BIBLOS

Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

8 INCERTEZAS

NÚMERO 8, 2022 3.ª SÉRIE The





BIBLOS

Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

NÚMERO 8, 2022 3.ª SÉRIE



Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra NÚMERO 8. 2022 3.8 SÉRIE

DIRETOR

Albano Figueiredo | diretor.fluc@fl.uc.pt Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

DIRECÃO EXECUTIVA

COORDENADORA:

Marta Teixeira Anacleto | marta@fl.uc.pt Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra ADIUNTOS:

Joana Antunes | joana.antunes@uc.pt Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Paulo Nossa | paulonossa@fl.uc.pt Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Carlos Camponez | carlos.camponez@fl.uc.pt Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

SECRETÁRIA:

Carla Rosa | gapci@fl.uc.pt

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

CONSELHO CIENTÍFICO

Abel Barros Baptista | abelbb2@gmail.com Universidade Nova de Lisboa

Agustín Serrano de Haro | agustin.serrano@cchs.csic.es iversidade Complutense de Madrid

Ana Gabriela Macedo | gabrielam@ilch.uminho.pt Universidade do Minho

António Manuel Martins | amm.fluc@gmail.com Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

António Martins da Silva | ams@ci.uc.pt Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

António Sousa Ribeiro | asr@ces.uc.pt

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra Ataliba Teixeira de Castilho | ataliba@uol.com.br Universidade de São Paulo

Carlos Reis | c.a.reis@mail.telepac.pt Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Christian Möckel | MoeckelC@philosophie.hu-berlin.de Universidade Humboldt de Berlim

Diederik Meijer | d.j.w.meijer@arch.leidenuniv.nl Universidade de Leiden

Domingo González Lopo | domingoluis.gonzalez@usc.es Universidade de Santiago de Compostela

Elias Sanz Casado | elias@bib.uc3m.es Universidade Carlos III de Madrid

Étienne Nel | etienne.nel@otago.ac.nz

Universidade de Otago Fátima Velez de Castro | velezcastro@fl.uc.pt

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra Fernanda Delgado Cravidão | cravidao@fl.uc.pt Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Fernando José de Almeida Catroga | fcatroga@hotmail.com Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Francisco Javier Pizarro Gómez | jpizarro@unex.es

Universidade de Extremadura, Cácere

Francisco Oliveira | foliveir@fl.uc.pt Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Gilles Gauthier | gilles.gauthier@com.ulaval.ca

Universidade do Québec Montréal

Gustavo Cardoso | gustavo.leitao.cardoso@gmail.com Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa –

Instituto Universitário de Lisboa

Isabel Vargues | ivargues@fl.uc.pt

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

João Lima de Sant'Anna Neto | jlsn57@uol.com.br Universidade Estadual Paulista

Jordi Tresseras | gestiocultural@ub.edu Universidade de Barcelona

Jorge de Alarcão | jorge.alarcao@gmail.com

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

José Antonio Frías | frias@usal.es Universidade de Salamanca

José Augusto Cardoso Bernardes | augusto@ci.uc.pt

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra José Augusto Guimarães | guima@marilia.unesp.br

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho Lucinda Fonseca | fonseca-maria@campus.ul.pt

Universidade de Lisboa Lúcio Sobral da Cunha | luciogeo@ci.uc.pt

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Luísa Trindade | trindade.luisa@gmail.com

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Marc Lits | marc.lits@uclouvain.be Universidade Católica de Louvain

Márcio Moraes Valença | marciovalenca10@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Maria del Carmen Paredes | paredes@usal.es

Universidade de Salamanca

Maria Helena da Cruz Coelho | coelhomh@gmail.com . Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Miguel Bandeira | bandeira@ics.uminho.pt

Universidade do Minho

Pavel Szobi | pavel.szobi@vse.cz

Universidade de Economia de Praga

Pedro Aullón de Haro | p.aullondeharo@gmail.com

Universidade de Alicante

Peter Andersen | peter.andersen@uib.no Universidade de Berge

Roberto Gigliucci | roberto.gigliucci@uniroma1.it

Universidade de Roma, La Sapienza

Rui Pedro Julião | rpj@fcsh.unl.pt

Universidade Nova de Lisboa

Soterraña Aguirre Rincón | sote.aguirre@gmail.com

Universidade de Valladolid

Teresa Seruya | t.seruya@letras.ulisboa.pt

Universidade de Lisboa

Thomas Earle | thomas.earle@mod-langs.ox.ac.uk

St. Peter's College, Oxford

Viriato Soromenho Marques | viriatosmarques@netcabo.pt

Universidade de Lisboa

Vítor Oliveira Jorge | vojorge@clix.pt

Universidade do Porto

REVISÃO DE INGLÊS Samuel Alexandre

REVISÃO DE PROVAS Carla Rosa

BIBLOS

Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

8 INCERTEZAS

NÚMERO 8, 2022 3.ª SÉRIE



EDICÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra Rua da Ilha, 1 - 3000-214 Coimbra Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: http://livrariadaimprensa.uc.pt

DESIGN Carlos Costa

ISSN 0870-4112

ISBN Digital 2183-7139

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8

DEPÓSITO LEGAL 1401/82

PERIODICIDADE Anual • TIRAGEM 100 ex.

Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra está indexada no European Reference Index for the Humanities (ERIH Plus), SCOPUS, WEBOF SCIENCE, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Dialnet e ANVUR

HTTPS://IMPACTUM.UC.PT/EN/CONTENT/REVISTA?TID=28707&ID=28707 HTTP://WWW.UC.PT/FLUC/INVESTIGACAO/BIBLOS

© NOVEMBRO, 2022

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

PROPRIEDADE • CONTACTOS • SEDE DE REDAÇÃO

Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Gabinete de Apoio a Projetos e Centros de Investigação. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Largo da Porta Férrea • 3004-530 Coimbra (Portugal)

Telef. 239 859984 • gapci@fl.uc.pt

SUMÁRIO

Apresentação
Cruzamentos
Humanidades ontem e hoje
A força da palavra. No princípio era o verbo? No princípio era a energia! 29 João Maria André
Artigos
A coisa não é bem essa – incertezas na crónica contemporânea
Requiem, ovvero delle tentazioni di Antonio (Tabucchi)
Per una lettura di <i>Inverno</i> : incertezza nel Sereni di <i>Frontiera</i>
Viagem pictórica religiosa: Frei Miguel, o monge-pintor da Cartuxa
Reflexos do sincretismo religioso chinês na iconografia Tang – os <i>Lokapalas</i> e a adaptação do Budismo à cultura chinesa

Turismo rural em Portugal no contexto de incerteza decorrente da Covid-19 169
Susana Silva e Paulo Carvalho
Recensões
Lorenzo Covery; Pierangela Diadori.
L'italiano lungo le vie della musica: la canzone
Ana Beatriz Andrade
Cecília Honório; João Mineiro (Coord).
Novas e Velhas Extrema-Direitas
Sérgio Neto
Connito à atrosontação do artigos _ nº9 34 sório

8 INCERTEZAS



INCERTEZAS

O nº 8 da 3ª série da Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra é subordinado ao tema Incertezas, proposto por Rita Marnoto, Coordenadora da Direção Executiva da publicação, desde 2014. Trata-se, por conseguinte, de um volume que marca a transição de Direção Executiva da Revista, estando consciente, a presente equipa, da responsabilidade óbvia de prosseguir o trabalho de excelência e rigor desenvolvido pelas/ os colegas Rita Marnoto, Isabel Mota, António Campar de Almeida/João Luís Fernandes, Beatriz Marques.

Nessa medida, o volume que agora se publica tem, ora a marca desse tempo de transição, contando com um universo mais restrito de artigos temáticos, ora o sinal de uma compreensão humanística (e humanizada) da *Biblos*, veiculado pela anterior equipa e retomado pela atual (Marta Teixeira Anacleto, Joana Antunes, Paulo Nossa, Carlos Camponez, com assessoria de Carla Rosa, técnica superior da FLUC).

Dá justamente conta deste momento de transição, a deslocação esporádica (de sentido e de *lugar*) da rubrica *Cruzamentos* para o início do volume. Não correspondendo, como em números anteriores, a um espaço de criação estética, este *item* acolhe, agora, dois momentos de produção de pensamento crítico sobre as Humanidades que abriram, de forma luminosa, o ano letivo de 2022/2023, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Incluí-los sob a forma de *Cruzamentos* significa re-centrar o sentido de uma revista que pretende acompanhar e refletir o perfil atual da FLUC e transmitir, para os seus leitores, o rosto de uma Faculdade de Letras do século XXI.

Tanto a conferência de Maria de Fátima Silva – *Humanidades ontem* e hoje – proferida, no dia 29 de setembro, no Teatro Paulo Quintela, durante a Sessão de Abertura do Ano Letivo de 2022/2023 na FLUC, como a conferência de João Maria André – *A força da palavra. No princípio era o verbo? No princípio era a energia!* – que, no dia 12 de outubro, inaugurou o Ciclo "Conferências Paulo Quintela", promovido pela atual Direção do

Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas (DLLC), interrogam o *locus* ontológico de uma revista identitária. Pretende-se, deste modo, dar um sinal de que os conteúdos da *Biblos* continuarão a ensaiar responder, de forma plural, inovadora e eficaz, à sua matriz humanista, mostrando que o cruzamento de saberes, em Humanidades, é estruturante e determinante para que a ciência progrida no universo universitário.

