per quanto riguarda la loro comparsa in un sistema fonologico, in cui il tratto [labiale] si trova al terzo posto su nove, dopo quelli [coronale] e [sonorante], attribuendo così alle consonanti /k t p n m/ il primato di diffusione globale (cfr. *ibidem*: 77-80).

Un ultimo punto sul ruolo universale delle bilabiali è quello del *babbling*. Si tratta di un fenomeno caratteristico del periodo che va generalmente dai 6 ai 12 mesi e viene principalmente suddiviso in tre stadi. Durante il primo l'infante emette vocalizzi caratterizzati da una vocale, un colpo di glottide o un'approssimante; nel secondo, considerato il *babbling* vero e proprio, vengono invece prodotte sillabe del tipo CV, che possono anche essere ripetute consecutivamente e viene per questo chiamato *babbling reduplicato* o *lallazione*; nel terzo, in luogo della ripetizione, si hanno sequenze di sillabe diverse e viene quindi definito *babbling variato* (cfr. Morgan & Wren 2018: 3-4).

I suoni prodotti più precocemente sembrano essere ancora una volta le occlusive, le nasali e le approssimanti. In particolare il luogo d'articolazione più frequente in assoluto risulta quello alveolare, immediatamente seguito da quello bilabiale (cfr. Morgan & Wren 2018: 4). Più nel particolare, MacNeilage, Davis & Matyear (1997) osservano nell'ambito del *babbling* una regressione delle occlusive alveolari, che cedono il passo alle bilabiali, individuando due ragioni alla base di questo. La prima sta, come già accennato, non solo nella semplicità articolatoria di tali fonemi, ma in particolare nel fatto che la posizione di produzione delle bilabiali coinciderebbe con una sorta di posizione neutra degli articolatori. La seconda risiede, invece, in un fattore di input: dal momento che l'esecuzione di questi suoni è quella maggiormente visibile dall'esterno, potrebbero dunque venire eseguiti per imitazione del movimento osservato (cfr. *ibidem*: 274-5).

Tutti questi approcci sottolineano l'universalità delle bilabiali, sebbene poi nella maggior parte dei casi gli autori facciano anche riferimento ad una loro possibile assenza e ad un'inferiorità gerarchica nei confronti delle alveolari. Oltre a cenni nei lavori sopracitati, una netta posizione in questo senso è quella assunta dall'*Optimality Theory*, che vede una netta dominanza delle coronali su qualsiasi altro punto d'articolazione e in particolare su quello in questione (cfr. Prince & Smolensky 2002: 202-3).

---

<sup>2</sup> Questo risulta essere il numero più frequente di fonemi in un sistema.

## 2. Le famiglie e le lingue interessate dall'assenza completa di consonanti bilabiali

### 2.1. La famiglia otomanguea

Si tratta di una delle famiglie linguistiche più ampie e più interessanti della Mesoamerica, che, secondo *Ethnologue*, conta circa due milioni di parlanti. Essa è distribuita interamente in Messico, sebbene alcuni rami oggi estinti si trovassero in altri stati dell'America Istmica. Il punto cardine della sua complessa genealogia è costituito dagli otto ceppi<sup>3</sup> da cui essa è composta: tlapaneco-subtiaba, chiapaneco-mangue, oto-pameano, chinanteco, mixtecano, amuzgo, zapotecano e popolocano. I primi quattro costituiscono l'otomangueo occidentale, i secondi quattro quello orientale. Alcuni di essi danno origine a diversi rami, in alcuni casi già intuibili dal nome. I due che originano la maggior quantità di lingue sono lo zapotecano, suddiviso nei rami zapoteco e chatino ed il mixtecano, ripartito nei rami triqui, cuicateco e mixteco (cfr. Kaufman 1988 in Campbell E. W. 2017: 4).

In tutti i ceppi orientali, fatta eccezione per il ramo zapoteco del ceppo zapotecano, si osserva una notevole scarsità di consonanti bilabiali (cfr. Pickett, Black & Cerqueda 2001: 2; McIntosh 2015: 42-3; Cowan 1974: 235-7; Black 1948: 1-4; Krumholz et al. 1995: 285, 290-292; Mock 1997: 21-3; Stewart, Stewart & Waterhouse 1975: 3; Bauernschmidt 1973: 1; Hollenbach 1992: 181; Bradley 1991: 416; Kuiper e Oram 1991: 186; 117; Daly 1973: 4-5; Glitten 2016: 3), mentre, per quanto riguarda quelli orientali, soltanto il chinanteco è contraddistinto da questa peculiarità (cfr. Voigtlander & Echegoyen 1985: 13-25; Berthiaume 2012: 20-37; Rensch 1968: 19-32; 49-50; Marlett & Neri Remigio 2012) Nello specifico, la scarsità di bilabiali si manifesta come segue: l'occlusiva sorda risulta essere molto rara, presente quasi solo in prestiti; l'occlusiva sonora è anch'essa rara, generalmente sostituita dalla sua versione fricativa e comunque perlopiù in forestierismi; la nasale è invece maggiormente rappresentata e riscontrabile anche in morfemi grammaticali. La ragione di ciò è dovuta ad un'assenza totale nel proto-otomangueo di suoni bilabiali<sup>4</sup>, che sono stati introdotti nel corso dei secoli tramite prestiti, il fonosimbolismo e soprattutto i mutamenti fonologici. In particolare, i principali processi responsabili dell'introduzione delle bilabiali sono stati  $nw > m$ ,  $nn > m$ ,  $k^w > p$  e  $k^w > b$ , che, avvenendo in diversi contesti, così come in punti molto lontani dello *Stammbaum*, hanno portato alla variegata situazione attuale, caratterizzata da differenti gradi d'innovazione nei vari rami (cfr. Suárez 1973: 245-6; Rensch 1976: 62-3, 68, 77, 82, 90, 128-30, 168, 170). L'inventario fonemico della proto-lingua è /i a u t k k<sup>w</sup> ʔ s h n j w/ (cfr. Rensch 1977: 68). Lo studio di questa famiglia è un esempio di quanto sia importante l'osservazione del fenomeno da un punto di vista diacronico: sebbene l'antecedente comune fosse assolutamente privo di bilabiali, non esiste una sola delle molte lingue discendenti che presenti la stessa caratteristica.

### 2.2. La famiglia otomanguea irochese

Le lingue irochesi o irochiane rappresentano una famiglia primaria parlata nel Nord America. Esse vengono suddivise in due principali ceppi: quelle settentrionali e quelle meridionali. Le prime

<sup>3</sup> La terminologia qui utilizzata nella descrizione genealogica è la seguente: *famiglia* > *ceppo* > *ramo*.

<sup>4</sup> In realtà Kaufman ha proposto successivamente una diversa ricostruzione per il proto-otomangueo, che prevede la presenza di /m/ nell'inventario consonantico (cfr. Kaufman 2016a: 38-44). Tuttavia quella proposta da Rensch (1976) è decisamente preferibile per svariate ragioni, pertanto l'assenza di bilabiali in questa famiglia può essere considerata con ottima probabilità totale e primaria.

sono parlate in tre zone, di cui una molto estesa appartenente alle province canadesi di Ontario e Québec e agli stati di New York e Pennsylvania, la seconda compresa nuovamente fra Pennsylvania e Maryland, la terza fra gli stati di Virginia e Carolina del Nord. Le lingue irochesi meridionali sono in realtà costituite da un'unica lingua (sebbene ne esistano varianti dialettali), il cherokee, originariamente distribuita in un'area compresa fra gli stati di Tennessee, Georgia, Carolina del Nord e del Sud (cfr. Julian 2010: XVI). Molte di queste lingue sono oggi estinte, quelle ancora parlate sono il seneca, il cayuga, il tuscarora, l'onondaga, l'oneida e il mohawk.

Le lingue irochesi discendenti, tutte caratterizzate da un sistema fonologico molto semplice, presentano un'assenza praticamente completa di bilabiali (cfr. Julian 2010: 163-4, 178, 184, 189-90, 212, 228, 244, 266, 285-6, 306, 325) fatta eccezione per il cherokee, in cui esiste la nasale, sviluppatasi dal riflesso dell'approssimante labio-velare accanto a vocale nasale (cfr. *ibidem*: 82). Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una proto-lingua contraddistinta da un'assenza totale dei suoni in questione, che si è, però, mantenuta nel corso del tempo nella discendenza. L'inventario fonemico della proto-lingua è /i e ē a u o õ t k k<sup>w</sup> ʔ s ʃ̥ ɾ h n j w/ (cfr. *ibidem*: 21).

### 2.3. La famiglia caddo

Questa famiglia linguistica in via d'estinzione era originariamente parlata negli Stati Uniti, in particolare nel Sud Dakota, nella parte nord-orientale del Texas, nell'Arkansas e nella Louisiana. In seguito a migrazioni, tali popolazioni si sono stanziate anche negli stati del Nord Dakota, del Nebraska e dell'Oklahoma. La prima distinzione da operare nella classificazione interna è quella fra il caddo e le lingue caddo settentrionali, ossia il wichita, il kitsai, l'arikara e il pawnee. Le seconde possono quindi essere suddivise in due rami, uno composto interamente dal wichita e l'altro dalle tre rimanenti lingue ulteriormente suddivisibili in due rami, uno costituito dal kitsai e l'altro da arikara e pawnee (cfr. Chafe 1979: 213). In realtà il fatto che il caddo sia una famiglia primaria viene messo in discussione dalla proposta di Chafe (1973) e Rudes che vedrebbe un antecedente comune per lingue caddo e irochese, derivato dalla suddivisione del proto-macro-sioux, in due ceppi, di cui l'altro costituito dal proto-sioux-yuchi (cfr. Rudes 1974, p. 117).

Il caddo è l'unica delle cinque lingue a possedere le tre principali bilabiali, /p/, /b/ e /m/ (cfr. Chafe 1976: 56; Chafe 1979: 223; Da Cruz 1957 in Taylor 1963: 116), arikara e pawnee hanno solamente /p/ (cfr. Taylor 1963: 115; Park 1976 in Taylor 1978: 970) mentre le restanti due ne sono completamente prive (cfr. Rood 1974: 580-83; Garvin 1950: 179; Bucca & Lesser: 1969). Secondo gli autori, tale situazione sarebbe il risultato di alcuni mutamenti intercorsi nel tempo, partendo da una proto-lingua caratterizzata dalla sola presenza di /p/ (cfr. Chafe 1979: 218, 226; Taylor 1963: 125). In particolare la scomparsa di questo suono da wichita e kitsai sarebbe principalmente dovuta al processo  $p > k^w$ , sebbene gli stessi autori lascino aperta la possibilità che sia avvenuto il processo inverso<sup>5</sup> e che quindi a livello di antecedente comune fosse presente /k<sup>w</sup>/ in luogo di /p/. Ciò implicherebbe ovviamente che anche la famiglia caddo sia caratterizzata da un'assenza completa e primaria di bilabiali. L'inventario fonemico della proto-lingua è il seguente: /i a u t k p/k<sup>w</sup> ʔ s ʃ̥ ɾ h n j w/ (cfr. Chafe 1979: 222; Taylor 1963: 128).

<sup>5</sup> La forte rilevanza tipologica del processo inverso, contro quella praticamente nulla di quello descritto, fanno propendere per questa seconda possibilità, sostenuta peraltro da ulteriori motivazioni tipologiche e dalla sopracitata possibile origine comune di caddo ed irochese, vista la quasi totale sovrapposibilità dei due inventari consonantici, distinti unicamente proprio da /p/ nel primo caso e da /k<sup>w</sup>/ nel secondo. Considerata la vastità dell'argomento, non è possibile una sua trattazione dettagliata in questa sede.

#### 2.4. La famiglia *eyak-athabaska-tingit*

Si tratta di una famiglia linguistica nordamericana piuttosto ampia che conta almeno 42 lingue. Esse occupano una notevole parte del territorio nordamericano occidentale, soprattutto nell'area compresa fra Alaska e Canada occidentale, ma con alcune isole anche all'interno degli Stati Uniti. La famiglia è conosciuta anche con il nome di *na-dene*, solitamente l'uso di E-A-T viene preferito da quei linguisti che vogliono sottolineare, da un lato, l'appartenenza ad essa del *tingit*, precedentemente catalogato come lingua isolata, dall'altro, l'esclusione dell'*haida*, ad oggi considerata isolata. La particolarità di questa famiglia dal punto di vista genealogico è quella di non possedere praticamente ulteriori ramificazioni in due dei tre ceppi (*eyak* e *tingit*) ma di averne molte all'interno del ceppo *athabaska*. Esso si suddivide dapprima nei tre rami settentrionale, della costa del Pacifico e meridionale (o *apache*), quindi il secondo ramo si riparte ulteriormente in *athabaska* dell'Oregon e della California (cfr. Campbell L. 1997: 110-14, Krauss 1964: 129-31).

Tutte le lingue E-A-T presentano inventari fonemici estremamente grandi con una differenza fra i sistemi vocalici e quelli consonantici: mentre i primi sono decisamente differenziati, comprendendo tanto inventari ridotti quanto ampi, i secondi sono molto più omogenei. In tali inventari è possibile riscontrare in generale una ridotta presenza di bilabiali ed un minore sviluppo del loro sistema rispetto agli altri punti d'articolazione, dove ciascun fonema è spesso presente in versione sorda, aspirata, glottalizzata, labializzata, talora addirittura con la combinazione di due articolazioni secondarie (cfr. Gordon et alii 2001: 418, 440; Miller 2013: 19-24; 33-8; Story 1984: 8-10, 25; Smelcer 2011: 18-25; Hargus 2009: 1-4; *Omniglot*). Una vera e propria mancanza totale dei suoni in questione è riscontrabile unicamente nel *tingit*, nell'*eyak* e nel *chipewyan* (cfr. Maddieson 2013: cap. 18).

La motivazione della suddetta scarsità risiede nel fatto che nella maggior parte delle lingue *athabaska* moderne le bilabiali derivano da /w/, che è la sonorante del proto-*athabaska* andata incontro con maggior frequenza alla trasformazione in occlusiva (cfr. Krauss & Leer 1981: 5-9). Per quanto riguarda semplicemente il proto-*athabaska* o il proto-E-A-T, non vi sono dubbi sul fatto che le due occlusive bilabiali non fossero assolutamente esistenti. Nel caso però della nasale, la questione è più ambigua: analizzando, infatti, la presenza di /n/ nelle lingue odierne, gli autori si sono dapprima resi conto che esso è in realtà il riflesso, non solo del fonema stesso dell'antecedente comune, ma anche di /ɲ/. In un secondo tempo essi sono giunti alla conclusione che, essendo presenti per quest'ultimo fonema riflessi labiali in un ramo, doveva esistere un terzo fonema nasale con un tratto di labialità, che è stato da essi indicato con /ɲ₂/. Nel corso degli anni si sono susseguiti dibattiti su questo tema che hanno portato a considerare tre fonemi candidati ad occupare il posto del terzo fonema: /ñ/ /m/ e /ɲʷ/. Il primo fonema è stato poi scartato per considerazioni tipologiche e considerato esistente solo in qualità di allofono, mentre per quanto riguarda gli altri due il dibattito rimane aperto (cfr. *ibidem*: 14-5; 59-73; 119-22). L'inventario fonemico della proto-lingua è il seguente: /i e u a k t s ʃ tʃ n ɲ ŋ j w kʰ k' kʷ q c tʰ t' tʃʰ tʃ' tʃʰ tʃ' tʃʰ tʃ' ɲ ʃ ç x χ ʎ ʎ kʰw k'w qʰ q' qʷ qʰw q'w cʰ c' xʷ χʷ ɲʷ/. Negli ultimi lavori sulla ricostruzione dell'antecedente comune, come in Leer (2008), l'attenzione sembra rivolta altrove, come è del resto normale, considerando la complessità della fonologia di questa famiglia e la sua grandezza. Nel caso specifico della presente ricerca, però, l'inserimento di uno dei due fonemi al posto dell'altro sarebbe determinante nell'attribuzione all'intera famiglia di una mancanza completa e primaria di bilabiali<sup>6</sup>, cosa che appare come la più logica ed oltretutto coerente con i casi sopra esaminati.

<sup>6</sup> Esistono una serie di motivazioni tipologiche che portano, da un lato, ad escludere la presenza di /m/ e, dall'altro, a sostenere quella di /ɲʷ/ a livello di antecedente comune. Anche in questo caso, la vastità dell'argomento non ne permette un'esposizione dettagliata.

### 2.5. La lingua tillamook

Il tillamook appartiene al salish, una famiglia linguistica nordamericana. Alcune lingue da essa discendenti sono già estinte ma tutte risultano comunque a rischio d'estinzione. La loro zona originaria occupava buona parte della provincia canadese della Columbia Britannica e degli stati di Washington, Idaho, Oregon e Montana, formando un continuum, fatta eccezione per le lingue bella coola e tillamook, che costituivano due isole poco distanziate da quest'area (cfr. Swadesh 1952: 232).

Il tillamook, costituente un ceppo a sé, risulta estinto dal 1972 ma esistono studi che ne descrivono la fonologia, attestando l'assenza di bilabiali al suo interno e riportando il seguente sistema: /i e ə a t t' k k' q q' k<sup>w</sup> k'<sup>w</sup> q<sup>w</sup> q'<sup>w</sup> ʔ s c c' x χ x<sup>w</sup> χ'<sup>w</sup> h t t̥ t̥' l l̥ l̥' j w/ (cfr. Thompson & Thompson 1966: 314), sebbene alcuni prestiti o nomi abbiano introdotto la bilabiale nasale. La ragione della mancanza è attribuita a due mutazioni consonantiche: l'occlusiva bilabiale sorda si è trasformata nella fricativa glottidale mentre la bilabiale nasale nell'approssimante labio-velare (cfr. Swadesh 1952: 241). Il proto-salish possedeva, infatti, tre fonemi bilabiali, ossia /p/, /p'/ e /m/ (cfr. *ibidem*: 240) e pertanto l'assenza nel caso di questa lingua è un fenomeno acquisito.

### 2.6. La lingua taushiro

Il taushiro è una lingua isolata, in via d'estinzione, originaria dell'Amazzonia peruviana. Molti linguisti hanno proposto diverse classificazioni di questa lingua, attribuendole parentele con famiglie o lingue isolate sudamericane ma nessuna di esse è stata ritenuta realmente fondata (cfr. O'Hagan 2015: 2-3).

Il sistema fonologico del taushiro è il seguente: /i ĩ e ē æ æ̃ i ɪ ə ã a ã u ũ o õ t k k<sup>w</sup> ʔ ɛ x h cɛ n (ŋ) (r) j w/ (cfr. O'Hagan 2015: 8). Esso presenta un sistema vocalico piuttosto sviluppato con la presenza di otto fonemi, ciascuno con il corrispondente nasale. Per contro, il suo sistema consonantico appare piuttosto ridotto, privo dell'uso della sonorità come tratto distintivo e caratterizzato da alcune peculiarità. In questa lingua vi è una totale assenza di bilabiali, che può essere solamente considerata primaria, visti i vani tentativi di trovare analogie fra di essa e altre lingue o famiglie della zona e di svolgere così un'analisi in diacronia.

### 2.7. La lingua ofayé

Questa lingua, detta anche opayé o ofayé-xavánte, è in via d'estinzione e viene parlata in Brasile nel Mato Grosso del Sud (cfr. Rodrigues 1999: 168). La sua appartenenza alla famiglia macro-jê è ancora dibattuta (cfr. *Ethnologue*), al suo interno essa costituirebbe comunque da sola l'intero ceppo omonimo, anche se ne esistevano le due varianti dialettali di Ivinheima e Vacaria (cfr. Rodrigues 1999, p. 168).

Il macro-jê è una grande famiglia composta prevalentemente da lingue in via d'estinzione parlata quasi interamente in Brasile, fatta eccezione per una lingua in territorio boliviano oggi estinta, l'otúke. Le lingue macro-jê erano distribuite soprattutto nelle zone orientali e nordorientali del paese ma in parte anche in quelle centrale e sudoccidentale, formando una sorta di semicerchio attorno alla regione amazzonica, sebbene talune fossero parlate anche al suo interno. La famiglia si compone di dodici ceppi (cfr. Rodrigues 1999: 165-9), tuttavia taluni autori non ne riconoscono l'unità ma li considerano famiglie primarie (cfr. *Ethnologue*).

L'ofayé presenta un sistema vocalico discretamente elaborato ma uno consonantico piuttosto tradizionale: /i ĩ e ε ĩ ɪ a ã o õ t d k g k<sup>w</sup> ʔ ʃ h t̥ t̥' d̥ ɟ m n r j w/ (cfr. Rodrigues 1999: 173; *SAPhon*). In esso la grande anomalia è appunto costituita dalla totale assenza di bilabiali. Questa caratteristica, vista la debolezza delle argomentazioni per una sua inclusione nel macro-jê<sup>7</sup>, può, come nel precedente caso, essere reputata primaria.

<sup>7</sup> L'inclusione dell'ofayé nel macro-jê, proposta da Gudschinsky (1971), è in realtà unicamente basata sulla

### 3. Tratti caratteristici dell'assenza completa di consonanti bilabiali

#### 3.1. *Relativa rarità del fenomeno*

L'assenza completa di bilabiali si manifesta in appena sette unità filogenetiche sull'ingente numero di famiglie esistenti a livello mondiale (*Ethnologue* lista 150 famiglie, 87 lingue isolate e 53 non classificate). Prendendo in considerazione il numero di lingue, la sua incidenza risulta naturalmente ancora più bassa: appena 18/19 casi, veramente un'inezia rispetto al numero di lingue parlate in tutto il mondo. Se consideriamo invece anche quelle lingue che hanno avuto in qualche momento della loro storia un'assenza completa dei suoni in questione, allora il loro numero si eleva, poiché vengono incluse tutte le discendenti di otomangueo ed E-A-T. Il punto, al di là dei conteggi, sono le premesse: l'assenza totale di questo luogo d'articolazione appariva estremamente raro, riportata solo in sporadici accenni, sostenuta da moltissime motivazioni, sia dal punto di vista delle qualità intrinseche dei fonemi, sia da quello statistico. Pertanto appare più opportuno definire la rarità del fenomeno "relativa", soprattutto se si considera il suo manifestarsi in ben quattro famiglie primarie.

#### 3.2. *Localizzazione del fenomeno esclusivamente all'interno del continente americano*

Un secondo tratto è la sua presenza limitata al continente americano. Esso sembra essere più precisamente caratteristico del Nord America, dal momento che soltanto due lingue sono localizzate in Sud America. Nonostante ciò, è molto difficile considerarlo come un fenomeno areale: le famiglie in questione sono, infatti, distribuite in un'area molto ampia e non contigua, accanto a molte altre non interessate da esso. Certamente si può parlare di arealità per quanto riguarda alcune di queste lingue, stanziate nella zona nord-occidentale del continente nordamericano: *eyak*, *tingit*, *chipewyan* e *tillamook*. In questo caso si tratta effettivamente di un'area piuttosto ristretta e contigua, che vede il fenomeno di assenza o quantomeno di estrema rarità di bilabiali.

#### 3.3. *Natura principalmente primaria del fenomeno*

Il terzo tratto fondamentale è la natura principalmente primaria del fenomeno. Abbiamo potuto osservare come, al di là di alcuni dubbi che possono permanere in taluni casi, l'unica lingua andata incontro ad una completa perdita delle bilabiali è il *tillamook*, mentre in tutti gli altri casi riscontriamo sistemi consonantici di proto-lingue totalmente prive di tali suoni.

Il risultato a cui siamo giunti è quindi decisamente sorprendente: nell'approcciarsi ad una ricerca di questo tipo, la previsione più plausibile che si poteva fare, era che talune lingue avessero perso le consonanti bilabiali a causa principalmente di mutamenti fonologici, attribuibili ovviamente alle più svariate motivazioni. Dietro a questa plausibilità stanno due fattori: da un lato l'estrema diffusione del mutamento fonetico, fenomeno ampiamente studiato e decisamente universale, dall'altro, l'estrema convinzione, riscontrata in vari autori e in vari approcci, che le bilabiali costituiscano uno dei pilastri portanti di un sistema fonologico e soprattutto, come descritto in taluni casi, proprio della "nascita" del sistema stesso. Questo tratto è sicuramente quello che maggiormente colpisce e richiede una spiegazione, di cui ci occuperemo nel quarto paragrafo.

---

comparazione del suo sistema fonologico con quello proposto da Davies (cfr. Davis 1966: 10-13) per l'antecedente comune (cfr. Rodrigues 1999: 165-6).

### 3.4. Instabilità del fenomeno

Il quarto tratto è la tendenza da parte delle lingue a non mantenere il fenomeno nel corso del tempo. Come è stato descritto nel precedente paragrafo, l'irochese è l'unica famiglia in cui l'assenza completa di bilabiali si è mantenuta nella maggioranza delle lingue discendenti. In tutti gli altri casi il mantenimento della situazione originaria è limitato a pochi idiomi.

La tendenza sembra quindi essere quella di inserire tali fonemi all'interno dell'inventario fonemico delle varie lingue, fenomeno che avviene a seguito di diversi fattori, quali l'introduzione di prestiti, il fonosimbolismo e il verificarsi di processi fonologici.

Per quanto riguarda il primo dei tre fattori, i prestiti, osserviamo differenze quantitative e qualitative. Mentre ad esempio irochese e caddo sembrano essere stati toccati molto limitatamente da esso, otomangueo ed E-A-T hanno ampliato i loro inventari proprio grazie a questo fenomeno. Per quanto riguarda poi l'origine, anche in questo caso la situazione è piuttosto variegata. I vocaboli possono, infatti, derivare dalle lingue colonizzatrici, fenomeno naturale vista la diglossia della maggioranza dei locutori di lingue native americane, ma anche da altri idiomi amerindi, talora appartenenti alla stessa famiglia. La diversa origine dei prestiti non è unicamente data dalle lingue ma anche dal periodo in cui essi sono stati introdotti. Abbiamo osservato, soprattutto nell'otomangueo, come gli stessi ispanismi possano essere piuttosto recenti o risalire al periodo coloniale. Generalmente questi ultimi appaiono alterati e non sono più facilmente riconoscibili.

L'introduzione di prestiti non è comunque mai in grado di apportare un cambiamento netto nel sistema delle bilabiali di una lingua. Pur essendo certamente in grado di inserire veri e propri fonemi in un inventario, che vengono così a distinguere coppie minime, al suo interno rimane comunque sempre evidente una scarsità di tali suoni, che porta quindi a dubitare di una loro presenza primaria in quel sistema.

Il secondo fattore, ossia il fonosimbolismo, è rappresentato dalla creazione di onomatopee, interiezioni e morfemi con significato affettivo-simbolico. Si tratta della fonte minore di acquisizione di fonemi bilabiali, sebbene anch'essa possa avere un suo ruolo. In particolare tale fenomeno sottolinea ancora una volta come esista una tendenza innata verso l'introduzione di bilabiali in lingue che ne sono prive.

Il terzo fattore, i processi fonologici, si discosta nettamente dai due precedenti poiché fornisce un contributo molto maggiore nell'introduzione dei fonemi mancanti. Questa differenza può essere vista sia da un punto di vista quantitativo sia da uno qualitativo. Nel primo caso notiamo come le mutazioni consonantiche siano infatti responsabili dell'inserimento di un numero notevole di bilabiali, tanto da giungere ad una presenza di tali suoni paragonabile a quella degli altri o alla quantità esistente in famiglie linguistiche mai toccate dal fenomeno oggetto del presente studio. Nel secondo caso osserviamo, invece, come i mutamenti fonetici non si limitino all'introduzione di bilabiali all'interno di lessemi pieni ma siano responsabili anche della loro presenza in parole grammaticali. Un esempio ne sono le particelle di svariate lingue otomanguee indicanti negazione, enfasi o modificazioni verbali, che contengono la bilabiale nasale.