O conjunto de artigos que compóem a secção temática – *Incertezas* – pretende enquadrar-se nesse perfil da Revista e, sobretudo, responder ao "Convite à apresentação de artigos para o nº 8 de *Biblos*", onde se lê, no parágrafo primeiro:

Incertezas de todo o género encontram-se gravadas, a tons fortes, nos modos de vida contemporâneos. O carácter fragmentário da informação e da comunicação institui uma rede de ambiguidades, povoada por sombras sem contornos definidos. Fenómenos geográficos, ambientais e biológicos, cujo lastro afinal não tinha sido previsto até às suas efetivas consequências, dizimam repentinamente paisagens e populações. Cada vez mais a investigação científica se balanceia entre plano nomotético e plano idiotético, numa deriva pelo ideográfico, pelo ipsativo e pelo idioletal. Em suma, o catálogo renunciou definitivamente a aspirações enciclopédicas e deterministas em nome do rigor do conhecimento, ou seja, assumindo tudo aquilo que a mente humana não tem condições — ou não terá mesmo capacidade — para convocar.

O percurso traçado em torno do conceito de *Incertezas*, pelos artigos que compõem esta rubrica, organiza-se em torno de três eixos temáticos: (i) reflexões sobre fatores de hibridismo estético na crónica contemporânea (Marta Marques), no romance (pintura) *Requiem* de Antonio Tabucchi (Paolo Tabacchini), na primeira "recolha/raccolta" poética de Vittorio Sereni (Giorgio Pozzessere); (ii) análises do ecletismo artístico na obra pictórica e religiosa do monge-pintor da Cartuxa Frei Miguel (Maria João Castro), no sincretismo religioso chinês e iconografia Tang (Fausto Fialho); e (iii) perspetivas de interpretação dos efeitos da pandemia Covid-19 no turismo rural português (Susana Silva e Paulo Carvalho).

O volume apresenta, ainda, duas *Recensões* que contemplam publicações da área da História da Cultura.

Esta edição encerra com o "convite à apresentação de artigos" para o nº 9, 3ª série, da *Biblos*. O tema *Conflito e conflitualidades* pretende acentuar a abertura da Revista a um pensamento crítico transversal, dinâmico, criativo, sobre o Humano, no passado e no presente, marcando o início do ciclo de uma nova coordenação executiva e o seu compromisso científico com a ontologia de uma Revista de uma Escola de Letras, nos anos 20 do século XXI.

Marta Teixeira Anacleto Coordenadora da Direção Executiva

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_0







HUMANIDADES ONTEM E HOJE¹

MARIA DE FÁTIMA SILVA

fanp13@gmail.com Universidade de Coimbra

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8107-9165

DOI https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_1

Biblos. Número 8, 2022 • 3.ª Série pp. 15-27

Onferência proferida, no dia 29 de setembro de 2022, no Teatro Paulo Quintela, na Sessão de Abertura do Ano Letivo de 2022/2023 da FLUC.

1. PRIMEIRO AS FERRAMENTAS E OS SEGREDOS DA ARTE

Refletir sobre 'seja o que for' necessita de um ponto de partida ... e se esse 'seja o que for' quiser dizer "As Humanidades", o termo *a quo* há de ser sempre a Grécia. Comecemos então por atravessar o espaço, até ao outro extremo da Europa, e cruzar o tempo até, pelo menos, ao séc. VIII a.C., em que tudo 'oficialmente' tem origem. E porquê 'oficialmente'? Porque a fixação do alfabeto, como um caminho aberto para a difusão da escrita, marcou por esses tempos remotos a diferença. Começava, deste modo só aparentemente simples, a construção de um perfil de Humanidade a que os deuses traziam o seu contributo – sem eles nada de superior se cria; mas em que os homens contribuíram com o seu talento, e sem esse – ponhamos de parte falsas modéstias – também nada se cria.

Línguas, Literaturas e Culturas não é, nesta casa que habitamos, apenas a legenda para um dos seus blocos departamentais. É verdadeiramente a alma deste *oikos* de que todos nós fazemos parte. E para nos situarmos com alguma agilidade neste tão complexo universo, talvez um jogo de palavras, movidas sobre um tabuleiro multicor, nos possa servir de orientação. O quadro pode resultar impressionista, feito de pinceladas traçadas por mão dispersa e imprevisível. Mas olhemo-lo à distância, na esperança de que a imagem final seja coerente.

Movamos uma primeira peça, que se chama MITO. Melhor do que ninguém o retratou Fernando Pessoa, quando disse "O mito é o nada que é tudo" (Pessoa, ¹⁰1972: 25). Mito é, em princípio, narrativa, tendencialmente breve e singela, um "nada" ou quase nada. Não fosse a fantasia e o simbolismo e talvez se esgotasse como expressão, convencional e repetitiva, de um rito. Mas mito aconteceu para traduzir realidades e impulsos humanos essenciais: vida e morte, coesão ou fratura entre pares pelo sangue ou apenas pelo grupo, harmonia ou conflito do Homem com a natureza, e seu convívio com as grandes forças do cosmos universal. E aí mito tornou-se em "tudo" o que constrói a vida, ontem e hoje, e que por isso prometia ser eterno e global. Mito cimentava as diversas peças do corpo social. Enfim, não há história sem mito. Mesmo quando ἱστορία – o relato do que é comprovável por testemunhos concretos – se propôs concorrer com o seu brilhante antecessor, o

mito, não se eximiu, apesar de um outro propósito, a carregar a realidade de um simbolismo que é também parte integrante da sua índole. Mito e história fizeram então um casamento feliz.

Duas curtas sílabas criando um singular – Mito – prometiam uma descendência tripartida, de enunciado longo e plural, Línguas, Literaturas e Culturas. Mito pressupunha palavras, exigia entre elas uma harmonia estética, almejava a expressão de uma ética que orientou os antigos e, a partir deles e sem interrupções, toda a história da Humanidade. Definia-se um conteúdo que viria a garantir às ainda muito distantes Faculdades de Letras uma tarefa imensa e uma prioridade indiscutível sobre quaisquer outras unidades de um saber entretanto instituído. Porque lhes cabia, mais do que a qualquer outra entidade, regular palavras, detetar o rigor das cadeias que as unem, explorar-lhes e polemizar-lhes o sentido. E sem palavras nada mais existe.

Agora que temos as peças – as palavras –, acionemos duas regras deste jogo, TRADIÇÃO E INOVAÇÃO. Trata-se de um código tão milenar quanto a própria criação artística, revista ela a forma que revestir. 'Inovar' nunca será entendido como 'criar', mas sempre como 'recriar'. Mais difícil do que confecionar uma bela peça de material novo, ainda em bruto, será sempre recuperar, com criatividade e talento, um produto herdado. Foi este o segredo que ditou um processo a que, numa Faculdade de Letras, todos dedicamos muita da nossa atenção: o da sucessão das artes ou o da genologia dos padrões literários. Porque não há dúvida: o cinema ou a televisão, os saberes mais inovadores, são herdeiros do teatro, a arte de "proporcionar a visão" de alguma coisa. Do mesmo modo que o texto literário, histórico, dramático ou filosófico corresponde a outras tantas faces de um pensamento e de uma expressão com origem na velha épica, tão somente o texto metrificado que deu voz a mitos populares, em tempos tão remotos que é difícil calendarizá-los. Tradição e inovação produziram o milagre de abrir um leque imenso e anacrónico de possibilidades de criação e de expressão, do mesmo modo que uma árvore genealógica prolifera em ramificações que já se contam por milénios.

Quando nos focamos mais na literatura, há consenso em que cada novo texto é o traçado de uma teia, em que um hipotexto serve de trama a incontáveis hipertextos, todos aqueles que o tempo e o talento humano foram criando. Alguns com foros de verdadeiros 'originais intermédios': aqueles que, por um feliz raio de génio, passaram a constituir, no fluir da tradição, marcos relevantes de interferência com o passado e com o futuro. Mas a todas as recriações se poderia aplicar a legenda traçada por Hutcheon: "Uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – ou seja, uma obra que é segunda sem ser secundária" (Hutcheon, 2006: 9).

Nós, os que pertencemos a uma sociedade utilitária em que o pragmatismo muito conta, pensemos, por fim, no PARA QUÊ, na finalidade ou propósito deste jogo: será ele apenas uma diversão de que tiramos prazer estético, tanto na criação por parte do artista, quanto no consumo por parte do recetor? Ou será uma outra coisa ou sobretudo algo mais? Permitam-me que lembre palavras célebres, de um poeta paradigmático como Ésquilo, já na Atenas do séc. V a.C. tornado um clássico, poucas décadas volvidas sobre a sua morte. É dos infernos que nos fala, por milagre da imaginação de um comediógrafo, Aristófanes, quando interpelado sobre quais os méritos exigidos a um poeta (*Rās* 1009, 1054-5): "Talento e conselho. (...) Porque às crianças é o professor que as ensina, aos adultos são os poetas"; esta a sua resposta. A mensagem e a sua utilidade social, eis o que o velho tragediógrafo consagrava como missão para os verdadeiros artistas da palavra, os seus criadores ou, também, os seus intérpretes.

2. DEPOIS DAS FERRAMENTAS E DOS SEGREDOS DA ARTE, A SUA TRANSMISSÃO E IMORTALIDADE

Falámos até aqui de princípios, identificámos objetivos, previmos estratégias. O próximo passo para que vos convidamos pressupõe vencer o tempo e identificar a longevidade e vitalidade desta tradição. Trata-se de sondar etapas históricas para verificar o impacto do mundo antigo, tendo em conta campos específicos da sua influência: educação, prática artística e a leitura, pública, pessoal e privada, de uma identidade cultural.