Nell'ambito dei processi fonologici possiamo riscontrare comunque notevoli differenze dovute a più fattori. Il primo è quello temporale, ossia il momento in cui essi hanno avuto luogo. Questo non darà infatti solamente origine, come appare palese, a diverse situazioni nelle varie lingue di un albero genealogico ma anche ad una differente integrazione del fono all'interno di una lingua. A tal proposito va però osservato che uno stesso processo fonologico, avvenuto in un determinato momento, può svolgersi totalmente o parzialmente, e in quest'ultimo caso in diverse quantità, nelle varie ramificazioni di uno *Stammbaum*, dato che i ceppi, i rami e anche le singole lingue discendenti di una famiglia presentano diversi gradi d'innovazione, tanto in generale quanto in relazione a specifici fenomeni. Un esempio ne è la mutazione  $k^w > p$  nei ceppi occidentali dell'otomangueo, dove i diversi gradi d'innovazione hanno portato ad una diversa presenza dei

due fonemi coinvolti nel processo. Il secondo fattore è costituito dal contesto in cui il processo si verifica. Logicamente una mutazione che ha luogo indiscriminatamente farà sì che le occorrenze del nuovo fonema siano le stesse di quello originale, mentre quella contesto-dipendente introdurrà il nuovo suono in misura minore, dato che generalmente viene mantenuto in determinate posizioni anche quello originario. Va precisato tuttavia che un processo contesto-dipendente non deve necessariamente implicare la conservazione del fonema originale, dal momento che esso potrebbe anche generare due o più foni, appunto a seconda della posizione. Un caso particolare, in questo senso, è quello in cui ad andare incontro ad un processo fonologico non è un singolo fonema ma un cluster consonantico. Anche in tal caso chiaramente si avrà una situazione simile a quella precedente, ossia minor presenza del fonema nuovo e mantenimento di quelli già esistenti, in questo frangente senza eccezioni. L'esempio più calzante qui è il processo  $nw > m$  accaduto ancora nell'otomangueo, questa volta nell'intera famiglia, dove nei ceppi orientali la presenza della nasale bilabiale appare piuttosto ridotta, rispetto ai fonemi costituenti l'inventario primario. Anche in questo caso è ad ogni modo osservabile una diversa evoluzione a partire da tale processo, che ha portato i ceppi occidentali ad avere una quantità decisamente maggiore del fonema risultante.

#### 4. Le cause dell'assenza di consonanti bilabiali

La natura quasi esclusivamente primaria del fenomeno rappresenta una notevole sfida e rende molto complessa la ricerca di una plausibile spiegazione. Il primo passo per semplificare il problema è quello di scomporlo in due parti e porsi di conseguenza due distinte domande: la prima è perché questo fenomeno non è acquisito, mentre la seconda è perché esso è primario.

##### 4.1. La mancata esistenza dell'assenza completa di consonanti bilabiali come fenomeno acquisito

Per spiegare questa prima parte della questione, è fondamentale considerare il comportamento in diacronia di ciascuno dei tre principali suoni bilabiali, partendo dall'osservazione della loro assenza isolata all'interno di alcuni idiomi.

##### 4.1.1. Occlusiva bilabiale sonora

L'occlusiva bilabiale sonora è senza dubbio quella che appare con minore frequenza. Tuttavia questo dato deve essere meglio contestualizzato ed una sua analisi più approfondita rivela come in realtà la sua presenza sia addirittura maggiore di quanto non ci si possa aspettare. In generale il sistema delle ostruenti prevede una quantità decisamente superiore di suoni sordi rispetto ai corrispettivi sonori. Questo fenomeno è dovuto al fatto che alcuni sistemi fonologici non riconoscono come distintivo il tratto di sonorità, presentando diverse tipologie alternative. Talora abbiamo inventari fonemici estremamente ridotti, che presentano una o al massimo due ostruenti per punto d'articolazione, tutte sorde (cfr. Wise 1999: 317; Aikhenwald & Dixon 1999: 346, 359; Campbell L. 1997: 123, 130, 136, 152). In altri casi ci troviamo invece di fronte a sistemi più complessi, in cui però vengono utilizzati come distintivi altri tratti, principalmente l'aspirazione e la glottidalizzazione. Sebbene il pattern sorda – aspirata – sonora si riscontri con maggior frequenza, quello sorda – aspirata – glottidalizzata non è certamente raro<sup>8</sup> ed è particolarmente riscontrabile proprio

---

<sup>8</sup> Le percentuali in *UPSID* sono rispettivamente 25% e 17, 1%.

nelle lingue amerinde. Molto spesso in questo continente è presente un modello più raro, come fonema sordo – glottalizzato senza l’aspirazione, talora con l’aggiunta della labializzazione (cfr. Campbell L. 1997: 116-67; Adelaar & Muysken 2004: 302, 361, 364). In conclusione possiamo osservare come un’assenza di /b/ sia perfettamente compatibile con una determinata tipologia di sistema fonologico, in cui tale mancanza è quindi generalmente primaria.

Naturalmente ciò non significa che /b/ sia completamente indenne dal mutamento: se osserviamo i processi fonologici riguardanti tale suono, come vengono riportati da Kümmel in *Konsonantenwandel* (2007)<sup>9</sup>, riscontriamo principalmente i seguenti passaggi:  $b > \beta$ ,  $b > m$ ,  $b > v$ ,  $b > \emptyset$ , e  $b > p$ . Se già una prima analisi ci rivela che spesso il fonema risultante è ancora una volta bilabiale, è possibile anche notare come, in molti idiomi, i mutamenti avvengano soltanto in specifici contesti, non causando in tal modo una totale scomparsa del suono dall’inventario. Inoltre esistono mutazioni a carico di altri fonemi, come /w/, /v/ o /f/, che hanno come riflesso proprio /b/ oppure /β/, introducendo o reintroducendo, quindi, bilabiali anche in sistemi che non le possedevano (cfr. Kümmel 2007: 345-412).

#### 4.1.2. Occlusiva bilabiale sorda

Sebbene questo fonema rappresenti il meno marcato dei tre e sia effettivamente un suono estremamente diffuso, non presenta una differenza con la sua controparte sonora, paragonabile agli altri due principali luoghi d’articolazione delle occlusive<sup>10</sup> (cfr. Maddieson 2009: 36). Inoltre, la gerarchia nelle occlusive sorde è /t/ > /k/ > /p/, mentre nelle sonore è /b/ > /d/ > /g/ (cfr. *ibidem*: 40). La ragione di questo fatto piuttosto paradossale risiede nella tendenza alla lenizione di tale fono (cfr. Mc Dorman 1999: § 3). La motivazione dell’instabilità si troverebbe sia sul piano fonetico sia su quello fonologico. Nel primo caso McDorman descrive come il fenomeno riguardi soprattutto la bilabiale e non le altre occlusive, perché in questo punto d’articolazione si ha una minor ampiezza ed un più diffuso rilascio, che portano ad una minore esplosività. Pertanto essa è dotata di una minor salienza percettiva (cfr. *ibidem*: cap. 7). A ciò si aggiunge una maggiore facilità nel mantenimento della vibrazione delle corde vocali durante la produzione di un suono bilabiale grazie alla possibilità che ha l’aria, a tale punto d’articolazione, di scorrere più a lungo nella cavità orale prima che la pressione a questo livello venga eguagliata da quella sottoglottale (cfr. Maddieson 2009: 36). Tuttavia questo non ci spiega ancora del tutto perché la tendenza vada proprio verso la lenizione ed è qui che entra in campo il fattore fonologico. Osservando alcuni esperimenti, l’autore attribuisce la mancata trasformazione di /p/ in altre occlusive ad un’innata consapevolezza da parte del locutore del rischio di produrre in tal modo omofoni, vista l’elevata frequenza di questi fonemi, accanto alla perdita anche potenziale delle possibilità distintive da parte del sistema consonantico (cfr. Mc Dorman 1999: § 8).

La tendenza dell’occlusiva bilabiale sorda alla lenizione trova quindi diverse motivazioni ed oltretutto esse sono sostenute da una grandissima quantità di esempi riscontrabili in vari punti spazio-temporali. In particolare si tratta di fenomeni di fricativizzazione ( $p > f$ ,  $p > \Phi$ ,  $p > h$ ), ma anche di sonorizzazione ( $p > b$ ) o di caduta del fonema ( $p > \emptyset$ ). Molto spesso non si tratta di fenomeni diretti ma il processo che li caratterizza è  $p > f > h > \emptyset$  (cfr. Blust 2013, pp. 602-3).

<sup>9</sup> L’opera di Kümmel può essere considerato una sorta di “database cartaceo” e raccoglie tutti i mutamenti fonologici riscontrati nell’indoeuropeo, nell’uralico e nel semitico.

<sup>10</sup> Nel punto d’articolazione dentale/alveolare il rapporto è 0,63, in quello velare è 0,62 mentre in quello bilabiale è 0,76.

#### 4.1.3. Bilabiale nasale

Abbiamo già descritto nell'introduzione quali siano le occorrenze della bilabiale nasale a livello globale. Si tratta di valori decisamente molto alti e addirittura in *PHOIBLE 2.0* questo fonema appare primo in assoluto. Tale posizione è in realtà discutibile, dal momento che nella statistica si distingue il punto d'articolazione dentale da quello alveolare, riducendo quindi la presenza dei fonemi /d/, /t/, e /n/, che in realtà, considerati come un unico punto "dentale/alveolare", costituiscono l'articolazione più frequente in assoluto, superando quindi anche l'occorrenza di /m/. Questo conferma il fatto che in realtà, come descritto ad esempio da Ferguson, se una lingua possiede solo una nasale, essa si trova al punto d'articolazione dentale/alveolare, mentre /m/ sta al secondo posto della gerarchia di questa classe di suoni (cfr. Maddieson 2009: 62). La bilabiale nasale non è dunque il fonema più diffuso in assoluto ma è pur sempre estremamente presente e soprattutto supera decisamente gli altri due fonemi principali omorganici. Appare chiaro che la differenza con l'occlusiva sonora, che ammonta a 1008 occorrenze, è data principalmente dal fatto che, all'interno del loro sistema, /m/ presenta una minor marcatezza, appartenendo alle cosiddette nasali primarie (cfr. *ibidem*: 60). Il divario presente, invece, con l'occlusiva sorda, ammontante a 320, risulta sicuramente meno ovvio ad una prima osservazione. Entrambi i fonemi rappresentano, infatti, quelli meno marcati all'interno del loro sistema ma, se paragonati fra di loro, /m/ risulta dotato di maggior marcatezza, possedendo anche il tratto di nasalità. Inoltre, la presenza di un suono nasale ad un determinato punto d'articolazione, implica la presenza del corrispondente occlusivo (cfr. *ibidem*: 64). Nel caso specifico delle bilabiali, entrano ancora una volta in gioco i fenomeni di lenizione descritti nel paragrafo precedente che, causando la scomparsa di /p/ dal sistema fonologico di svariate lingue, creano questa particolare situazione.

In ogni caso è possibile trovare un discreto numero di esempi d'assenza isolata del fonema in questione nel continente sudamericano dove, su 361 lingue inventariate da *SAPhon* (escluse quelle con l'assenza totale), ne esistono 36 prive di /m/, di cui appena 3 che mostrano al contempo l'assenza di /p/, e 6 che presentano quella di /b/. Il fenomeno appare effettivamente avere una certa arealità, essendo circoscritto soprattutto alla regione amazzonica e lo stesso Maddieson (2009) ha riconosciuto una tendenza verso inventari fonemici privi o carenti di consonanti nasali nel continente americano (cfr. *ibidem*: 62).

Concludendo, l'assenza di tale fonema, soprattutto isolata, è estremamente rara, essendo solo molto occasionalmente imputabile ad una mutazione consonantica specifica. Questo fonema è caratterizzato da un'estrema stabilità e la sua mancanza, in generale, è attribuibile a tre situazioni: assenza totale di bilabiali, come abbiamo osservato, più facilmente fenomeno primario; sistema consonantico privo dell'uso distintivo del tratto di nasalità, sia esso primario o secondario; uso del tratto di nasalità limitato ad un solo punto d'articolazione, generalmente quello dentale/alveolare.

Per quanto concerne poi i mutamenti a cui va incontro il suono in questione, anche qui, facendo ancora riferimento all'opera di Kümmel (2007) non osserviamo particolari differenze. I passaggi più frequenti sono:  $m > n$ ,  $m > \emptyset$ ,  $m > w$ ,  $m > b$ ,  $m > \beta$ ,  $m > p$ . Come accadeva per /b/, in tre casi la risultante è nuovamente una bilabiale e i processi sono spesso limitati a specifici contesti. Un altro punto in comune con /b/ è la trasformazione di altri fonemi nel presente, sebbene più limitatamente (cfr. *ibidem*: 345-412).

#### 4.1.4. Conclusioni

Una caratteristica fondamentale distingue nettamente /p/ dagli altri due fonemi omorganici principali: la sua forte instabilità, paragonata alla stabilità di /b/ e /m/. Proprio questa caratteristica, unita alla facilità con cui alcuni suoni si trasformano in bilabiali, rende praticamente impossibile

la totale e permanente scomparsa delle consonanti in questione da un sistema fonologico. Non a caso, l'unico esempio riscontrato a livello mondiale, il tillamook, partiva da un sistema con solo due delle tre principali bilabiali.

#### **4.2. L'assenza completa di consonanti bilabiali come fenomeno primario**

Fornire una spiegazione ad un fenomeno primario costituisce certamente un compito arduo a causa di svariati fattori: la notevole distanza temporale dalla nascita di una proto-lingua, la non pertinenza di qualsiasi tipo di analisi diacronica, la natura stessa della primarietà. Prenderemo quindi in considerazione i possibili contributi fornibili dalla linguistica storica e areale, per poi passare ad un'analisi dei sistemi fonologici delle lingue interessate.