A um enunciado, em termos globais, de perspetivas sobre Línguas, Literaturas e Culturas – um concentrado de palavras e de conteúdos –, podemos agora adicionar umas tantas legendas mais concretas, também elas de

ontem e de hoje, que materializem e tornem ágeis as categorias de referência. São nomes, provêm da Grécia antiga, sem deixarem de nos ser familiares; são símbolos resultantes de outras vivências, que afinal se assemelham às nossas. Atridas sempre deram nome aos senhores da guerra, promotores de campanhas que se anunciam legítimas, mas que afinal se mostram genocidas; Troianas, assim passaram a chamar-se as sobreviventes de um conflito arrasador, que choram para sempre um passado submerso sob um braseiro de ruínas; Antígona nomeia aquelas a quem as razões de um conflito pouco importam, quando é o respeito pelos mortos que a guerra causou o que se impõe; Medeia inclui todos os que o destino desenraizou da sua terra, para enfrentarem exílio e xenofobia; Édipo, esse, designa o próprio Homem, artista de tantas vitórias e intérprete de tantos enigmas, mas impotente diante da mais elementar das perguntas: quem sou eu? E de repente percebemos que um conjunto de nomes, de certo modo fora da nossa realidade imediata, afinal é paradigma de tudo aquilo que constrói o nosso presente mais flagrante, aquele que nos persegue no quotidiano e nos prende, com uma ponta de obsessão, ao que nos mostram as televisões ou ao que nos dizem os jornais.

Tratemos de abrir agora o nosso campo de visão pela amplitude do tempo. E porque, como acabámos de afirmar, as afinidades entre passado e presente são claras – afinal a essência do humano não mudou assim tanto –, poderemos prosseguir com o mesmo jogo e mover as mesmas peças – 'mito', 'tradição e inovação' e 'para quê' –, quando passamos das matrizes à recepção.

O MITO, enquanto *corpus* que perpassa gerações, sabe falar a cada uma delas de maneira particular, sem mesmo assim abrir ruturas num *processo contínuo de recepção*. É Anastasia Bakogianni quem, desta vez, nos dita o lema: "a recepção é tudo" (Bakogianni, 2016: 121). Porque o "nada" de Pessoa perdeu-se sob esse caudal de releituras, plurivalentes, controversas e multiformes, que os séculos viram acumular. A fluidez das palavras volta a impor a sua tirania. Paremos um minuto para pensar como 'tradição', 'tradução', 'adaptação', 'recepção', mais do que designações para as fases ou modalidades de um processo, são critérios de leitura que os modernos impuseram aos antigos. Talvez "recriação", na sua pregnância, possa servir de termo agregador de todas elas. Tudo começou pela necessidade de inventariar; porque mais do que

MARIA DE FÁTIMA SILVA

pela qualidade, se quis demonstrar a quantidade, ou seja, a abundância – de modelos e de produtos – com que a 'tradição' se impunha como fonte de tudo o que hoje somos. Ao inventário, associaram-se a 'tradução' e a 'adaptação', para dizer um passo ainda tímido na transposição da tradição; "imitação" e subserviência a determinados cânones cediam lugar à criatividade e verdadeira re-criação; veio, por fim, a 'recepção' como o intuito de manipular, o mesmo é dizer, interagir, de modo consciente e voluntário, com os modelos – políticos, sociais, culturais – que presidem ao que entendemos chamar "moderna cultura ocidental".

Se quisermos, neste poliedro que é a 'casa das Humanidades' em que nos encontramos, destacar o papel da Geografia, uma parceira indissociável do conjunto, não custa qualquer esforço reconhecer que ela está intimamente associada ao processo cultural. Mais do que solo, rios e mares, afinal o planeta em que nos movimentamos, Geografia inclui um mapa de gentes, que sentem, pensam e interagem. Fronteiras temporais, políticas, linguísticas, ou outras, desabam perante a universalidade que a Geografia pressupõe. E porque Atenas, até onde recuamos a origem de todo este processo cultural, se situa entre Oriente e Ocidente, com todo o peso de transversalidade que tal posição acarreta, a transferência de elementos culturais aparecia, no melhor dos sentidos, como uma espécie de 'condenação'.

Vieram os Romanos, conquistaram a Hélade, e logo se aperceberam, nas palavras de Horácio (*Epístolas* 2.1.156-7), de que "a Grécia conquistada tinha conquistado o seu feroz vencedor e infiltrado as artes no Lácio agreste". Conscientes dessa evidência, não se limitaram a recuperar e a assimilar os modelos helénicos; empenharam-se em trocas culturais, ao longo do império, produzindo efeitos que continuam vitais. Com o passar dos séculos, as mesmas questões que preocupavam os Europeus e os critérios por que eram entendidas moveram também outras comunidades, que vários tipos de barreiras geográficas unem e separam. Que diferentes sociedades tenham ponderado, por exemplo, sobre modelos variados de estruturação do coletivo e do exercício do poder, confrontando democracia, com oligarquia, ou monarquia, poder de todos, de poucos ou de um só – e não existe certamente comunidade humana alheia a tal especulação –, é um exercício que, pelo

menos desde Heródoto, no séc. V a.C., tem registo (*Histórias* 3.80-2). Que uma tragédia grega possa tomar a forma de uma representação de teatro noh, ou que Nelson Mandela, em pleno apartheid, pudesse ter encarnado o tirano, Creonte, numa performance de *Antígona* de que a prisão que o reteve durante anos na África do Sul foi cenário; ou que a leitura global de uma comédia como *Lisístrata*, de Aristófanes, em que as mulheres, pela greve ao sexo, dobravam a vontade masculina de fazer guerra, pudesse ter servido de senha de repúdio quando estalava a guerra dos Estados Unidos contra o Iraque – são apenas alguns testemunhos de como as mesmas referências podem ser retomadas e retocadas, de forma a servirem a diferentes mensagens, num plano universal; o contexto altera-se, as palavras mudam, as figuras renovam-se, mas as emoções e os símbolos, esses perduram.

Nada há, portanto, de passivo no processo, não se trata de uma simples 'reprodução' ou de uma campanha obstinada em defesa da tradição, como entidade estática e intocável. Desde logo cada época imprimiu a uma mesma fonte a sua marca, e contribuiu assim para manter vivo, renovado e dialogante o velho mito. Houve já quem falasse de "democratização" (Hardwick; Stray, 2008: 3), para exprimir uma ousadia: a de despir o mito das suas galas, de um ascendente protegido pela distância, da solenidade que tendeu a dar-lhe voz, para o trazer, vestido de *jeans* e de *t shirt*, ao convívio de outras gerações e de outros públicos. Os académicos foram decerto pioneiros no desencadear destes movimentos, não sem que o objetivo final dispense possíveis cruzamentos com outros caminhos de aprendizagem, fora do círculo estrito da academia. Dialogar com práticos e criadores nas artes, na literatura, no teatro, na retórica política, só pode ser frutífero. Mais do que saber, saber viver é o que está em causa no convívio com as Humanidades.

Não há que temer as ousadias, porque são elas que ditam impulsos e estimulam os verdadeiros passos adiante. Por um milagre de transversalidade, as recriações não se materializaram como meras esponjas das fontes em que bebiam. A leitura dos clássicos aprofunda-se e subverte-se de cada vez que alguém, condicionado por um outro contexto dos que a História vai determinando, sobre eles lança um novo olhar. E assim, matriz e fruto vão-se mutuamente enriquecendo. O processo toma a feição da desmontagem, peça

MARIA DE FÁTIMA SILVA

a peça, de um material, para de seguida o reconstituir com uma nova imagem. É o que afirmam Lorna Hardwick e Christopher Stray com uma receita impressiva: "Por 'recepções' entendemos a maneira por que o material grego e romano foi transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado" (Hardwick; Stray, 2008: 1).

Nesta perspetiva é o talento humano e a sua circunstância o que pondera. Mas olhemos também de um outro ângulo, aquele em que é o material a ditar as regras. E aí, o que domina é uma plasticidade sem limites, a riqueza de uma matéria prima que, sem perder os elementos essenciais à sua química, oferece combinações imprevisíveis e submissas à criatividade de cada artista e às exigências de cada nova geração. Artes plásticas, cinema, televisão impuseram sobre a matéria prima da narrativa ou drama outras ferramentas, sem mesmo assim aniquilarem os elementos em jogo e a sua primeira configuração, o texto.

TRADIÇÃO E INOVAÇÃO continua a ser a regra a ditar as infindáveis recriações dos velhos mitos. As solicitações de cada geração, as questões que em cada uma delas sobressaem, condicionam outros olhares sobre os mesmos símbolos. Tomemo-nos a nós próprios para exemplo. Guerra, xenofobia e racismo, ditadura, conflito de géneros, são, entre os problemas que nos afligem como coletivo, os mais gritantes. Sofremo-los na pele, precisamos de identificá-los, de compreendê-los, para nos podermos insurgir e encontrar para eles uma resposta salvadora. Alguém se surpreenderá que, em tempos da segunda guerra mundial, os criadores europeus se tenham desdobrado em Antígonas, paradigma da voz isolada daqueles que, a custo da liberdade e da vida, confrontam o poder? Ou que numa sociedade multirracial como o Brasil, Medeia se pudesse transformar em rainha Jinga, e o cantor supremo da tradição em Orfeu Negro?² Ou que Lisístrata – e insistimos nela –, a tal que congeminou a greve ao sexo como uma estratégia feminina para

² Agostinho Olavo, Além do Rio (Medeia). In: Nascimento, A. (ed.) (1961), Dramas para negros e prólogo para brancos. Antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro. Orfeu Negro, filme de Marcel Camus (1959), inspirado na obra de Vinicius de Moraes, Orfeu da Conceição (1954).

quebrar a vontade masculina de glória e conquista, faça de novo ouvir a sua voz quando os movimentos feministas se organizam, ou quando o mundo se revolta contra a iminência de um conflito? E não se pense que tudo fica por simples desabafos ou por inócuos gritos de revolta! Não, os visados pressentem nestas mensagens de discordância, mesmo se indiretas, uma ameaça. Ou não se propôs a polícia brasileira, em tempo de 'luminoso obscurantismo', prender Sófocles, quando se preparava mais uma subida ao palco, desta vez no novo mundo, da contestação com que o poeta de Atenas visou Creonte, para sempre o paradigma dos tiranos?