##### *4.2.1. L'assenza completa primaria di consonanti bilabiali come fenomeno genetico*

Il continente americano annovera un'incredibile quantità di famiglie primarie, cosa che ha portato vari linguisti a formulare ipotesi su eventuali remote parentele fra di esse, rivelatesi, però, molto spesso infruttuose. Prendendo in considerazione nello specifico le lingue qui trattate, ci rendiamo conto di quanto estremamente improbabile possa essere un'origine comune per alcune di esse e, a maggior ragione, per tutte quante. Riuscire a trovare degli elementi in grado di accoppiare realmente fra di loro le famiglie in questione risulta purtroppo impossibile, talora anche a causa della limitazione nella disponibilità di materiale. Perfino un *lumper* deciso come Greenberg (1978) vede palesemente una diversa origine per l'eyak-athabaska-tingit (cfr. *ibidem*: 38), mentre nel caso dell'otomangueo, egli osserva quanto evidenti siano le divergenze con le altre lingue native americane (cfr. Campbell L. 1997: 157). L'unico caso in cui è ipotizzabile una comune origine rimane quindi quello del caddo e dell'irochese.

##### *4.2.2. L'assenza completa di consonanti bilabiali come fenomeno areale*

Certamente la presenza di un fenomeno limitato ad un solo continente, soprattutto a quello nordamericano, è di per sé significativo e può spingere alla ricerca di motivazioni areali. Al tempo stesso esistono due importanti fattori che si oppongono a questa possibilità. Anzitutto la distribuzione stessa delle lingue: esse sono molto lontane fra di loro, escludendo caddo ed irochese, e inoltre i loro territori di stanziamento originario sono inseriti in contesti geografici, in cui esistono molte altre lingue confinanti, che non presentano la particolarità in questione. Oltre a questo, occorre sempre tenere in considerazione che ci stiamo occupando di una caratteristica primaria, mentre invece l'interesse della linguistica areale si rivolge, per ovvie ragioni, a fenomeni acquisiti. Lungi quindi dal parlare di lega linguistica, nel presente caso, possiamo ipotizzare un fattore che abbia potuto influenzare separatamente le famiglie interessate. Quello più plausibile sarà quindi antropologico: particolari usanze, come l'applicazione di una sorta di piercing labiale, o comunque qualcosa di simile, potrebbero aver impedito la nascita del sistema delle bilabiali per motivi, quindi, puramente fisici. Da un altro canto, esiste la possibilità che non si tratti di usanze cosmetiche ma piuttosto culturali: in tal caso, potrebbe esserci stata una cultura caratterizzata da un'estrema pudicizia, che avrebbe inibito la produzione di quei suoni più visibili, come appunto le bilabiali, eventualmente attribuendo una componente sessuale al movimento delle labbra. Il primo dei due fattori è sostenuto in particolare da Jakobson (1971), che sappiamo considerare l'opposizione fra alveolare e labiale come la base di un sistema consonantico, tanto da imputare la possibilità di un'assenza di tali suoni solo ad un impedimento fisico. In particolare, l'autore parla di *dislalia labiale*, ossia impossibilità a pronunciare suoni bilabiali a causa della presenza di monili applicati alle labbra o ad una mutilazione delle stesse. Egli porta come esempio proprio le due zone note per quanto riguarda questa assenza: l'Africa e il Nord America. Nel primo caso, si tratta di alcune

tribù centrafricane, come ad esempio gli Ubanghi, presso cui vengono mutilate le labbra alle donne, che sostituiscono così le bilabiali con le velari. Nel secondo caso, invece, si fa riferimento proprio al tlingit, tribù presso cui era diffusa l'applicazione di un caratteristico piattello labiale (cfr. *ibidem*: 47-9). Lo stesso Maddieson (2003), inoltre, per spiegare la notevole concentrazione di lingue prive di /p/ nel Nord Africa, sebbene siano già note le cause fonetiche che portano alla scomparsa di tale suono, vede la ragione dell'arealità in una modificazione delle labbra, caratteristica della zona (cfr. *ibidem*: 719-21).

#### 4.2.3. Analisi dei sistemi fonologici delle lingue senza bilabiali

Nel procedere a quest'analisi, escluderemo il tillamook, non pertinente a causa dell'assenza acquisita di bilabiali e suddivideremo le altre lingue in tre gruppi, a seconda di alcuni punti in comune fra di esse. L'analisi si baserà sugli studi tipologici di Maddieson (2009), sul modello di Lindblom & Maddieson (1988), sugli universali linguistici fonologici di Pericliev (2008), tutti descritti nell'introduzione, e infine su tre dei cinque principi di Clements (2005), che vengono di seguito descritti.

*Feature bounding*: tale principio sancisce che sono i tratti distintivi a stabilire il numero dei fonemi e quello delle opposizioni all'interno di un sistema fonologico (cfr. Clements 2005: 6-7). *Feature economy*: può essere definito come la tendenza al massimo utilizzo di combinazioni di tratti distintivi. In particolare, l'autore la descrive tramite l'equazione  $E = S/F$ , dove E rappresenta l'*economy index*, S il numero di fonemi e F il numero di tratti distintivi. Chiaramente un valore più alto di E indicherà una maggior economia del sistema. Per ottenere questo risultato esistono due vie: aumentare il numero dei fonemi mantenendo invariato quello dei tratti distintivi oppure diminuire questi ultimi, lasciando tale la quantità di suoni o al limite riducendo anch'essa. Una conseguenza della *feature economy* è la *mutual attraction*, secondo cui la presenza di un dato fonema in un sistema sarà molto più alta, se tutti i tratti che lo contraddistinguono sono già esistenti in altri suoni (cfr. Clements 2005: 9-11).

*Marked feature avoidance*: esso sostiene che, in una classe di fonemi, il numero di quelli contraddistinti dal valore marcato di un tratto dev'essere inferiore a quelli caratterizzati dal tratto non marcato. A questa regola generale, l'autore aggiunge alcune precisazioni, soprattutto in relazione al precedente principio. Anzitutto non si tratta di regole universali ma di tendenze, che ammettono eccezioni (cfr. Clements 2005: 21). Inoltre, la *feature economy* è gerarchicamente superiore alla *marked feature avoidance*: è effettivamente molto frequente riscontrare lingue con serie complete di classi di fonemi comprendenti quindi anche la serie intera dei corrispondenti suoni marcati. Infine, un corollario derivante da tale principio è rappresentato dal fatto che gli inventari contenenti fonemi marcati sono generalmente più grandi rispetto a quelli che non ne contengono, e questo per l'ovvia ragione che spesso dovranno contenere anche i relativi suoni non marcati (cfr. *ibidem*: 24-5).

*Robustness*: esso garantisce che, all'interno del sistema, vi siano fonemi lontani nello spazio fonetico e pertanto differenziati da un punto di vista acustico e percettivo (cfr. Clements 2005: 27-8). Dal momento che l'analisi di Clements si basa sui tratti distintivi, il concetto di *robustness* deriva dall'osservazione che alcune opposizioni sono estremamente presenti, altre mediamente ed altre ancora molto rare, venendo così a creare la seguente classifica delle stesse, sulla base della quale si organizza un sistema fonologico:

1. [±sonorante]
  - [labiale]
  - [coronale]
  - [dorsale]
2. [±continuo]
  - [±posteriore]
3. [±sonoro]
  - [±nasale]
4. [glottale]
5. altri (cfr. Clements 2005: 27-31).

*Phonological Enhancement*: prevede il rafforzamento di un'opposizione debole dal punto di vista percettivo fra due classi di suoni, tramite l'aggiunta di un tratto ridondante (cfr. Clements 2005: 34-5).

#### 4.2.3.1. Analisi dei sistemi fonologici di otomangueo, irochese e caddo

Gli inventari consonantici delle tre proto-lingue sono molto simili: tutte presentano i seguenti fonemi: /t k k<sup>w</sup> ʔ s h n j w/, costituenti peraltro esattamente il semplicissimo inventario consonantico del proto-otomangueo. Proto-irochese e proto-caddo<sup>11</sup> possiedono entrambi due fonemi in più: l'alveolare (/ɹ/ nell'irochese e /r/ nel caddo) e l'affricata /tʃ/.

Praticamente tutti questi fonemi sono stati inclusi da Maddieson (2009) nell'inventario ideale di 21 suoni da lui elaborato (cfr. *ibidem*: 12). La presenza del fonema /k<sup>w</sup>/, invece, è sicuramente molto particolare sia a causa della semplicità degli inventari in questione, sia per la presenza del tratto di labialità.

Passiamo quindi alle teorie esposte da Lindblom & Maddieson (1988): la quasi totalità dei suoni costituenti i sistemi appartiene alla prima delle tre categorie individuate dagli autori, ossia quella delle articolazioni basiche, in linea con quanto descritto da essi a proposito dei piccoli inventari. Il numero massimo di fonemi, ossia gli 11 di irochese e caddo, è comunque inferiore ai 18 di Lindblom & Maddieson (1988), mancando in particolare le consonanti: /p b m f ŋ l/ e presentando /tʃ/ in luogo di /tʃ/. I suoni /f ŋ l/, pur entrando a pieno titolo in questa serie, sono certamente però i meno diffusi al suo interno, mentre il punto d'articolazione dell'affricata non costituisce nulla d'eccezionale, vista comunque la discreta frequenza del fonema, nonché il fatto che la sordità nelle affricate si avvicini molto alla spontaneità produttiva. L'elemento che sicuramente va maggiormente in controtendenza è /k<sup>w</sup>/: esso appartiene, infatti, alla seconda serie e si presenta nonostante la prima sia ancora lontana dall'essere completata. Gli autori stabiliscono più precisamente delle regole per la costruzione di un sistema sulla base della grandezza e delle tre serie di articolazioni. Osserviamo ora come si comporta il nostro inventario in riferimento ad esse. Quella che riguarda i sistemi piccoli è  $B = x$  con la condizione  $x < b$ , dove  $B$  è il numero di consonanti basiche,  $x$  è il totale dei suoni e  $b$  è il numero di fonemi con cui gli inventari raggiungono il punto di saturazione per passare ai livelli successivi (cfr. *ibidem*: 70). Nel nostro caso abbiamo  $B = 10$ ,  $b = 18$  e  $x = 11$ <sup>12</sup>, pertanto, sebbene la condizione venga rispettata, la regola base viene, anche se per poco, trasgredita.

<sup>11</sup> In quest'analisi si procede considerando la presenza di /k<sup>w</sup>/ in luogo di /p/ nella proto-lingua.

<sup>12</sup> Nel caso specifico dell'otomangueo, i valori sarebbero  $B = 8$ ,  $x = 18$  e  $b = 9$ .

Per quanto concerne gli universali implicazionali di Pericliet (2008), osserviamo che soltanto l'irochese mostra significative violazioni, poiché, negli altri casi, esse riguardano principalmente le bilabiali, risultando pertanto scontate. Tali atipicità riguardano il sistema vocalico: il numero 85 [ẽ] → [ĩ] ed il numero 86 [ẽ] → [ũ] non vengono rispettate in questa proto-lingua (cfr. *ibidem*: 210).

Terminiamo l'analisi del primo gruppo di lingue con i principi di Clements (2005). Basandoci sulla descrizione fornita da *PHOIBLE 2.0*, i tratti distintivi del sistema consonantico delle famiglie in questione sono i seguenti: [anteriore] [consonantico] [coronale] [dorsale] [acuto] [posteriore] [approssimante] [sonorante] [sonoro] [continuante] [nasale] [labiale] [arrotondato] [palatale] [glottidale] [rilascio ritardato] [teso] [stridente]. L'unica di esse a possedere un tratto in più è il caddo con [vibrante]. Calcoliamo quindi l'*economy index* di ciascuna famiglia: otomangueo,  $E = 9/18 = 0,5$ ; irochese,  $E = 11/18 = 0,61$ ; caddo,  $E = 11/19 = 0,57$ . Poniamo ora che in questi inventari fossero presenti le bilabiali<sup>13</sup> e vediamo come cambierebbe questo valore: otomangueo,  $E = 11/18 = 0,61$ ; irochese,  $E = 13/18 = 0,72$ ; caddo,  $E = 13/19 = 0,68$ . La presenza delle bilabiali porterebbe, quindi, ad un aumento dell'economia all'interno del sistema, poiché esse, proprio in virtù della loro basicità, non sono contraddistinte da ulteriori tratti.

Il terzo principio, *marked feature avoidance*, è certamente perfettamente rappresentato dalle tre famiglie, come del resto accade più in generale nel caso delle lingue amerinde. I sistemi risultano praticamente privi di suoni marcati, rappresentando proprio inventari estremamente basici. L'unica eccezione, al loro interno, è data dall'esistenza del fonema /k<sup>w</sup>/.

Il quarto principio, *robustness*, prevede un utilizzo il più ampio possibile dello spazio fonetico, cosa che ovviamente non è apparentemente rispettata in un sistema privo di bilabiali. Tuttavia, il fatto che l'autore proceda analizzando i tratti fa sì che neppure questo principio venga trasgredito, o comunque non pienamente seguito, dalla mancanza di vere e proprie consonanti a tale punto articolatorio, poiché è presente il tratto [labiale], considerato da Clements nella prima serie di tratti per importanza. Un tratto che l'autore pone al terzo posto nella sua classifica e che non esiste come distintivo in questi sistemi è [±sonoro], e in questo senso ciò rappresenta una violazione al presente principio, dal momento che è, invece, presente il quarto livello da lui elencato [glottidale].

#### 4.2.3.2 Analisi dei sistemi fonologici di taushiro e ofayé

Nel caso del taushiro ci troviamo di fronte all'esistenza di alcuni fonemi, che non appartengono all'inventario consonantico ideale proposto da Maddieson (2009): /x ɛ cɛ k<sup>w</sup>/. Di essi, è indubbiamente l'affricata quello più inusuale, tanto da non essere minimamente presente in *PHOIBLE 2.0*. A ciò si aggiunge l'assenza della più comune fra le fricative: /s/.

Per quanto riguarda, invece, l'ofayé, la situazione è del tutto differente: praticamente tutti i suoi fonemi rientrano nell'inventario ideale di Maddieson (2009). In questo caso, quindi, l'unico suono a non appartenere assolutamente ad esso è, ancora una volta, /k<sup>w</sup>/. Dal punto di vista delle assenze, la sua più grande atipicità, ad esclusione ovviamente delle bilabiali, è rappresentata dalla mancanza, come nel caso precedente, di /s/.

Nonostante le ridotte dimensioni dell'inventario consonantico del taushiro, riscontriamo solamente sette delle 18 articolazioni basiche, secondo la classificazione di Lindblom & Maddieson (1988): /t n k ʔ h j w/. Al suo interno vi è stata, pertanto, un'introduzione della seconda serie di

<sup>13</sup> Coerentemente con il sistema, s'intende la presenza di /p/ e /m/.

articolazioni molto prima della saturazione della prima e questo costituisce certamente un'anomalia. Per quanto concerne più specificatamente, le regole della costruzione dell'inventario consonantico, abbiamo i seguenti valori:  $B = 7$ ;  $b = 18$ ;  $x = 10$ . Le regole prevedono, però,  $B = x$  con  $x < b$ , ragion per cui il sistema risulta atipico.

Il caso dell'ofayé presenta naturalmente caratteristiche diverse: delle sue 14 consonanti, sono ben 11 ad appartenere alle articolazioni basiche, mentre tre rientrano nella categoria successiva, ossia quella delle elaborate: /ʃ dʒ kʷ/. Certamente anche qui, l'introduzione della seconda serie avviene prima della saturazione della prima, che risulta tuttavia molto più completa. La minore atipicità si evince anche dai calcoli:  $B = 11$ ;  $b = 18$ ;  $x = 14$ .

Secondo gli universali fonologici di Pericliev (2008), solo l'ofayé presenta maggiori violazioni rispetto alle tre famiglie già analizzate. Al di fuori delle bilabiali tuttavia esse riguardano, come accadeva per il proto-irochese, unicamente il sistema vocalico e interessano il numero 82 [e] → [u] ed il numero 87 [i] → [u] (cfr. *ibidem*: 210).

Per quanto riguarda la *feature economy*, i tratti distintivi, che caratterizzano entrambe le lingue, sono gli stessi, ossia quelli riferiti all'otomangueo, con l'aggiunta del tratto [stridente], presente nel fonema /ɛ/ (cfr. *PHOIBLE 2.0*). L'*economy index* dei due sistemi è calcolato quindi come segue: taushiro:  $E = 12/19 = 0,63$ ; ofayé:  $E = 14/19 = 0,73$ . Nel caso di un'aggiunta delle bilabiali ai due inventari, naturalmente in maniera coerente al sistema, si otterrebbero i risultati di seguito riportati: taushiro,  $E = 14/19 = 0,73$ ; ofayé,  $E = 17/19 = 0,89$ .

Il discorso della *marked feature avoidance* si discosta, in parte, dalle altre lingue, e soprattutto si manifesta diversamente all'interno dei sistemi delle due lingue in questione. Il taushiro rappresenta il tipico sistema fonologico delle lingue native americane, dove la sonorità non è distintiva nelle ostruenti, evitando, così, di fatto la presenza di fonemi marcati, quali le ostruenti sonore. Da un altro canto, però, mostra l'esistenza di altri suoni decisamente marcati tipologicamente, come /kʷ/, /ɛ/ e /cɛ/.

La situazione dell'ofayé è diametralmente opposta: fatta eccezione, infatti, per il consueto fonema /kʷ/, non esistono altri fonemi poco diffusi al suo interno. In questo caso, in compenso, quasi tutte le ostruenti sorde hanno il loro corrispondente sonoro, dotato certamente di maggior marcatezza, ma appartenente comunque ai fonemi più diffusi.

Per quel che riguarda la *robustness*, la lingua che maggiormente si distacca dalle altre è rappresentata dall'ofayé, nel cui caso il quarto principio di Clements (2005) non viene violato dall'assenza del tratto [±sonoro]. Nel caso, invece, degli altri tratti, maggiormente impiegati nelle opposizioni, sono tutti presenti, senza eccezione per quello [labiale]. Probabilmente, in tutte queste lingue, la vera differenza sta nell'accoppiamento fisso dei due tratti [labiale] e [arrotondato], considerando che il secondo non fa parte di quelli considerati fondamentali da Clements (2005). L'importanza di questo accoppiamento sta nel fatto che essi distinguono il fonema /kʷ/, che, come è stato possibile osservare finora, rappresenta sempre uno degli elementi più marcati ed si riscontra in ogni sistema.

#### 4.2.3.3. Analisi del sistema fonologico dell'eyak-athabaska-tingit

Il proto-E-A-T possiede addirittura 38 consonanti contro le 21 dell'inventario ideale di Maddieson (2009). Inoltre, soltanto dieci di esse coincidono: /k t s ʃ tʃ n ɲ j w/.

Dei 18 fonemi elencati da Lindblom & Maddieson (1988) nella categoria delle articolazioni basiche, sono soltanto otto a manifestarsi nel sistema consonantico di questa proto-lingua: /k t s tʃ n ɲ j w/, ad uno stadio decisamente ancora molto lontano dalla saturazione, nonostante il notevole numero di suoni componenti l'inventario. I fonemi appartenenti alla serie delle elaborate rappresentano, invece, un numero notevole, arrivando addirittura a 18: /k<sup>h</sup> k' k<sup>w</sup> q c t<sup>h</sup> t' tʃ<sup>h</sup> tʃ' tʃ<sup>h</sup> tʃ' n ʃ ç x χ ʎ tʃ/. Al contrario dei sistemi precedentemente esaminati, quello del proto-E-A-T

presenta anche un'elevata quantità di suoni classificati dagli autori come articolazioni complesse ed è pertanto l'unico ad arrivare alla terza serie. Se, da un lato, la presenza di questo tipo di fonemi è molto meno sorprendente in un inventario così vasto, da un altro, risulta estremamente atipico il passaggio ai livelli successivi in un punto molto lontano dalla saturazione dei precedenti.

In questa famiglia il numero degli universali di Pericliev (2008) violati è decisamente più alto rispetto agli altri casi e neppure qui si tratta di implicazioni riguardanti unicamente le bilabiali. Con un totale di nove universali violati, pertanto, l'E-A-T supera, così come l'ofayé, il numero massimo di violazioni riscontrate dall'autore nella sua analisi. Quelli non rispettati al di fuori delle bilabiali sono il numero 109 [k<sup>w</sup>] → [ʔ] (cfr. *ibidem*: 211) ed il numero 137 [tʃ] → [s'] (cfr. *ibidem*: 213).

Nonostante l'enorme numero di fonemi componenti l'inventario consonantico dell'E-A-T, i tratti distintivi da esso posseduti in più, rispetto all'otomangueo, sono soltanto cinque: [glottide aperta], [eiettivo], [laterale], [distribuito] e [uvulare]. Calcoliamo ora l'*economy index* del sistema:  $E = 38/23 = 1,65$ . La grande differenza nell'economia di questo sistema è evidente: in realtà, su 38 suoni, 20 costituiscono fonemi base<sup>14</sup>, su cui vengono poi aggiunti molti tipi di articolazioni secondarie, addirittura arrivando a combinarne due alla volta. Grazie a tale meccanismo, è possibile creare un inventario estremamente ampio con un numero piuttosto limitato di tratti. Proprio per questo, un'aggiunta delle bilabiali porterebbe ad un aumento netto, rispetto agli altri casi, dell'*economy index*:  $E = 42/23 = 1,82$ .

Nel caso della *marked feature avoidance*, l'E-A-T rappresenta, come descrive Clements (2005), il tipico caso in cui un inventario consonantico molto grande non può fare a meno di contenere fonemi marcati. L'unico ambito in cui il sistema viola non solo il presente principio ma anche la *feature economy* è quello delle affricate, dove, per quanto concerne la post-alveolare, esistono le due versioni marcate caratteristiche del sistema, senza il fonema base.

Per quanto concerne la *robustness*, il sistema non presenta nulla di diverso dagli altri. Quello che certamente colpisce è come, in un inventario consonantico così grande, venga lasciata scoperta una parte significativa dello spazio fonetico, ovviamente quella delle bilabiali.

#### 4.2.4. Conclusioni

Tutti gli approcci utilizzati, per analizzare i sistemi fonologici in questione, hanno rilevato i seguenti punti in comune:

- violazione di regole/principi base/universali assoluti o implicazionali, a causa dell'assenza completa di bilabiali;
- violazione di regole/principi base/universali assoluti o implicazionali, in altri ambiti;
- presenza di inventari di dimensione ridotta rispetto alla media, fatta eccezione per l'E-A-T, che vede addirittura la presenza di un numero di fonemi superiore alla norma;
- differenza sostanziale nell'approccio basato sui tratti distintivi, rispetto a tutti gli altri, nella misura in cui tale impostazione non prevede violazioni a causa dell'assenza di bilabiali;
- presenza in tutti i sistemi del fonema /k<sup>w</sup>/, considerata anomala in tutti i casi, data l'assenza di altri fonemi labializzati o altre articolazioni secondarie, facendo, al limite eccezione per l'E-A-T, punto che si ricollega, in realtà, al secondo.

<sup>14</sup> Non si fa riferimento alle serie basiche secondo Lindblom & Maddieson (1988), bensì semplicemente a fonemi privi di articolazioni secondarie.

Le lingue senza bilabiali possiedono inventari consonantici piuttosto piccoli, in cui quindi, ciascun punto d'articolazione è poco rappresentato. Fa certamente eccezione quello alveolare, che sappiamo, però, essere quello più universale in assoluto. In un sistema di questo genere, dove vi è quindi una tendenza ad un uso minimo di luoghi d'articolazione, è possibile che anche uno di quelli considerati fondamentali venga omissso. In questo frangente, la scelta del punto bilabiale appare quella più plausibile. Abbiamo avuto modo di verificare come, secondo vari autori e diverse impostazioni, l'universalità delle bilabiali possa essere definita "relativa". Tale luogo d'articolazione, poi, appare quello maggiormente marcato nella categoria delle serie basiche, tanto da un punto di vista teorico quanto statistico. Tutto ciò viene confermato anche da quanto osservato da Pericliev, nella sua analisi sul database *UPSID*, secondo cui il massimo di assenze atipiche consentite in una lingua ammonta a tre, appunto il numero dei principali fonemi bilabiali.

Proseguendo nell'analisi di questi sistemi, ciò che li accomuna indubbiamente tutti quanti è l'esistenza di due fonemi, uniti dalla presenza del tratto di labializzazione: il primo, /w/, considerato unanimemente basico ed estremamente diffuso, il secondo /k<sup>w</sup>/, grande violatore di tutta una serie di norme imposte dalla fonologia. La presenza di questi due suoni, soprattutto quella del secondo, vista la sua atipicità, appare come un tentativo, da parte del sistema, di mantenere quella capacità auto-organizzativa, per cui, in assenza di fonemi bilabiali classici, viene comunque mantenuto un maggiore sfruttamento dello spazio fonetico tramite il tratto di labializzazione. Oltretutto, come abbiamo precedentemente osservato, sebbene un fonema labializzato non possa essere considerato un fonema bilabiale, gli approcci basati esclusivamente sui tratti distintivi non colgono tale differenza. Secondo essi, infatti, tutti i tratti principali vengono utilizzati, compreso quello [labiale], cosa che può quindi tradursi in una completa copertura dello spazio fonetico. Questo fatto è ulteriormente sostenuto, soprattutto nel caso delle tre proto-lingue, dalle ridotte dimensioni dell'inventario.

Questa spiegazione, puramente fonologica, che vede il suo punto cardinale nell'impostazione analitica basata sui tratti distintivi, può tuttavia essere integrata con un approccio del tutto differente: quello areale. Sebbene nulla di concreto sia stato effettivamente riscontrato, cosa del resto facilmente immaginabile, vista l'enorme distanza temporale, che ci separa dalla nascita delle proto-lingue, i fenomeni descritti precedentemente possono assumere comunque un significato, che non contrasta le considerazioni di tipo fonologico ma anzi può addirittura sostenerle. L'impossibilità di utilizzare pienamente le labbra come articolatorio, a causa di un impedimento fisico, potrebbe aver portato i locutori ad aggiungere la labializzazione sul fonema /k/ proprio allo scopo di cercare, in qualche modo, di portare il sistema ad uno sfruttamento maggiore dello spazio fonetico e soprattutto di renderlo meno sbilanciato verso i suoni alveolari. Prendendo come riferimento il "sistema" delle tre proto-lingue, l'aggiunta di /k<sup>w</sup>/, infatti, non garantisce solo la presenza di due fonemi con il tratto di labializzazione, ma anche quella di tre suoni velari, anziché due, come sarebbe in sua assenza. In tal modo si avrebbero i seguenti valori, nel caso dell'otomangueo: velare 3, alveolare 3, labiale 2. Per quanto riguarda irochese e caddo, essi sarebbero invece: velare 3, alveolare 5, bilabiale 2. Si tratta, insomma, di valori compatibili con un sistema fonologico tradizionale. Questo tipo d'inventario consonantico, considerato fortemente atipico, sarebbe, quindi, il risultato di un adattamento della fonologia ad impedimenti di origine antropologica.