Insistamos ainda no PARA QUÊ da criação artística e literária, ou mesmo no PARA QUÊ de regressarmos aos antigos. Será que a resposta "porque às crianças é o professor que as ensina e aos adultos são os poetas" ainda soa compreensível à nossa maneira de entender as Humanidades?

Podemos procurar satisfazer esta pergunta sem sair desta nossa casa. Somos, numa Faculdade de Letras, o resultado da soma de milénios de aprendizagens e saberes, de um mapa complexo de caminhos e propósitos. Tenderíamos a ser uma família dispersa, quem sabe mesmo se desavinda e concorrencial, não fosse a consciência profunda das nossas raízes comuns. Porque não regressarmos à escrita etimológica e escrevermos "filosofia" duas vezes com -ph-, *philosophia*? Talvez a simples troca de carateres mude tudo na nossa vocação. Pertencemos àqueles para quem "a afeição" ao "saber" é uma prioridade. "Filosofia", tal como "Línguas, Literaturas e Culturas" deixa de ser somente um departamento, para ser o chapéu que nos abarca a todos no mesmo impulso para crescer enquanto homens.

Mas há mais. Com os nossos vizinhos mais próximos construímos um edifício maior, não somos só Faculdade de Letras, somos também Universidade. E, face a essa evidência, reconhecemo-nos como uma unidade entre outras que constituem, em íntima colaboração, o que o tempo converteu em saberes autónomos. Porque assim não era o entendimento daquelas escolas que nos podem servir de referência como primeiras instituições universitárias: a Academia de Platão e o Liceu de Aristóteles. Aí, não apenas todos os saberes, Humanidades e Ciências, estavam reunidos numa só comunidade, como cada um dos 'académicos' nelas integrados acumulava as múltiplas competências.

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Com o tempo e a noção de especialidade, veio o divórcio dos saberes, com chancela oficial, ainda que nunca totalmente consomado. E ao divórcio seguiu-se uma hierarquização valorativa. Pensou-se que aprender línguas, ou interpretar textos — o que não diremos em particular das que nos são matriciais, o grego e o latim —, não produzia benefícios práticos, enquanto as ciências e os dotes técnicos seriam uma garantia de promoção pessoal e progresso coletivo. O dito sábio "nem só de pão vive o homem" tornou-se obsoleto e incompreensível.

Mas, apesar de tudo, o convívio tradicional das diversas disciplinas tinha peso, não se desintegrava sem sequelas. Na sua especificidade, as Humanidades continuam a penetrar em todas as comunidades parceiras, por aquela que é a sua ferramenta natural, as letras e as palavras. E se passarmos de um plano geral ao específico, constatamos que o Direito continua a usar um formulário latino, em honra aos códigos, sobretudo o romano, que lhe condicionam o objeto de estudo, a lei; na Medicina, o juramento de Hipócrates, consignando os princípios técnicos e éticos da profissão, prossegue como um vínculo exigido a cada nova geração; nas Ciências, é com orgulho que o edifício que alberga a Matemática exibe na fachada, como um preceito, uma legenda platónica: ἀγεωμέτρητος μηδεὶς εἰσίτω (que não entre quem não conhece a geometria); e com que prazer alguém das Letras – tive essa experiência – se depara com um biólogo que lê a Anábase de Xenofonte, o relato do percurso levado a cabo por Gregos pelos caminhos distantes do Oriente, para tratar, em provas académicas, de 'plantas tóxicas'. São só sinais de superfície, mas provas seguras de que a história dos saberes não se fez de sobressaltos, mas de linhas contínuas e coerentes.

Podemos dar um passo ainda mais largo para chegarmos à construção das sociedades e atingirmos o que passámos a chamar 'globalização'. Sem que o termo 'globalização' se tivesse ainda introduzido num código linguístico comum, já por toda a Europa o Latim representava uma primeira senha de coesão; como língua franca, ele permitiu que cientistas, historiadores, poetas, dramaturgos, se dirigissem a grandes públicos ao longo da Idade Média, do Renascimento e do Iluminismo. Esse era o tempo em que transversalidade cultural significava sobretudo usar uma só língua de contacto e de expressão,

com tudo aquilo de que uma língua é portadora. Quando, em tempos mais próximos, 'globalização' ganhou estatuto como norma de vida e de convivência universal, talvez a precipitação dos (re)construtores da ideia tendesse a ler a proposta como sinónima de uma rede comercial e económica, que tivesse vindo para demolir barreiras alfandegárias e impostos. Visão pequena, que o tempo foi clarificando. Globalização voltou a ser muito mais do que uniformidade de moeda ou circulação livre de mercadorias; ei-la vigente como fomentadora de educação, aproximação de sensibilidades e princípios e, acima de tudo, como descoberta da principal afinidade, a de ser homem, dita em várias línguas e escrita sob vários modelos. E assim voltamos a considerar o que constitui a trama essencial do que é ser humano, sob uma pluralidade de leituras. Torna-se então patente a marca que nos une, podemos então dar a filosofia — com duplo ph — o sentido pleno que lhe cabe...

MAS AINDA ASSIM O PARADOXO...

Quanto tudo parecia harmonizar-se sob uma bandeira comum, a da cultura como alicerce da Humanidade, um estranho paradoxo vem trazer ao quadro pinceladas mais sombrias. O papel das Humanidades em geral e dos Clássicos em particular na educação tornou-se, ao longo dos tempos, matéria de polémica, a que não falta intensidade. Pode acontecer que se lhes imponha – às Humanidades e aos Clássicos – uma desagradável reconfiguração, que a diacronia das tradições justifica: que se prefira à coesão de uma origem comum a fragmentação a que se viram sujeitos. Por essa via Humanidades, em vez de um bloco coeso, tornaram-se, dentro de si mesmas, entidades competitivas. Há também quem lhes aponte a antiguidade, como se tradição fosse defeito. Ou uma índole elitista a merecer desprezo e repúdio. Ou, numa visão menos ideológica e mais pragmática, até a inutilidade, por parecer que são frágeis como investimento, pessoal ou sobretudo profissional.

Pode mesmo ter acontecido que, na competição instalada entre os diversos ramos do saber, as Humanidades fossem olhadas como o parente pobre, incapaz de gerar quantidades representativas de euros, o encargo caro que uma Universidade que se preze tem de sustentar. Daí resultou a

MARIA DE FÁTIMA SILVA

exigência de argumentar, cada dia sem quebras, em favor da pertinência e da necessidade de que as Faculdades de Letras não só existam, como cresçam, se desenvolvam, se refresquem, se atualizem. Porque não só o concreto e o rentável em termos quantitativos merece lugar e prestígio. O qualitativo, por mais abstrato, não perde em excelência e utilidade: aos adultos são, afinal, os poetas que os ensinam.

Todos temos, no momento, os olhos cheios das atrocidades que vão percorrendo terra europeia, num espaço concreto que dá pelo nome de Ucrânia. Ouvimos, todos os dias, falar dos milhões com que um mundo solidário vai procurando responder às necessidades de defesa e de sobrevivência física de uma população martirizada pela guerra. Mas não somos insensíveis a uma atitude com que os próprios Ucranianos defendem, mais do que o seu território, a sua identidade; nos centros históricos, nas praças, vemo-los proteger com sacos de areia estátuas e monumentos, com empenho igual àquele com que procuram resguardar as suas próprias vidas. É lá que se reconhece ainda, apesar de tudo, uma identidade coletiva e, esperamos, o sinal de um futuro renascer.

Neste milénio ainda tão jovem, mas já tão controverso, parece consensual que a cultura de que somos herdeiros e que guiou até ontem o nosso comportamento coletivo, na prática por que se exprime, está à beira do colapso. É inevitável que nos adaptemos a outras exigências, porque a História está a dar passos céleres e surpreendentes. Mas será por isso que os Atridas como promotores de guerras genocidas, que as Antígonas como campeas de valores familiares, que as Medeias como vítimas de exílio e xenofobia, vão perder pertinência? Decerto que não. Os protagonistas mudaram, a ordem dos episódios também, mas as questões essenciais são ainda as de sempre. As palavras - autocracia versus democracia, cumplicidade, solidariedade (e até hybris, arrogância, a resumir a essência do que se está a passar no leste europeu) - podem, como sempre, ser salvadoras, porque avaliam, denunciam, apelam, recomendam, sobrepõem-se até aos próprios acontecimentos. E, esperemos, contribuam para acordar consciências e repor valores, numa convergência que se deseja global. É esta a vocação das Humanidades que serão, apesar de todos os contratempos, as grandes sobreviventes.

Humanidades ontem e hoje

BIBLIOGRAFIA

Bakogianni, Anastasia (2016). What is so 'classical' about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects. *Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, 4.1, 114-131.

Hardwick, Lorna; Stray, Christopher (2008). Introduction: Making Connections. In *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: Blackwell.

Hutcheon, Linda (2006). A Theory of Adaptation. New York: Routledge.

Pessoa, Fernando (101972). Poema 'Ulisses'. In Mensagem. Lisboa: Ática.



A FORÇA DA PALAVRA. NO PRINCÍPIO ERA O VERBO? NO PRINCÍPIO ERA A ENERGIA!¹

JOÁO MARIA ANDRÉ

jmandre@sapo.pt Universidade de Coimbra

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9036-9757

DOI https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_2

Biblos. Número 8, 2022 • 3.ª Série pp. 29-59

¹ Conferência proferida no dia 12 de outubro de 2022, inaugurando o Ciclo "Conferências Paulo Quintela", promovido pela atual Direção do DLLC (Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas).

- 1. Iniciam-se com esta sessão as conferências Paulo Quintela do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Entendeu o seu Diretor, Doutor Osvaldo Silvestre, convidar-me para abrir esta série de conferências. Aceitei o desafio não por me sentir com o saber suficiente para assumir essa honra, mas sim por entender que seria mais uma oportunidade para percorrer outros caminhos de aprendizagem na preparação deste momento de partilha de palavras, ideias, memórias e convicções. Por isso, procurarei apenas dar-vos conta do que fui aprendendo e do que continuo a aprender para poder conversar convosco a partir da minha surpresa permanente de estar vivo e ativo num mundo em movimento. Efetivamente, tenho para mim, desde há muito, que morremos quando deixamos de aprender. Significa isto que há pessoas que morrem muito antes de morrerem e outras há que só deixam de aprender quando morrem efetivamente. Reconheco também, e disse-o há uns anos num poema que dediquei aos meus alunos e às minhas alunas, que é sempre cedo para a verdade, mas nunca é tarde para o espanto. E é justamente o espanto que nos põe a caminho do saber e nos ajuda a tomar consciência das nossas limitações e do nosso não saber. Por isso, não esperem de mim grandes verdades; contentar-me-ei em partilhar o que aprendi com o saber dos outros e com as lições da vida, num processo de permanente renovação e reinvenção de nós e do mundo.
- 2. Escolhi como tema para esta conversa "a força da palavra". Ao fazê-lo, revisito de uma forma mais alargada um tema que elegi para uma lição proferida numa Cusanus Lecture da Universidade de Trier na Alemanha, em que me propus falar da força da palavra em Nicolau de Cusa (André, 2006), um filósofo e místico do século XV que disse que o grau mais elevado de saber que poderíamos atingir seria o reconhecimento da nossa ignorância, ou seja, aquilo a que ele chamou "a douta ignorância" (Nicolau de Cusa, 2012). Tentarei fazê-lo, não como linguista que não sou, mas como artesão e amante das palavras, com as quais trabalho todos os dias: escutando o que nelas se diz, muitas vezes sem ser dito, por ser também inefável o que elas pretendem dizer.

Em Nicolau de Cusa, a expressão "força da palavra", que, em latim, língua em que escreveu, se diz *vis verbi* ou *vis vocabuli*, surge no contexto de uma emergência do problema da linguagem como problema filosófico em pleno Renascimento. Verifica-se, por um lado, uma tendência para a valorização da língua e da individualidade do estilo, inscrita no coração do próprio humanismo renascentista e que encontra alguns dos seus expoentes mais significativos em Petrarca e Lorenzo Valla, por exemplo, e que também se repercute na valorização da retórica que então se opera. Por outro lado, esta emergência do tema da linguagem inscreve-se no desenvolvimento e consolidação das línguas nacionais, quer como chão e material de criação literária, quer como motor de um novo fulgor filosófico em que o pensamento se emancipa do primado do latim como língua filosófico et ecológica por excelência. Mas verifica-se então, por outro lado, a instauração progressiva de uma nova linguagem própria e precisa, universal e unívoca, que Galileu traduz de forma paradigmática ao dizer que

a filosofia se encontra escrita neste grande livro que continuamente se abre perante os nossos olhos (isto é, o universo), que não se pode compreender antes de entender a língua e conhecer os caracteres com os quais está escrito. Ele está escrito em língua matemática, os caracteres são triângulos, circunferências e outras figuras geométricas, meios sem os quais é impossível entender humanamente as palavras; sem eles, nós vagueamos perdidos dentro de um imenso labirinto.

(Galileu, 1991: 21)

Mas o Renascimento é também uma época em que se afirmam tendências místicas que percorreram toda a vivência e religiosidade medieval e que significam, essencialmente, o reconhecimento dos limites das palavras para dizer o mais profundo das coisas, o seu *Grund* ou mesmo *Urgrund*, ou seja, o seu "fundamento originário", e que o movimento da chamada "mística do logos", em que se integra Nicolau de Cusa, tão bem representa. É em tal contexto que a força da palavra (e a fórmula tanto se aplica ao verbo ou palavra humana como ao verbo ou palavra divina) emerge então como expressão, em simultâneo, do poder e dos limites da linguagem e, com eles,

da nossa potência e ao mesmo tempo da nossa impotência. Descobrir a força da palavra é descobrir o que elas transportam no processo de geração e de estruturação da linguagem (inerente aos múltiplos comentários e glosas do 1º versículo do Evangelho de João "No princípio era o Verbo"), é captar o que nelas se exprime e expande, mas também o que nelas se visa por não poder ser dito adequadamente. Esta tensão transforma a criação linguística num processo infinitamente dinâmico, revelador do poder do homem e revelador também das suas limitações. É a força da palavra que funda o movimento de transcendência ou de *transcensus*, rumo a um sentido indizível sempre à procura da dizibilidade, mas sempre limitado na sua expressibilidade (André, 2019: 201-234).

Gostaria ainda de destacar mais três motivos próprios deste primeiro momento em que encontrei e aprofundei o sentido da "força da palavra". O primeiro tem a ver com a dinamização da sede da criação humana da palavra (suportada, já em si, por uma conceção dinâmica de homem): a palavra tem força, afinal, porque a mente que a gera não só tem força como é mesmo uma força, como o demonstra a recorrência da expressão vis mentis e a própria definição da mente como vis (André, 2019: 235-254). Assim, é na força da mente que radica a força da palavra, sendo a palavra uma ostensio mentis, uma manifestação da mente (Nicolau de Cusa, 1964: 16). O segundo motivo corresponde ao objetivo com que muitas vezes é invocada a "força da palavra": conseguir através do diálogo, uma maior aproximação da verdade, que cada posição individualmente considerada veria restringida no seu alcance. É por isso que a expressão vis verbi, força da palavra, aparece várias vezes associada à expressão theologia sermocinalis que se poderia traduzir como teologia discursiva ou teologia dialógica, ou seja, um saber das coisas divinas obtido através do confronto e do diálogo de posições divergentes (André, 2019: 215-217). O terceiro motivo inscreve uma dimensão pragmática no conceito de força da palavra ao traduzi-lo por metáforas como a da semente ou a do pão. A comparação da palavra a uma semente ocorre no sermão CCXVII, "Semen est verbum Dei" (Nicolau de Cusa, 2001), em que se fala da força da palavra como força de uma semente que cai em terra boa e esta mesma comparação dará também origem a um dos mais conhecidos sermões do P. António Vieira, o sermão da sexagésima, todo ele dedicado igualmente à força da palavra (expressão que o autor emprega quando se refere à força da divina palavra (Vieira, 2014: 52)), falando do seu poder (implícito nos efeitos que provoca e nos frutos, cem por um, que dela resultam) e aludindo às condições para a sua manifestação. Mas ocorre também a comparação da palavra ao pão quando o pensador alemão fala, no sermão XLI, "Confide filia" (Nicolau de Cusa, 1991), dos pregadores como padeiros, que preparam as palavras como estes preparam o pão, escolhendo a farinha e trabalhando o estilo em função dos seus ouvintes nos quais há de a palavra manifestar a sua eficácia. Dir-se-ia, analogicamente, que tal como a sementeira e a confeção do pão são uma arte, cuja especificidade advém do material com que trabalham, do contexto em que se exercem e dos respetivos destinatários, também a linguagem é uma arte marcada pela singularidade da força que caracteriza o seu material que são as palavras.

Ao investigar as fontes desta referência à força da palavra, para compreender melhor o seu sentido e o seu alcance, encontro a mesma expressão num pensador dos séculos IV e V, Agostinho de Hipona. Esta conceção de linguagem e da natureza dinâmica da palavra aparece no *De magistro*, e é objeto de todo o capítulo VII do *De dialectica* onde aparece definida a força da palavra justamente nestes termos: "A força de uma palavra é aquilo pelo qual nós conhecemos o quão forte ela é. Mas ela é tão forte quanto possa mover o ouvinte." (Ruef, 1981: 30)¹. E, para que não nos precipitemos a interpretar esta afirmação como se estivéssemos apenas no domínio da Retórica, no final do mesmo capítulo regista-se a dupla consideração que a força das palavras pode merecer, no que se refere à explicação da verdade (Dialética) e no que se refere à sua beleza e ornamentação (Retórica) (Hans Ruef, 1981: 138-184)². Não é de estranhar esta ideia, uma vez que, para este autor, no *De Trinitate* (Agostinho, 1968: 692), se considera "a palavra que soa exteriormente como um sinal da que brilha no

¹ Nesta obra de Hans Ruef pode encontrar-se o texto do *De dialectica* revisto e comentado.

² Cf., para uma análise e comentário a este capítulo do *De dialettica*, Ruef, 1981: especialmente 138-144.

interior, à qual melhor convém o nome de Verbo", radicando assim na força do verbo interior a força da palavra exterior que o exprime, considerações que estão também por detrás da aludida conceção da palavra em Nicolau de Cusa como manifestação da mente. Pressupõe-se, pois, nestes dois autores, que há uma energia expansiva do sentido infinito contraído na mente humana que se concretiza nas palavras que dizemos, dando origem a uma conceção expressionista da linguagem que tem uma clara carga dinâmica e energética.

3. Se este breve percurso nos permite compreender a razão pela qual optei por dar a estas reflexões o título "A força da palavra", gostaria agora de operar um salto no tempo para justificar o seu subtítulo, passando para o final do século XVIII e para o princípio do século XIX e detendo-me num dos maiores expoentes da literatura e do teatro alemão nessa época: Goethe com a sua tragédia Fausto. Logo após as cenas iniciais, vemos Fausto regressar à sua sala de trabalho para pegar na Bíblia e no início do Evangelho de João, a fim de o verter para a língua alemã. Transcrevo os passos dados nesta tradução com as justificações que deles vai proporcionando:

Está escrito: 'No princípio era o Verbo!'
Aqui já hesito! Quem me ajuda?
Tão alto não posso avaliar o Verbo
e tenho de traduzir de modo diferente,
se bem for iluminado pelo Espírito.
Vejo escrito: No princípio era o sentido.
Pensa melhor na primeira linha
para que a tua pena se não apresse!
É o sentido que tudo atua e cria?
Deveria estar: No princípio era a força!
No entanto ao escrever isto
algo me avisa para não ficar aí.
Ajuda-me o Espírito! De repente vejo a solução
e escrevo confiante: No princípio era a ação.