Nell'organizzazione di un sistema fonologico, si è parlato spesso della ricerca fra la massima salienza percettiva ed il minimo sforzo articolatorio, concetto confermato sia dagli studi teorici, sia da quelli statistici. Esistono, tuttavia, alcuni elementi in grado di gettare un'ombra su questo punto. Uno studio condotto da Miller & Nicely (1954), descritto da McDorman (1999) proponeva agli ascoltatori alcune sillabe prive di senso, secondo 18 combinazioni di rapporto segnale/rumore e risposta in frequenza, richiedendo di riconoscere quale suono venisse riprodotto. In realtà i suoni

in questione erano rappresentati unicamente dalle tre principali occlusive sorde, ma le risposte hanno, invece, compreso addirittura altri 13 suoni. In determinati range di “volume/disturbo” essi tendevano alla confusione con tutti i fonemi se pur con una prevalenza delle occlusive sorde, mentre in altri, evidentemente più adatti alla comprensione, l’errore cadeva quasi sempre su un’altra occlusiva sorda (cfr. Mc Dorman 1999: § 7). A questo punto viene da chiedersi se le tre occlusive nei tre punti principali d’articolazione rappresentino davvero la migliore distinzione percettiva e quindi l’ottimale sfruttamento dello spazio fonetico delle consonanti. Tutti i sistemi caratterizzati dall’assenza completa di bilabiali, mostrano un tentativo maggiore o minore a seconda dei casi, di aumentare il numero dei fonemi tramite l’aggiunta di articolazioni secondarie. Un sistema totalmente privo di bilabiali potrebbe quindi essere un tentativo diverso di organizzazione fonemica, che semplicemente si manifesta in casi molto più rari rispetto a quello con i tre punti d’articolazione classici, ma non per questo meno funzionale.

Parte delle osservazioni fatte a proposito delle altre lingue possono essere considerate valide anche per l’E-A-T, sebbene la grandezza del suo inventario consonantico possa in qualche modo costituire un limite alla loro validità. In questo caso, però, esiste un ulteriore elemento, che vale la pena prendere in esame e riguarda il fenomeno del *babbling*. In vari studi a tal proposito, gli autori hanno riscontrato tre precise associazioni fra consonanti e vocali nella produzione delle sillabe che lo costituiscono. Sebbene esistano eccezioni, vi è uno stretto legame fra consonanti velari e vocali posteriori, fra alveolari e anteriori, nonché fra labiali e centrali. Chiaramente, nei primi due casi, il legame è dovuto all’estrema vicinanza del luogo d’articolazione dei due tipi di fonema. Nel caso, invece, delle bilabiali, si tratterebbe del mantenimento di una posizione neutrale della lingua, sia nella produzione della consonante, sia in quella della vocale (cfr. MacNeilage & Davis 2000: 528).

Se osserviamo il sistema vocalico della proto-lingua notiamo come essa sia completamente priva di vocali centrali. Non solo, quindi, non è presente il diffusissimo fonema /a/ ma nessun’altra vocale con questa caratteristica. A questo punto appare probabile che nel *babbling* di questa proto-lingua sia mancata la possibilità di sviluppare tali consonanti proprio per la mancanza delle vocali, con cui esse avrebbero avuto maggior affinità.

Concludendo, possiamo osservare che non è possibile fornire una causa certa all’assenza completa e primaria di bilabiali ma esistono diversi fattori in grado di fornire delle plausibili giustificazioni al fenomeno. Fra di essi quello più probabile sembra essere la riorganizzazione di un sistema, resasi necessaria a causa di fattori esterni, che si è evoluta ricercando un’alternativa per un uso più completo dello spazio fonetico.

## BIBLIOGRAFIA

- Adelaar, Willem F. H. with the collaboration of Pieter C. Muysken (2004), *The Languages of the Andes*, New York, Cambridge University Press, “Cambridge Language Surveys”.
- Aikhenvald, Alexandra Y. & R[obert] M. W. Dixon (1999), *Small Families and Isolates*, in Dixon & Aikhenvald, pp. 341-84.
- Bauernschmidt, Amy (1973), *Brief Phonology Statement of Amuzgo*, Tlalpan, SIL International.
- Berthiaume, Scott Charles (2012), *A Phonological Grammar of Northern Pame*, Tlalpan, SIL International.
- Black, Helen E. (1948), *Breve descripción fonémica de la lengua ixcatéca*, Tlalpan, SIL International.
- Blust, Robert A. (2013, 2009), *The Austronesian Languages*, Canberra.
- Bradley, David (1991), *A Preliminary Syntactic Sketch of Concepción Pápalo Cuicatec*, in Bradley & Hollenbach, pp. 409-506.
- Bradley, C. Henry & Barbara E. Hollenbach (1991), *Studies in the Syntax of Mixtecan Languages*, Vol. 3, Dallas, Summer Institute of Linguistics and University of Texas at Arlington, “SIL International Publication in Linguistics” 105.

- Bucca, Salvador & Alexander Lesser (1969), *Kitsai Phonology and Morphophonemics*, in *IJAL*, XXXV, pp. 7-19.
- Campbell, Eric William (2017), *Otomanguean Historical Linguistics: Past, Present and Prospects for the Future*, *Language & Linguistics Compass* 11: e12240, <https://doi.org/10.1111/Inc3.12244>.
- Campbell, Lyle (1997), *American Indian Languages. The Historical Linguistics of Native America*, New York, Oxford University Press, "Oxford Studies in Anthropological Linguistics" 4.
- Chafe, Wallace L. (1976), *The Caddoan, Iroquoian, and Siouan Languages*, The Hague, Mouton & Co. B.W.
- Chafe, Wallace L. (1979), *Caddoan*, in Lyle Campbell & Marianne Mithun, *The Languages of Native America: Historical Comparative Assessment*, Austin, University of Texas Press, pp. 213-35.
- Clements, G[eorge] N. (2001), *Representational Economy in Constraint-based Phonology*, in T. Alan Hall, *Distinctive Feature Theory*, Berlin, De Gruyter Mouton, "Phonology and Phonetics" 2, pp. 71-146.
- Clements, G[eorge] N. (2005), *The Role of Features in Phonological Inventories*, <http://nickclements.free.fr/publications/2005b.pdf>.
- Cowan, George Marion (1974), *The Mazatec Language*, in Wasson Gordon (Ed.), *María Sabina and Her Mazatec Mushroom Velada*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, "Ethno-mycological Studies" 3, pp. 229-249.
- Daly, John P.A. (1973), *Generative Syntax of Peñoles Mixtec*, Norman, Summer Institute of Linguistics of the University of Oklahoma, "Summer Institute of Linguistics Publications in Linguistic and Related Fields" 42.
- Davis, Irvine (1966), *Comparative Jê Phonology*, in *Estudos Lingüísticos: Revista Brasileira de Lingüística Teórica e Aplicada*, I, pp. 10-24.
- Dixon, R[obert] M. W. & Alexandra Y. Aikhenvald (1999), *The Amazonian Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, "Cambridge Language Surveys".
- Gittlen, Laura (2016), *Popular Grammar of Northern Tlaxiaco Mixtec*, Tlalpan, Instituto Lingüístico de Verano, "Serie de gramáticas de lenguas indígenas de México" 14.
- Gordon, Matthew et al. (2001), *Phonetic Structures of Western Apache*, in *IJAL*, LXVII, pp. 415-48.
- Greenberg, Joseph H. (1987), *Language in the Americas*, Stanford, Stanford University Press.
- Hargus, Sharon (2009), *Vowel Quality and Duration in Yukon Deg Xinag*, [https://faculty.washington.edu/sharon/Vowel\\_quality\\_and\\_duration\\_in\\_Deg\\_Xinag.pdf](https://faculty.washington.edu/sharon/Vowel_quality_and_duration_in_Deg_Xinag.pdf).
- Hollenbach, Barbara E. (1992), *A Syntactic Sketch of Copala Trique*, in C. Henry Bradley & Barbara E. Hollenbach (Eds.), *Studies in the Syntax of Mixtecan Languages*, Vol. 4, Dallas, Summer Institute of Linguistics and University of Texas at Arlington, "SIL International Publication in Linguistics" 111, pp. 173-431.
- Hyman, Larry (Ed.) (1977), *Studies in Stress and Accent*, Los Angeles, USC, Department of Linguistics, "Southern California Occasional Papers in Linguistics" 4.
- Jacobson, Roman (1941), *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- Jacobson, Roman & Morris Halle (1956), *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton & Co.
- Julian, Charles (2010), *A History of the Iroquoian Languages*, Ph.D. Thesis, Winnipeg, University of Manitoba.
- Kaufman, Terrence (2016a), *Tlapaneko-Sutiaba, OtoMangean, and Hokan: Where Greenberg Went Wrong*, Albany, Institute for Mesaoamerican Studies, University at Albany, State University of New York.
- Krauss, Michael E. (1964), *The Proto-Athapaskan-Eyak and the Problem of Na-Dene: The Phonology*, in *IJAL*, XXX, pp. 118-131.
- Krauss, Michael E. & Jeffrey Leer (1981), *Eyak, Athabaskan and Tlingit Sonorants*, Fairbanks, Alaska Native Languages Center.
- Krumholz, Jeannie Austin, Marjorie Karlstrom Dolson & Miguel Hernandez Ayuso (1995), *Diccionario populoca de San Juan Atzingo*, Puebla, Tucson, Instituto Lingüístico de Verano «Serie de vocabularios y diccionarios indígenas Mariano Silva Aceves» 33.
- Kuiper, Alberta & John Oram (1991), *A Syntactic Sketch of Diuxi-Tilatongo Mixtec*, in Bradley & Hollenbach, pp. 179-408.
- Kümmel, Martin Joachim (2007), *Konsonantenwandel, Bausteine zu einer Typologie des Lautwandels und*

- ihre Konsequenzen für die vergleichende Rekonstruktion*, Wiesbaden, Reichert Verlag.
- Lindblom, Björn & Ian Maddieson (1988), *Phonetic Universals in Consonant Systems*, in: L[arry] M. Hyman & C[harles] N. Li (Eds.), *Language, Speech and Mind: Studies in Honor of Victoria Fromkin*, London, Routledge, pp. 62-78.
- Mac Neilage, Peter F. & Barbara L. Davis (2000), *On the Origin of Internal Structure of Word Forms*, in *Science*, CXX, pp. 527-531.
- Mac Neilage, Peter F., Barbara L. Davis & Christine L. Matyear (1997), *Babbling and First Words: Phonetic Similarities and Differences*, in *Speech Communication*, XXII, pp. 269-277.
- Maddieson, Ian (2003), *Phonological Typology in Geographical Perspective*, 15th International Congress of Phonetic Sciences: Barcelona 3-9 August 2003, [https://www.internationalphoneticassociation.org/icphs-proceedings/ICPhS2003/papers/p15\\_0719.pdf](https://www.internationalphoneticassociation.org/icphs-proceedings/ICPhS2003/papers/p15_0719.pdf).
- Maddieson, Ian, (2009<sub>2</sub>/1984<sub>1</sub>), *Patterns of Sounds*, New York, Cambridge University Press, "Cambridge Studies in Speech Science and Communication".
- Maddieson, Ian (2013), *Absence of Common Consonants*, in: Dryer, Matthew S. & Haspelmath, Martin (Eds.), *The World Atlas of Language Structures Online*, Leipzig, Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology, <http://wals.info/chapter/18>.
- Marlett, Stephen A. & Plácido Neri Remigio (2012), *Me'paa de Acatepec, Ilustraciones fonéticas de lenguas amerindias*, Lima, SIL International y Universidad Ricardo Palma.
- McDorman, Richard Edward (1999), *Labial Instability in Sound Change. Explanation for the Loss of /p/*, Organizational Knowledge Press.
- McIntosh, Justin Daniel (2015), *Aspects of Phonology and Morphology of Teotepéc Eastern Chatino*, Austin, The University of Texas at Austin.
- Miller, Julia Colleen (2013), *The Phonetics of Tone in Two Dialects of Dane-zaa (Athabaskan)*, Washington, University of Washington.
- Mithun, Marianne (1999), *The Languages of Native North America*, New York, Cambridge University Press, "Cambridge Language Surveys".
- Mock, Carol (1977), *Choco de Santa Catarina Ocotlán*, México, Archivo de lenguas indígenas de México.
- Morgan, Lydia & Yvonne E. Wren (2018), *A Systematic Review of the Literature on Early Vocalizations and Babbling Patterns in Young Children*, in *Communication Disorders Quarterly*, XL, pp. 3-14.
- O'Hagan, Zachary, *Taushiro and the Status of Language Isolates in Northwest Amazonia*, Fieldwork Forum, [http://linguistics.berkeley.edu/~zjohagan/pdflinks/ohagan\\_fforum\\_taushiro\\_isolates\\_v1.pdf](http://linguistics.berkeley.edu/~zjohagan/pdflinks/ohagan_fforum_taushiro_isolates_v1.pdf).
- Pericliev, Vladimir (2004), *Universals, Their Violation and the Notion of Phonologically Peculiar Languages*, in *Journal of Universal Language*, V, pp. 1-28.
- Pericliev, Vladimir (2008), *Implicational Phonological Universals*, in *Folia Linguistica. Acta Societatis Linguisticae Europaeae*, XLII, pp. 195-225.
- Pickett, Velma B., Cheryl Black & Vincente Cerqueda (2001), *Gramática popular del zapoteco del istmo*, Tucson, Instituto Lingüístico de Verano, Juchitan, Centro de Investigación y Desarrollo Binnizà. .
- Prince, Alan & Paul Smolensky (2002), *Optimality Theory. Constraint Interaction in Generative Grammar*, <http://roa.rutgers.edu/files/537-0802/537-0802-PRINCE-0-0.PDF>.
- Rensch, Calvin Ross (1968), *Proto Chinantec*, Córdoba, Instituto Nacional de Antropología e Historia, "Papeles de la Chinantla" IV.
- Rensch, Calvin Ross (1976), *Comparative Otomanguean Phonology*, Bloomington, Indiana University.
- Rodrigues, Ayron D. (1999), *Macro-Jê*, in Dixon & Aikhenvald, pp. 165-206.
- Rudes, Blair A. (1974), *Sound Changes Separating Siouan-Yuchi from Iroquois-Caddoan*, in *IJAL*, XL, pp. 117-9.
- Smelcer, John E. (2011), *Athna Noun Dictionary and Pronunciation Guide*, Glennallen, Ahtna Development Corporation.
- Stewart, Cloyd, Ruth Stewart & Viola G. Waterhouse (1975), *Linguistic Interference in Amuzgo*, Tlalpan, SIL International.
- Story, Gillian L. (1984), *Babine & Carrier Phonology. A Historically Oriented Study*, Summer Institute of Linguistics, University of Texas at Arlington.
- Suárez, Jorge A. (1973), *On Proto-Zapotec Phonology*, in *IJAL*, XXXIX, pp. 236-249.
- Suárez, Jorge A. (1983), *The Mesoamerican Indian Languages*, Cambridge, Cambridge University Press

- “Cambridge Language Surveys”.
- Swadesh, Morris (1952), *Salish Phonologic Geography*, in *Language*, XXVIII, pp. 232-248.
- Taylor, Allan R. (1963), *Comparative Caddoan*, in *IJAL*, XXIX, pp. 113-131.
- Taylor, Allan R. (1978), Reviewed Work: Douglas R. Parks, *A Grammar of Pawnee*, in *Language*, LIV, pp. 969-72.
- Thompson, Laurence C. & M. Terry Thompson (1966), *A Fresh Look at Tillamook Phonology*, in *IJAL*, XXXII, pp. 313-319.
- Trubetzkoy, N[ikolai] S[ergejewitsch] (1939), *Grundzüge der Phonologie*, Prague, Akciová moravská knihtiskárna Polygrafie v Brně, “Travaux du Cercle Linguistique de Prague” 7.
- Voigtlander, Katherine & Artemisia Echegoyen (1985), *Luces contemporáneas del otomí. Gramática del otomí della Sierra*, Tlalpan, Instituto Lingüístico de Verano, “Serie de gramáticas de lenguas indígenas de México” 12.