(Goethe, 1986: 44)

Da dificuldade em traduzir o primeiro versículo do Evangelho de João dá bem conta Frederico Lourenço na sua nota à tradução que fez do texto grego deste Evangelho (Bíblia, I, Novo Testamento, 2016: 319-322). E da dificuldade também em traduzir para português estes versos do Fausto de Goethe são testemunho as diversificadas versões que deles foram feitas, tendo eu aqui optado por apresentar a minha própria tradução. Mas o mais importante é apercebermo-nos dos sucessivos passos que o autor com a personagem vai dando para estabelecer devidamente o que é que afinal era no princípio. E, assim, começando por verbo ou palavra (o termo alemão é Wort), apressa--se a uma primeira correção, optando por sentido (ou pensamento, segundo outros tradutores, sendo o termo alemão Sinn), logo também rejeitado por lhe não parecer que seja o sentido a criar tudo e a tudo atuar. Mas de imediato lhe substitui a palavra força (em alemão Kraft), aparentemente mais adequada a esse movimento inicial de criação. Mas também essa opção lhe parece insatisfatória, e, por isso, acaba por aceitar como tradução de *logos* (ou de verbum na versão latina) o conceito de ação e é com confiança que afirma que "no princípio era a Ação". Dir-se-ia que por detrás da palavra, por detrás do sentido, por detrás da força, há algo mais e esse algo é a ação. Ora o que é a ação? É exatamente a palavra, o sentido, a força na sua produtividade, na sua atividade criadora, em ato. E ao utilizarmos aqui a expressão "em ato" apenas recorremos à palavra portuguesa correspondente ao actus latino e à energeia grega, conceitos que se, em alemão, são frequentemente traduzidos pelo termo importado do latim Akt que faz par com o conceito aristotélico de potência (Potenz como tradução de dynamis), são também traduzidos noutros casos pelo conceito de Tätigkeit, uma palavra que deriva justamente da palavra Tat, aqui utilizada por Goethe para exprimir a ação. Em conclusão, o sentir de Fausto e, com ele, de Goethe, é o de que, afinal, no princípio era o que dá impulso ao movimento em ato, ou seja, aquilo que poderíamos chamar energia.

4. É no contexto assim delineado que gostaríamos de situar o passo seguinte que nos atrevemos a dar para tentar responder à pergunta "No princípio era o verbo?", com a exclamação "No princípio era a energia!". E esse passo

permite-nos entrar na célebre proposição de Wilhelm von Humboldt no seu texto "Sobre a diversidade do edifício linguístico humano e a sua influência sobre o desenvolvimento espiritual do género humano": "A linguagem não é nenhuma obra (ergon), mas uma atividade (energeia)". Se esta é a afirmação que se tornou célebre, devemos lê-la com as palavras que a antecedem e que se lhe seguem:

A linguagem, concebida na sua verdadeira essência, é algo que passa constantemente e em cada momento. Mesmo a sua conservação através da escrita é sempre apenas uma conservação incompleta e ao jeito de uma múmia que só necessita de novo que se procure ressuscitar através do discurso vivo. Ela não é nenhuma obra (Ergon), mas uma atividade (Energeia). A sua verdadeira definição não pode, por isso, ser senão genética. Ou seja, ela é o trabalho, eternamente repetido da mente, de ser capaz de transformar o som articulado em expressão do pensamento.

(Humboldt, 2002: 418 (VII, 46))

Esta definição de linguagem, preparada durante os anos que antecederam a sua formulação, tem sido objeto de inúmeras interpretações por parte dos especialistas em Humboldt e na história da linguística, desde posições dualistas que estabelecem uma plena contraposição e uma mútua exclusão entre as dimensões de ergon e de energeia que se possam atribuir à linguagem, até posições que defendem a sua conjunção dialética ou a sua complementaridade em relações de reciprocidade. Não vamos entrar neste conflito de interpretações, mas gostaríamos de sublinhar, em primeiro lugar, que, nas páginas que se seguem a esta definição de linguagem, o autor radica na unidade fundamental da natureza humana as características enunciadas e que a valorização do conceito de energeia se prende com a sua força atuante (wirkende Kraft) que faz dela uma espécie de infinito que se move e desenvolve através do tempo, expressão da energia infinita do próprio ser, que, no espírito do homem, se exprime como autêntica ação criadora (wharhaft schöpferische Handlung) que se concretiza na força criadora da linguagem (die schöpferische Kraft der Sprache). Em segundo lugar, é relevante o recurso ao conceito de energeia, que, no pensamento aristotélico, faz par com o conceito de potência para explicar o movimento dos entes: etimologicamente energia significa em trabalho, em ação. A energia é por isso a característica ou a propriedade do que está em processo de realização da sua potência, que na terminologia aristotélica se diz através do termo dynamis, o que implica, na respetiva conexão, a incontornável dinamização da energia e, consequentemente, aqui, a dinamização também da linguagem³. A energia é, assim, a fonte dinâmica da linguagem, sendo essa energia que se concretiza no que temos vindo a designar como a força da palavra. Em terceiro lugar, é decisiva a definição negativa da linguagem apresentada por Humboldt: ela não deve ser vista tanto como ergon, ou seja, obra acabada, facto, resultado de um processo, mas como energia, ou seja, como atividade criadora, processo dinâmico de realização, expansão de forças no tempo. Mas, em quarto lugar, isto significa ainda a contaminação energética do resultado de tal processo, e, por isso, se a língua, a fala e as palavras resultam da energeia da linguagem, elas transportam também, como forças internas, essa mesma energeia, isto é, são como que contaminadas por ela como seu cumprimento ou sua consumação, ainda que cada língua à sua maneira e com a sua especificidade própria (Schwarz, 1972: 492-494). E é também por causa desta energia que atravessa a linguagem, as palavras e as suas obras, como são os livros, que a tentativa de compreensão da sua essência apenas a partir de estruturas é sempre incompleta, porque falha o seu carácter movente, dinâmico, de acontecimento. A partir daqui compreendem-se os cinco aspetos positivos que caracterizam a linguagem: o aspeto ativo e não passivo, o aspeto relativo à atualidade mais do que à potencialidade, o aspeto criativo, o aspeto dinâmico e o aspeto energético (Voss, 2017: 97 e seguintes). Por tudo isso, não deixa de ser evidente a convergência de Humboldt com o Fausto de Goethe na definição do que é efetivamente o princípio: Tat, dirá Goethe, Tätigkeit afirma Humboldt.

³ Também Miguel Baptista Pereira se refere às três dimensões da linguagem, *energeia* (atividade criadora do falar), *dynamis* (saber técnico potenciador de uma determinada língua) e *ergon* (produto falado ou escrito), no seu artigo "Retórica Hermenêutica e Filosofia", republicado no IV volume das suas obras completas (Pereira, 2020: 33).

Muitas serão as fontes da conceção energética da linguagem de Humboldt e um seu intérprete recente aprofunda em pormenor Aristóteles, Leibniz, James Harris, Herder e Kant (Voss, 2017: 407-534). No contexto desta reflexão, seja-nos permitida uma especial alusão à influência de Herder que se presentifica, de uma maneira evidente, na vinculação entre pensamento e linguagem através do ato reflexivo, na correspondência entre língua e nações com base no conceito de Volksgeist, na tese de que a origem da linguagem é uma criação espontânea do homem e no carácter metacrítico, quase em sentido kantiano, da crítica da linguagem. Mas mais do que esses traços, interessa-nos agora a conceção, específica de Herder, de uma filosofia energética que se estende da natureza ao homem e do homem à linguagem, sobretudo poética. Concebendo o universo, na sua obra Ideias sobre a filosofia da história da humanidade, como um gigantesco complexo de forças orgânicas, resulta daí que tudo o que é é força, por outras palavras, "o ser é um sistema vivo de forças orgânicas que agem umas em relação às outras, em perfeita harmonia" (Voss, 2017: 481). Daí o recurso constante a expressões como forças criadoras, forças da natureza, forças atuantes, forças internas, impulsos, formando uma rede conceptual que impregna a sua Cosmologia, a sua Antropologia, a sua Estética e a sua Filosofia da Linguagem. Tudo é um sistema de forças e o homem não constitui uma exceção nem as suas criações, já que o seu psiquismo é "um reino de forças invisíveis, íntimas e mais ou menos obscuras" (Voss, 2017: 482) e a própria alma é concebida, por inspiração aristotélica, também ela, como um complexo energético, de que resulta uma conceção de homem como uma unidade psicofisiológica de forças em ação, como um sistema de forças espirituais, marcando a memória ou a imaginação como espontaneidade ou autoatividade. A partir daqui é fácil constatar como a linguagem, atividade superior do homem, é também ela definida como energia, força (Kraft), criação e expressão de energias primordiais, sendo a energia da linguagem que insufla energia à razão, faculdade que, em si, seria morta. Por isso, como diz José Foss, "de sistema de ampliação dinâmica do ser inerte, a linguagem transforma-se em expressão pura da dinâmica do espírito" (Voss, 2017: 485), sendo a sua dimensão poética o seu traço mais distintivo, pois "a essência da poesia é a força e força é o ponto central da sua esfera" (Voss, 2017: 487). Mas para compreender esta essência energética da linguagem e da linguagem poética, que Humboldt recebe de Herder, é necessário não esquecer o seu fundamento, que é uma conceção energética do homem e do próprio universo, num pensamento não muito longínquo da *natura naturans* de Espinosa e a que as descobertas do século XX sobre a origem do universo vieram dar corpo e fundamento. Segundo elas, em última análise, o mundo é matéria e energia, ou, nas palavras expressivas de Zubiri, o mundo é dinamismo:

A realidade do cosmos é, *em si mesma*, dinamismo... É falso dizer que o mundo *está* em dinamismo. O mundo *não está* em dinamismo, é dinamismo... O dinamismo é algo formalmente constitutivo do mundo. O mundo é *formaliter* na sua realidade própria algo que consiste em dar de si. E este dar de si o que já se é é justamente o dinamismo.