### BIBLIOGRAFIA

- Ethnologue*, <https://www.ethnologue.com/>, 22/06/2017
- LAPSyD*, <http://www.lapsyd.ddl.cnrs.fr/lapsyd/>, 18/03/2019
- Omniglot*, <https://www.omniglot.com/>, 11/05/2018
- PHOIBLE 2.0*, <https://phoible.org/>, 15/02/2019
- SAPhon*, <http://linguistics.berkeley.edu/saphon/en/>, 31/03/2019
- UPSID*, <http://phonetics.linguistics.ucla.edu/sales/software.htm#upsid>, 07/03/2019

**MARCO CARCHIA** • has a PhD in Linguistics. His PhD thesis dealt with the absence of bilabial consonants in a cross-linguistic typological perspective. His research interests range from phonetics to historical linguistics.

**E-MAIL** • [marco.carchia@unito.it](mailto:marco.carchia@unito.it)



**SeGNALI**

---



## IN RICORDO DI MARIO SEITA (1954-2021)

---

Luca BADINI CONFALONIERI

Poco più di un mese fa, giovedì 13 maggio, Mario Seita, docente dal 2012 di Letterature del mondo classico presso il nostro Dipartimento, ci ha lasciati, a pochi giorni dal suo collocamento in pensione. L'8 aprile avevo ricevuto e sottoscritto la sua domanda per essere nominato "cultore della materia", e poter così terminare il suo insegnamento e i suoi esami per l'anno accademico in corso. E quel mattino di maggio (come ricordano accorate testimonianze di suoi studenti, affidate alla pagina Facebook del Dipartimento), Mario si era collegato per gli esami, ma dopo poco tempo aveva dovuto interrompere, perché non si sentiva bene. Così, esercitando sino all'ultimo con gentilezza e dedizione il suo lavoro, ci ha lasciati. Le testimonianze che ho richiamato sono molto significative: gli studenti ricordano la "passione" e la "chiarezza" delle sue lezioni, insistono sulla "gentilezza" nei loro confronti e scrivono infine, in più d'uno (e la cosa mi ha colpito, perché non pensavo che il termine e il concetto fossero così in uso tra i giovani), "mi reputo onorato di essere stato suo studente".

Nato a san Maurizio Canavese il 13 marzo del 1954, Mario Seita si era laureato al Magistero di Torino, sotto la guida di Francesco Giancotti (morto quattro anni fa ultranovantenne), con un lavoro sul filosofo Seneca. A questo autore, e ad altre figure dell'età neroniana come Anneo Sereno e lo stesso Nerone, Mario ha dedicato i suoi primi lavori, culminati nel volume, uscito dalle Edizioni dell'Orso nel 2001, *Tra Clio e Melpòmene: Lettura dell'Octavia*. Il dramma *Octavia*, che ha come protagonista la sventurata moglie di Nerone, ripudiata e poi fatta uccidere dall'imperatore nel 62 d. C. ed è l'unica *praetexta* ("pretesta"), e cioè tragedia latina d'argomento storico romano, giunta intera fino a noi, era stato attribuito da Francesco Giancotti a Seneca. Seita, che ricorda "con piacere e nostalgia", nella *Premessa*, il corso sull'*Octavia* tenuto dal maestro negli anni dei suoi studi universitari, assegna invece convincentemente la pretesta a un anonimo imitatore del filosofo dei primi anni successivi alla morte di Nerone, e ne illustra in dettaglio il tentativo ambizioso (ma in realtà fallito) di rendere i suoi personaggi pari e spesso anche superiori a quelli del mito.

In seguito, e fino a questi ultimi giorni, l'attenzione principale di Mario Seita si è spostata su Plauto, esaminato in molte occasioni come poeta dalla comicità non solo farsesca, ma anche più fine, qualcosa che si avvicina – scriveva – al nostro umorismo. Se il libro sull'*Octavia* conclude e direi corona in qualche modo i diversi suoi studi su Seneca e il suo tempo, con Plauto il punto di partenza è invece un volume del 2005, *La vita è sogno? Lettura della Rudens di Plauto*, un'analisi attenta della commedia plautina, in cui Seita sottolinea, dietro il lieto fine obbligato, la venatura di amarezza presente nel riso di quello che definisce "poeta del disincanto". Nella finzione scenica farebbe capolino, secondo il critico, la dura realtà, in base alla quale ottiene di più chi conta di più sul piano sociale e pertanto anche i sogni non hanno tutti il medesimo valore. Seguono questo volume altri quattordici saggi plautini (ancora tre sulla *Rudens*, e poi quattro sullo *Pseudolus*, altri

sul *Poenulus*, l'*Asinaria*, la *Casina* e su differenti momenti della fortuna del commediografo). E il numero salirebbe a sedici, qualora fosse possibile recuperare due contributi ancora inediti, e annunciati un mese fa come di prossima pubblicazione, uno sulla *Mostellaria* e l'altro sui *Captivi*.

Ma Seita si è occupato anche di altri testi e autori latini: ha scritto sul leggiadro *De rosis nascentibus*, tramandatoci dall'*Appendix vergiliana*; e poi, sempre con precisi affondi esegetici, su Orazio, Persio, Tito Livio, Apuleio, Cicerone, Petronio, Decimio Laberio. Ha anche lavorato su un poemetto neolatino di Pascoli, il *Moretum* (in una "lettura" datata 1986, dove il senso di decadenza del mondo latino che si percepisce in questa gitarella fuori porta di Orazio, Mecenate e Virgilio, è interpretato sullo sfondo della coscienza decadente propria della cultura europea tra fine Ottocento e primo Novecento). Ed è intervenuto con due note puntuali su una poetessa greca come Saffo.

Un altro suo ambito di ricerca è stata la fortuna di temi e figure della cultura classica nelle letterature moderne.

Nell'ambito delle letterature straniere, si è occupato in particolare della letteratura francese, con studi su Rousseau, schierato contro Cesare in difesa di Laberio (2018), sulle fonti antiche del *Caligula* di Camus (un lavoro del 1998), e con altre ricerche su Dumas padre, su Anatole France, su Théophile Gautier, e, più in generale, sugli echi plautini nell'Ottocento francese. Ma un contributo (del 2009) riguarda anche il britannico Robert Graves.

Numerose soprattutto, e meritevoli penso di essere raccolte in volume, le indagini relative alla presenza della cultura classica nella letteratura italiana degli ultimi secoli: due sono gli interventi su Leopardi (il primo su *A Silvia*, del 2010 e il secondo sul *Canto notturno di un pastore errante*, del 2013), uno su Manzoni (*La voce della donna amata: un'eco catulliana in Manzoni*, ancora del 2013), uno su Aristofane in d'Annunzio (dell'anno precedente); due gli interventi su Pavese (entrambi sul *Diavolo sulle colline*, uno del 2013, l'altro dell'anno seguente); uno sul *Velocifero* di Luigi Santucci (del 1994); quattro, infine, sull'amato Bacchelli (*L'Ade omerico e un amaro pensiero di Riccardo Bacchelli*, del 2011; *Bacchelli traduttore di Archiloco*, del 2013; *Due liriche di Bacchelli sulla distruzione di Cartagine*, ancora del 2013; *Epicurei romani secondo Riccardo Bacchelli*, del 2020).

A testimonianza dell'apertura interdisciplinare del nostro collega sta il fatto che molte indagini di taglio semiotico e antropologico le ha condotte insieme ad Alberto Borghini, a lungo insegnante di Antropologia culturale al Politecnico di Torino. E con Borghini Mario ha diretto, sino alla morte, "Serclus", la rivista del Centro di documentazione della tradizione orale di Piazza Serchio, in provincia di Lucca, che dallo scorso anno è diventata una rivista on line.

L'ultimo lavoro pubblicato da Mario Seita è una traduzione in italiano con commento dei primi dieci capitoli dell'*Oneirocriticon* (*L'interpretazione dei sogni*), un testo databile al IX o X secolo che molti codici attribuiscono ad Achmet e che in realtà è una versione greca anonima di più fonti arabe, con i dovuti adattamenti per l'ambiente cristiano di Bisanzio. Il lavoro, redatto anch'esso insieme ad Alberto Borghini e uscito nell'aprile 2021, riguarda significativamente in larga misura la "resurrezione di morti" e l'aldilà (cap. 5: "Interpretazione della resurrezione secondo gli Indiani"; cap. 6: "Sulla resurrezione secondo i Persiani"; cap. 7: "Sulla resurrezione secondo gli Egiziani"; cap. 8: "Sul paradiso secondo gli Indiani"; cap. 9: "Sul fuoco dell'inferno secondo gli Indiani"; cap. 10: "Sugli angeli secondo gli Indiani"). Vi si legge per esempio: "Qualora qualcuno, che è buono, si veda [in sogno] introdotto nel paradiso, questi è salvato, perché per volere di Dio ciò è per lui la buona novella, secondo le opere buone che ha compiuto". E anche: "Qualora veda che ha dato dei frutti a un altro, diventerà un maestro secondo quanto ha spartito e condiviso". Mi piace pensare che il collega sia stato visitato, nei suoi ultimi giorni, da uno di questi sogni.

# ALAIN REY (1928-2020) UN RICORDO, UN IMPEGNO

---

*Giovanni DOTOLI<sup>1</sup>*



*Alain Rey e Giovanni Dotoli*

Alain Rey ci ha lasciati il 28 ottobre 2020, a 92 anni. Aveva trascorso gli ultimi mesi quasi sempre in ospedale, a seguito della rottura di una gamba in un incidente d'auto a Parigi, di cui non aveva nessuna colpa e, una volta ripresosi, di una caduta.

Per me una tragedia infinita. Ho pianto e continuo a piangere, anche se lo sento costantemente accanto a me, nei miei progetti, nei miei studi sui dizionari, nelle mie ricerche, nelle mie visioni.

---

<sup>1</sup> Professore emerito all'Università di Bari Aldo Moro.

Ci conoscevamo dal 1967. Giovane professore aspirante a una carriera universitaria, nel luglio di quell'anno sono a Parigi, alla libreria Gibert, Boulevard Saint-Michel. Scopro tra le novità la prima edizione del *Petit Robert*, il mitico dizionario della lingua francese inventato da Alain Rey con la moglie Josette Rey-Debove, figura femminile fondamentale della linguistica, che non ha ancora avuto quanto merita per le sue ricerche visionarie, e Paul Robert.

Il volume mi affascina, m'incanta, mi conduce nel cuore della lingua che amo, la lingua francese, che definirò un giorno il mio pane et il mio sogno.

Faccio ricorso ai pochi soldi che ho in tasca. Lo compro. Lo scorro tutta la notte. Sono ammaliato dalle definizioni, dalla nomenclatura, dalla tipografia, dall'ordine del mondo tradotto in dizionario.

Voglio conoscere il genio che è dietro quel monumento. La mattina chiamo da una cabina telefonica le edizioni Le Robert, che allora si chiamano ancora Société du Nouveau Littré, Avenue Parmentier. Chiedo di parlare con Alain Rey. Miracolo. Me lo passano subito. Una voce poetica, umana, mi sorprende con la sua dolcezza. Alain Rey, senza preamboli, mi invita a pranzo al ristorante le Dôme, Boulevard du Montparnasse. Lo aspetto con ansia.

Ed eccolo apparire, minuto, con i capelli al vento e i baffi ben curati. Sono incantato. Alain Rey mi parla come un vecchio amico. Ha fiducia in me. Mi incoraggia. Per un'ora attraversiamo la letteratura francese e italiana – la conosceva bene –, i segreti della lingua francese, le possibilità che offre un dizionario.

Sogno come un bambino di fronte a quella voce che mi porta lontano, in terra di utopia, in una sorta di età dell'oro della lingua.

Non ci lasceremo mai più, malgrado qualche periodo di silenzio per i suoi e i miei impegni. Una ventina di anni fa, quando decido di lanciare il progetto del mio *Nouveau dictionnaire général bilingue français-italien / italien-français*, ne parlo a lungo prima di tutto con lui – uscirà in quattro volumi, pochi giorni dopo la sua morte, da Hermann, a Parigi, con la sua incantevole prefazione.