(Apud Laín Entralgo, 2002: 115)

5. Parecendo-me estimulante esta conceção de linguagem, considero, no entanto, que a atravessa ainda algum idealismo ao dar um primado ao espírito humano e aos elementos espirituais e intelectuais da linguagem. É certo que Humboldt não deixa de dar destaque aos elementos sonoros, materiais e sensíveis, a ponto de a sua conceção poder ter sido interpretada como uma espécie de energetismo espiritualista ou um naturalismo energético, pela atenção ao sensível, no processo sintético de matéria (som) e forma, antecipando de algum modo a distinção entre significante e significado, numa analogia com o que faz a arte. Mas o primado acaba por ser sempre da forma que é impressa à matéria sensível, entendendo-se a linguagem como expressão de sentido. Ora a força da linguagem deve também reconduzir-se à sua fonte material, na medida em que a palavra é, em termos imediatos, algo de físico, é uma emissão de ondas sonoras que têm a sua dimensão física na respetiva sonoridade e na sua modulação, que atua e é recebida não apenas ao nível da mente, mas ao nível do corpo e dos seus sentidos. Pensemos, por exemplo, em dois vocábulos, que são aparentemente sinónimos: ave e pássaro. Embora o seu referente possa ser o mesmo, a força de cada um deles é distinta pela

composição de vogais e consoantes, de sons abertos e fechados, de sibilantes, de número de sílabas, obrigando a esforços diferentes em quem os pronuncia e provocando ressonâncias diferentes em quem os escuta. Quando em *O teatro e o seu duplo*, Antonin Artaud se ergue contra o primado da palavra no teatro ocidental para resgatar o corpo do lugar segundo que parecia ter na estética e na representação teatral, não o faz negando a palavra e a importância da palavra, mas chamando a atenção para o próprio corpo da palavra, para a sua dimensão física e material e para a força com que atua sobre a pele, queimando o ator e o espetador, no que ele é corporalmente e não apenas no que ele é como ressonância de significados, e reconduzindo a palavra sentido à sua dimensão plena, já que, se sentido se aplica ao significado de uma palavra ou de uma frase, aplica-se também aos órgãos dos sentidos. É por isso que, num dos textos centrais e nucleares dessa obra, Artaud exclama:

Transformar a finalidade da palavra, no teatro, é utilizá-la num sentido concreto e espacial, combinando-a com tudo o que no teatro é espacial e significativo no domínio do concreto: é manipulá-la como um objeto sólido, um objeto que perturba as coisas, primeiro na atmosfera, e depois no domínio infinitamente mais misterioso e secreto, mas que é suscetível de extensão.

(Artaud, 2006: 70)

É considerando esta força que é a palavra que num dos seus textos sobre o teatro e a crueldade chega mesmo a dizer que "acreditamos que há forças vivas no que se denomina poesia e que a imagem dum crime apresentada nas condições teatrais requeridas [entenda-se: na suas condições materiais, espaciais e sonoras], é, para o espírito, algo infinitamente mais terrível do que o mesmo crime quando cometido na realidade." (Artaud, 2006: 94).

Também Fernando Pessoa, pela pena de Bernardo Soares e num texto frequentemente citado por outros motivos, se refere a esta materialidade das palavras e à força dos seus corpos em termos muito expressivos: "As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie — nem sequer mental ou de sonho — transmudou-se-me o desejo para

aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros.". E acrescenta pouco depois: "Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o prazer da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas." (Bernardo Soares/Fernando Pessoa, s.d.: 140).

Foi também por isso que eu próprio, já há alguns anos, num texto sobre as margens da palavra e os nossos cinco sentidos, afirmei que as palavras têm forma, têm cheiro, têm sabor, têm textura e têm som, para lá da forma, do cheiro, do sabor, da textura e do som que têm as coisas que representam (André, 2004: 113-117). A palavra romá pode ter um sabor diferente ou um diferente aroma do sabor e do aroma que tem a própria romá e a palavra roda tem uma forma diferente da palavra círculo, como a palavra amor não tem a mesma forma que a palavra enamoramento ou a palavra paixão. Por isso, a força das palavras não resulta apenas da força dos conceitos que elas representam, mas é também uma combinação sinestésica da força desses conceitos com as diversas forças materiais que nos entram por cada um dos nossos sentidos.

É ainda essa força da palavra e a energia que a suporta que permite captar a natureza performativa dos enunciados linguísticos que Austin condensou na dimensão fazedora da linguagem ("fazemos algo com as palavras" e, por isso "dizer é fazer") evidente sobretudo nos chamados atos ilocucionários que demonstram como a linguagem pode ser realização de atos por meio da fala, estando o sentido de um enunciado também ligado ao que este autor chama a sua força ilocucionária (Austin, 1991).

6. Além disso, as palavras são modulações de energias nossas e do mundo, no seu processo de circulação infinita e, por isso, não podem ser vistas apenas no seu conteúdo lógico, na sua significação mental, mas na dimensão aberta e no seu enraizamento nos complexos energéticos de que resultam. O que recoloca a afetividade no coração das palavras e da atividade linguística. Porque, como escrevi noutro texto, ao mesmo tempo que corpo também pensa e também fala, a razão também sente, não é meramente uma razão lógica, mas é ao mesmo

tempo uma razão sensível, pática, afetiva (André, 1999). Os afetos são também eles modulações da nossa energia na relação que temos com o mundo e com os outros. Espinosa, filósofo holandês, de origem portuguesa, do século XVII, considerava todos os afetos como modos do desejo e o desejo como expressão daquilo a que chamava conatus, ou seja, a nossa tendência conatural para nos afirmarmos e perseverarmos na existência (Espinosa, 1967), antecipando assim o carácter nuclear da freudiana pulsão da vida no ser humano e definindo o desejo como a essência do homem. Mas essa pulsão para a vida é algo que ocorre simultaneamente ao nível do corpo e da mente, porque corpo e mente não são duas coisas diferentes, mas dois aspetos da mesma realidade. O que significa que os afetos, ao mesmo tempo que se exprimem na mente e na consciência, exprimem-se também no corpo. São modulações da energia que nos define e que em nós circula e, assim, é impossível compreender a força das palavras, a energia que é a linguagem, sem a articular com os afetos que a acompanham e sem captar a respetiva força, porque a força das palavras é também a força dos afetos de que brotam e a força dos afetos que despertam ou desencadeiam nos ouvintes. E é também por esse motivo que, quando se fala da retórica, uma das artes ou técnicas da palavra, se fala simultaneamente de logos e de pathos, ou seja, da sua dimensão lógica e da sua carga afetiva.

7. Mas para se captar a força da palavra não basta apenas apreender o seu significado, dar-se conta da sua materialidade e do seu impacto físico sobre nós, articulá-la com a afetividade que a impregna, mas é também necessário atender ao mundo que a linguagem e as palavras transportam, carregam e configuram. Além dos dois aspetos acima referidos e que a retórica nos obriga a considerar no uso da palavra (o logos e o pathos), há um terceiro que não podemos desconsiderar e que é o ethos. A palavra grega ethos significa também o local de residência, a morada, a casa em que se habita, e é essa raiz que permite a transição de ethos como habitação para ethos como hábito e de ethos como hábito para ethos como conjunto de características morais de alguém, como notas distintivas do seu comportamento, de que fala a ética. Por isso, falar do ethos da linguagem é falar também do modo como a linguagem é casa, ou seja, do modo como as palavras e, com elas, as línguas são a nossa casa,

talvez mais do que a nossa pátria, como chamou Fernando Pessoa à língua portuguesa no registo atrás citado do livro do Desassossego. Mais do que a língua portuguesa, prefiro dizer que as línguas, a nossa e as outras, na sua riqueza e complementaridade, são a nossa casa, e se, como vinha dizendo, a língua, na sua utilização, mobiliza o ethos, ou seja, a nossa morada, ela tem desse modo uma dimensão ecológica, palavra que vem do grego oikos, que significa também casa. O que quer dizer que a língua e, com ela, a força das palavras, não se reduz apenas ao seu sentido ou significado, mas envolve o seu contexto, que vai desde as pessoas que a falam à geografia em que habitam, aos povos com que contactam, aos sons que privilegiam, ao mundo em que as palavras são palavras e que é sempre um mundo diferente para os diferentes falantes. A linguagem, na sua dimensão energética, tem um sentido holístico que não para na palavra enquanto tal: ela brota de um mundo e cria e configura outro mundo ou novos mundos. Por isso, ler a *Odisseia* não é apenas compreender o significado das palavras com que o poema homérico se escreve, mas habitar o seu mundo, como ler a Eneida é habitar o mundo que nela é apresentado, o mesmo se podendo dizer de Fausto, de Os Miseráveis ou do Memorial do Convento. Esse mundo é um mundo de cultura, jogando-se e inscrevendo-se na força das palavras a força da cultura ou das culturas, mas também é um mundo de pessoas, de valores, de pensamentos, e é ao mesmo tempo um mundo de ruas, praças e monumentos, de casas e de artefactos, de coisas e das relações que temos com elas, marcadas por afetos, por memórias, por tradições e também por sonhos e fantasias. É por isso que ler é um exercício de hospitalidade, como defendi recentemente no meu livro, Doze proposições sobre livros, leitura e hospitalidade: a leitura implica a capacidade de hospedarmos os outros em nós através dos seus livros e das suas palavras e de nos hospedarmos nos outros entrando e morando assim nos livros que são casas de palavras, de afetos e de mundos (André, 2021). São esses mundos que se percorrem e é neles que se mora quando falamos, ouvimos, lemos ou escrevemos, mas são esses mundos concebidos no seu dinamismo e não como configurações estáticas paradas ou fixadas no tempo, porque, não o podemos esquecer, "no princípio era a energia", e é a presença da energia que reclamamos nesta conceção ecológica da palavra e da linguagem.