Alain Rey mi conforta, mi spinge, mi dice che è un progetto meraviglioso. Lancio così le mie Giornate Italiane dei Dizionari, con la sua collaborazione, in tante università del Sud d'Italia e all'estero – Spagna, Tunisia, Polonia, Albania, e naturalmente Francia –, sulla linea di quelle di Jean Pruvost, un altro amico, e poi la rivista *Les Cahiers du dictionnaire*, per i tipi dei Classiques Garnier.

Incontri sublimi, le mie Giornate, di riflessione sul dizionario, affrontando temi concordati con Alain Rey. Egli non ne perde una. È sempre con me e con i miei allievi. Dà il suo contributo fondamentale, con la sua scienza, la sua pratica, le sue teorie.

Mi dice che partecipa perché vi impara tanto! Un elogio che mi riempie di gioia, che mi fa scoprire ancora di più la sua umanità e la sua umiltà.

Alain Rey è il simbolo della bontà, della generosità, della collaborazione, della ricerca linguistica, della lingua che avanza al passo con la società, del senso dell'altro.

Lo considero il Leonardo da Vinci del nostro tempo. Si definisce infatti un *artisan*, un artigiano, colui che fa con le mani e con la mente. Lo paragono a Denis Diderot, per il suo senso del *savoir faire*, cioè del sapere e del fare.

Il suo *Dictionnaire culturel en langue française*, realizzato con il concorso capitale di Danièle Morvan, che diventerà la sua seconda moglie, è sulla linea dell'*Encyclopédie*, il capolavoro del secolo dei Lumi. Lingua e società. Lingua e cultura. Lingua e storia. Lingua e poesia. Lingua e visione della vita. Lingua totale, cioè non *conventionnelle*, dice Alain Rey. Ne farà anche un dizionario ad hoc: il *Dictionnaire non conventionnel de la langue française*.

Una vita trascorsa nella e per la lingua francese, direi per il linguaggio e la lingua, da ricercatore pienamente *engagé*, ma sempre con il sorriso e la certezza del sogno e della visione. La parola gli appare sulla rotta del tempo, come un diamante, piena di energia, unitaria, senza divisione tra significato e significante.

Il *Dictionnaire historique de la langue française*, sette edizioni – e ne stava preparando un’ottava con tante scoperte di nuova datazione delle parole, che uscirà nel 2022 –, segna il punto più alto del suo magistero, del suo impegno, del suo *savoir faire*.

Vi leggo la lingua come un romanzo, un poema, un testo epico. Vi è traccia profonda della voce di Alain Rey: la sua *voix*, quelle che per circa vent’anni i Francesi seguono la mattina sulle onde di France Inter, per illustrare *le mot du jour*, e far sognare l’intera nazione. Era il senso della lingua che unisce, che dà il senso della democrazia e del dialogo, e anche della fierezza di appartenere a una comunità che si incrocia con altre comunità, in una cooperazione della storia e dell’oggi.

Tutta l’avventura di Alain Rey è in questo impegno, in questa ricerca, in questo fare che dona alla Francia e al mondo la bellezza del mito della lingua e della comunicazione. Una lunga rotta – che va dal *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Les mots et les associations d’idées*, poi diventato *Grand Robert de la langue française*, in varie edizioni, in 9 e 6 tomi –, un viaggio per analogie e frasi, fino ai numerosi libri che affascinano come quelli di un grande scrittore.

Sì, perché per me Alain Rey è un poeta della lingua. Quanti incontri su questo punto. Avavamo così programmato una giornata su Dizionario e poesia, da tenere in Spagna, all’Università di Jaén, con la collega Encarnación Medina Arjona.

Onorerò questo impegno, con la certezza che Alain Rey mi sarà accanto. Mi manca. Eppure egli mi offre la sua mano, ogni giorno.

Il suo messaggio, il suo metodo, la sua visione rigorosa e poetica saranno la mia rotta.

Grazie, Alain, di quello che mi hai dato e di quello che mi darai.



# Ingeborg Bachmann

Das dreißigste Jahr



Ingeborg Bachmann,  
*Das dreißigste Jahr. Erzählungen*,  
herausgegeben von Rita SVANDRLIK,  
unter Mitarbeit von Silvia BENGESSER  
und Hans HÖLLER,  
Frankfurt am Main, Piper Suhrkamp,  
2020, 192 p.  
ISBN 9783492245500

Silvia ULRICH

Per i tipi di Piper (Monaco, Berlino, Zurigo) e Suhrkamp (Berlino) nel 2020 è uscita l'edizione commentata, a cura di Rita Svandrlík, della raccolta di racconti *Das dreißigste Jahr* (1961) di Ingeborg Bachmann. Il volume fa parte della *Salzburger Bachmann Edition*, un ampio progetto editoriale (30 voll.) che riguarda l'intera opera di Bachmann (*Werke und Briefe*) e di cui sono già editi, con il presente, quattro volumi – »schreib alles was wahr ist auf«. *Der Briefwechsel Ingeborg Bachmann – Hans Magnus Enzensberger* (Hg. Hubert Lengauer, 2018); *Das Buch Goldmann* (Hg. Marie Luise Wandruszka, 2017) e »Male oscuro«. *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe* (Hg. Isolde Schiffermüller und Gabriella Pelloni, 2017) – mentre un quinto è in preparazione: »halten wir einander fest und halten wir alles fest!«. *Der Briefwechsel Ingeborg Bachmann – Ilse Aichinger und Günter Eich* (Hg. Roland Berbig und Irene Fußl, ottobre 2021).

Il focus di questa prima edizione critica commentata della prosa di Bachmann è prevalentemente incentrato sui carteggi, di cui finora mancano edizioni sistematiche. Inoltre, fino ad oggi, l'opera di Bachmann è stata edita (da Piper) priva di commento (fa eccezione il «Todesarten-Projekt» del 1995), che invece ha lo

scopo di introdurre il lettore alla genesi dei singoli racconti, alla vicenda editoriale che vi è sottesa e alla conseguente ricezione, sicché il progetto si contraddistingue per l'importante carattere innovativo che arricchisce lo studio e la ricerca su questa straordinaria scrittrice del Novecento, oltre che poetessa e autrice di radiodrammi. Nel presente volume sono raccolti i primi testi in prosa, composti tra il 1953 e il 1961, arricchiti di una duplice sezione dedicata al commento: storico-letterario nella prima parte, attinente alla genesi, alla vicenda editoriale e alla ricezione del libro, e a seguire filologico-ermeneutico, relativo ai singoli racconti. Chiude il volume un'appendice che riunisce alcune fotografie relative alla correzione di alcune pagine dattiloscritte, così da permettere al lettore di dare uno sguardo all'»officina« della scrittura di Bachmann, per quanto limitata alla revisione del testo che lei stessa aveva operato in vista di una seconda edizione.

Il commento storico-letterario indaga il passaggio dalla scrittura lirica alla prosa, rivelando quanto cruciale sia stata questa una tappa nella parabola artistica di Bachmann. Ella lo definì «Umzug im Kopf», un «trasloco» di strutture estetiche, di tematiche e retoriche comunicative avente luogo all'interno della sua mente, uno spostamento complesso e faticoso ma necessario per «poter raggiungere molte più persone che con la poesia» (p. 219). Il lungo

percorso intrapreso da Bachmann fin dai primi anni Cinquanta in direzione della scrittura narrativa si avvale di un'ampia «poetologia topografica» (Larcati 2006), legata in parte anche a esperienze biografiche, che ne fa metafora della ricerca di un nucleo tematico pronto a realizzarsi proprio nella prima raccolta di racconti convergenti attorno alla novella *Il trentesimo anno*. Che non si tratti di una semplice miscelanea, ma di un libro con un filo conduttore, quello dell'utopia, lo puntualizzava Bachmann stessa in una lettera al consulente editoriale Reinhardt Baumgart (cfr. p. 227), con il quale l'autrice intrattenne una cospicua corrispondenza. La concezione di «prosa» nel dopoguerra esprime la necessità di un rinnovamento stilistico della scrittura, di cui non è facile impadronirsi. Ecco perché Bachmann temeva l'incomprensione della critica, il cui giudizio fu in alcuni casi *tranchant* (in particolare quello di Walter Jens e Marcel Reich-Ranicki, cfr. p. 232), mentre in realtà questo suo primo volume in prosa mostrava già chiaramente la gestazione di stilemi narrativi che si sarebbero ritrovati in *Malina* dieci anni più tardi. Svandrlik ricostruisce con acume e rigore filologico la ricerca da parte dell'autrice – che è anche uno smascheramento – di una continuità con la tradizione del romanzo austriaco moderno, che il nazismo aveva condannato all'oblio poiché non in linea con la realtà politica del tempo. Bachmann cercava soprattutto di stabilire un contatto con la prosa di Robert Musil, ed è proprio il racconto *Il trentesimo anno* a mostrare, secondo Svandrlik, i maggiori punti di contatto con il saggio del 1952, scritto per la nuova edizione dell'*Uomo senza qualità* (p. 237) e subito divenuto strumento ideale per sostenere il peso della propria concezione utopica della letteratura. Ma anche l'interesse per la filosofia esistenziale di

Heidegger, che sarebbe divenuto argomento della sua tesi di dottorato del 1949, proveniva dalla scuola dell'analisi logico-empirica del linguaggio del *Wiener Kreis*, in particolare di Wittgenstein, di cui ella riconosceva l'importante contributo alla filosofia del linguaggio con largo anticipo rispetto alla *Wittgenstein-Mode* degli anni Sessanta.

La scrittura narrativa di Bachmann si fonda su principi storici, autobiografici e teorici, le cui radici vanno ricercate nella «Grenzkampf-Ideologie» risalente al 1943, anno in cui a Klagenfurt ebbe luogo la «Grenzlandausstellung» nazionalsocialista, dove furono messi in mostra tutti gli aspetti dell'ideologia militare culminata nella repressione della minoranza slovena. Bachmann visse questo evento come esperienza di un'offesa (*Kränkung*), una ferita non facilmente rimarginabile, sicché la sua scrittura utopica è la risposta letteraria al terrorismo linguistico nazista nella Carinzia bilingue confinante con la Slovenia<sup>1</sup>. Svandrlik percorre a ritroso la strada che porta all'origine di questa *Kränkung*, nel tentativo di svelare la concezione di Bachmann della Storia: non solo l'iscrizione del padre alla NSDAP, ma anche la contrapposizione dell'Europa nel 1945 in due blocchi ideologici opposti e ostili, generando le premesse per un futuro conflitto; inoltre la condizione femminile entro un panorama letterario in prevalenza maschile, di cui ella rileva «non parole dure, ma offensive» (p. 239): tutto questo per Bachmann rappresentava la triste continuità del dopoguerra con l'Austria dei funzionari asburgici. Alla luce di queste premesse, Svandrlik mostra il limite della critica di Ranicki, quello cioè non aver riconosciuto nella prosa di Bachmann il valore teorico della sua concezione utopica della letteratura, e che si esprime invece con le parole pronunciate durante il di-

<sup>1</sup> Al plebiscito del 1920 la minoranza slovena in Carinzia aveva scelto di appartenere alla neonata Repubblica austriaca, in chiara continuità con il passato asburgico, salvo poi – con l'ascesa dell'austrofascismo prima e dell'*Anschluss* poi – subire una repressione prima di tutto di natura linguistica, come avvenne nel Tirolo italiano durante il fascismo.

scorso tenuto in occasione del conferimento dello *Hörspielpreis der Kriegsblinden* nel 1959: «Nella contrapposizione tra impossibile e possibile ampliamo le nostre possibilità» (p. 240)<sup>2</sup>.

Nel commento ai singoli racconti (pp. 253-402), Svandrlik rende conto non solo delle posizioni della critica letteraria – prima fra tutte la postfazione di Christa Wolf all’edizione tedesco-orientale – ma riconosce anche le forme del negativo (es. le *Todesarten*) e delle dolorose esperienze autobiografiche, che contribuiscono a dare forma al «bello» tanto energicamente perseguito, insieme alla felicità. Seguendo lo spunto della Wolf, Svandrlik indaga con quali modalità e verso quali direzioni si è sviluppata la scrittura di Ingeborg Bachmann, offrendo al contempo anche uno sguardo metanarrativo su struttura e funzione del commento: «esso sarebbe in grado di mostrare in che modo la narrazione a più voci diventa essa stessa oggetto

del narrato, nel *Trentesimo anno* così come nei più piccoli dettagli che ammiccano alle tradizioni narrative più antiche» (cfr. p. 250)<sup>3</sup>. Chiude infine il volume il commento filologico ai testi (*Stellenkommentar*, pp. 403-449) cui segue anche una ricca sezione (pp. 451-495) relativa alle varianti testuali dei vari racconti.

Lo studioso che si accinge a consultare questa edizione critica commentata vi trova quindi numerosi spunti che arricchiscono il recente dibattito internazionale sulla scrittura di Ingeborg Bachmann; il suo merito risiede nella rilettura, quel processo che – come la stessa Bachmann aveva sottolineato a proposito della propria rilettura di *America* di Kafka – permette a un’opera di essere risvegliata a nuova vita, scoprendovi intrinseca l’arte del narrare, quel saper procedere per mezzo di un «io», sia esso il proprio o di una personalità che vi si nasconde dietro (cfr. p. 287).

---

<sup>2</sup> «Im Widerspiel des Unmöglich mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten» (trad. It. di chi scrive).

<sup>3</sup> «[...] der Kommentar [wäre] in der Lage zu zeigen, wie in diesem vielstimmigen Erzählen das Erzählen selbst zum Thema wird, im Narrativ der Titelerzählung genauso wie in den kleinsten Details, die augenzwinkernd an die alten Traditionen des Erzählens erinnern» (trad. it. di chi scrive).

*RiCOGNIZIONI*  
Rivista di lingue, letterature e culture moderne  
ISSN 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>  
[rivista.ricognizioni@unito.it](mailto:rivista.ricognizioni@unito.it)

© 2020  
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne  
Università di Torino  
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>