8. Mas a referência à força da palavra, equacionada nestes termos holísticos e ecológicos, deve também levar-nos à consciência dos seus limites. As palavras são o aparecimento, a manifestação visível ou dizível do que na sua realidade mais profunda é muito complexo e escapa a qualquer tentativa de fixação verbal. É o infinitamente inefável que se diz nas palavras, mas sem se esgotar na sua riqueza e na sua plenitude infinita. Porque a força que as palavras exprimem e a energia que as gera são infinitas no seu impulso originário e reclamam uma poesia, ou melhor, uma poiesis infinita, e porque, afinal, as palavras não são as coisas, como diz José Saramago em As Intermetências da morte, pela boca do Espírito que plana sobre as águas em conversa com o aprendiz de filósofo: "Parece que não vês que as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer que nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes deste não são mais do que isso, os nomes que lhes deste." (Saramago, 2005: 78). Isto torna-se tanto mais significativo quanto, por aquilo que dissemos, a força das palavras traz consigo os mundos em que nascem e que configuram, que são necessariamente diferentes de povo para povo, de época para época, de região para região. As palavras estão vinculadas às culturas em que são ditas, naquilo que as potencializa e também naquilo que as limita. Nenhuma cultura é infinita, nem nenhuma cultura é completa. Nenhuma diz o mundo em toda a sua riqueza e polifonia, mas apenas de uma forma perspetivística. Por isso, a energia da linguagem e a força da palavra reclamam, como seu correlato incontornável, o diálogo intercultural. E um Departamento como o Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas deveria assumi-lo como missão permanente da sua atividade formativa e investigadora. Porque um tal Departamento, para além de Casa das Palavras, da Linguagem, da Cultura e das Ideias, é também o espaço de germinação, de disseminação, de cruzamento da força das palavras, da energia da linguagem, do dinamismo da cultura e da ressonância vivificante das ideias. Não apenas para que as pessoas se entendam, o que não deixa de ser importante. Não apenas para que as pessoas aprendam que a força das palavras é muito mais eficaz no concerto das nações do que a força das armas, porque a palavra potencia e as armas matam deixando

um rasto de desolação à sua passagem. Não apenas para que se aprenda a ler e a traduzir o que os outros dizem nas suas línguas, facilitando assim o seu entendimento. Mas sobretudo para percebermos e aprendermos que há mais mundo para lá do mundo que somos e em que nos movemos e que, por mais que nos aperfeiçoemos na arte da tradução, nunca a tradução será completa porque será sempre a redução do mundo do outro ao nosso próprio mundo e por mais que ambicionemos uma língua de entendimento entre todos, seja ela o esperanto com que se sonhou na segunda metade do século XX, seja o globish, o global english com que metade do mundo atual é colonizado por outra metade, jamais conseguiremos transpor para uma só língua a riqueza, a diversidade e a força de cada uma das línguas. O trabalho de tradução é, como refere subtilmente Paul Ricoeur, marcado pelo luto da tradução absoluta, que se manifesta num sentimento de perda, mas, ao mesmo tempo num prazer inerente à sua dialogicidade, o que permite compreender a sua proposta de hospitalidade linguística, entendida como um processo em que "o prazer de habitar língua do outro é compensado pelo prazer de receber em sua casa, na sua própria morada de acolhimento, a palavra do estrangeiro" (Ricoeur, 2005: 21). O diálogo intercultural, que assenta no reconhecimento da nossa finitude, exige como forma de sua concretização, num plano simultaneamente conceptual e afetivo, simbólico e festivo, um procedimento como o da hermenêutica diatópica, que Boaventura de Sousa Santos aprofundou (Santos, 2006: 115-117; 414-421) na sequência do trabalho pioneiro de Raimon Panikkar (1996; 2000: 46, 92, 96) e que implica a capacidade de nos situarmos simultaneamente em diversos tópoi (lugares) ou centros reconfiguradores de sentido de diversas culturas para nos darmos conta das limitações de umas e de outras, mas também da potencialidade de todas.

Em 2013 Pierre Legendre coordenou um projeto que se concretizou num livro a que deu o título *Tour du monde des concepts* (Legendre, 2013). Foram selecionados nove conceitos do pensamento ocidental na sua dinâmica de globalização e de transferência para outras línguas (Religião, Verdade, Lei, Estado, Sociedade, Corpo, Natureza, Dança e Contrato) e foi pedido a especialistas nativos de diversas línguas e culturas, como o Árabe e o Persa,

Línguas Africanas do Burkina Faso, o Chinês, as Línguas Africanas do Gabão, o Hindu, o Japonês, o Russo e o Turco que procurassem, por um lado, encontrar os termos que nessas línguas poderiam corresponder aos termos europeus, e, por outro lado, que especificassem as diferentes ressonâncias que cada um desses termos comportava na rede conceptual, artística e vivencial de cada um desses povos e culturas. E as conclusões a que podemos chegar são reveladoras da força e dos limites das palavras: os termos com que se pode dizer Dança, Corpo, Verdade ou Estado, por exemplo, em línguas como o Japonês, o Chinês, algumas línguas africanas ou o árabe têm cargas e ressonâncias que as densificam de uma forma completamente diferente daquela que caracteriza a palavra Verdade, Véríté ou Wahrheit, ou a palavra Corps, Body, Körper ou mesmo Leib e assim sucessivamente. Cada palavra é uma contração de um mundo ou de parentescos existenciais e linguísticos que tornam difícil e incompleta a sua tradução direta e, por isso, aprender as palavras dos outros implica uma imersão no seu mundo, na sua experiência relacional, na sua vida e no seu pensamento, porque até já a Antropologia Social e Cultural havia demonstrado que, por exemplo, as emoções não são universais, mas há emoções específicas em diferentes povos, quer no seu modo de sentir, quer nas suas expressões, sendo uma ilusão uma gramática universal de gestos e de expressões das emoções (Le Breton, 1998). A volta ao mundo dos conceitos é, assim, a volta ao mundo da força das palavras, mas também a volta ao mundo dos seus limites.

É também por isso que nenhuma língua é pura: todas as línguas são o resultado de interações com outras línguas e com outras culturas. Se todas as culturas são, de algum modo, mestiças, todas as línguas são também, de algum modo, crioulas, e se, como diz Mário Lúcio, "o Crioulo é uma identidade de união dos eus que há em nós" (Sousa, 2021: 18), porque "eu sou necessariamente o outro" (Sousa, 2021: 105), então o cruzamento de línguas que opera, mais do que uma limitação, é uma potenciação da sua força e da força das suas palavras. Tudo isto no espírito do conceito africano de *Ubuntu* que exprime esta profunda dimensão antropológica: "Eu sou porque tu és", ou dito de outro modo e recorrendo ao título de um livro recente do filósofo francês Jean-Philippe Pierron, *Je est un nous* (Pierron, 2021).

9. Falando ainda da força da palavra e dos seus limites, é importante ter em conta que não traduzimos apenas o que pensamos ou sentimos através da linguagem verbal. A nossa energia encontra outras formas de expressão que são tão importantes como as palavras e em alguns casos até mais importantes, porque há situações em que a perda da voz exige a atenção ao modo como o corpo se faz, ele próprio, ouvir. Com efeito, a comunicação pode realizar-se também por outras linguagens, como o olhar, as expressões corporais, a exteriorização das emoções, os gestos e outros rituais de comunicação de afetos. Como refere Artaud, referindo-se ao modo como o ator em situação de representação se exprime,

não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de conseguir as mesmas soluções psicológicas que a linguagem das palavras, se é capaz de exprimir sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, trata-se sim de saber se não há, no domínio do pensamento e da inteligência, atitudes que as palavras sejam incapazes de fixar e que os gestos e tudo o que participa numa linguagem espacial atinjam com muito maior precisão.

(Artaud, 2006: 78)

As linguagens consideradas não verbais integram sistemas comunicativos tais como o kinésico, o proxémico, o cronémico, o paralinguístico, o olfativo e o tátil com configurações culturais diversificadas cujos sistemas se organizam de maneira holística numa inter-relação uns com os outros e com a linguagem verbal (Grimson, 2001: 55-94). Se a cultura ocidental privilegiou esta linguagem e baseou o acesso ao conhecimento e às formas de relacionamento social pela linguagem verbal, valorizando assim as competências lógicas de expressão, outras culturas atribuem uma importância diferente às formas de comunicação não verbal como a linguagem corporal e até a própria gestão do silêncio que é igualmente uma forma de expressão da energia interior que habita um ser humano. Daí que basear a comunicação exclusivamente na linguagem verbal, em contextos, por exemplo, de diversidade cultural ou de extrema vulnerabilidade, como é o caso dos refugiados, das vítimas de violência doméstica ou dos sem abrigo, pode tornar difícil à partida a possibilidade de compreensão. A presença da energia, nas suas

JOÃO MARIA ANDRÉ

diversas modulações, escuta-se também nos gestos e no próprio silêncio que os emoldura e torna significativos.

10. Mas gostaria agora de, partindo da energia como base da linguagem e da força que se manifesta nas suas formas de comunicação, evocar algumas outras áreas disciplinares, para mostrar como o foco nessa dimensão dinâmica do ser do mundo, do ser humano e do ser da linguagem pode tornar fecundos diálogos transversais com outras regiões do ensino e da investigação. E, para honrar o patrono destas conferências, começaria justamente pelo teatro, a fim de mostrar que, também aí, no princípio é a energia. Logo nas primeiras páginas do seu célebre livro *O espaço vazio*, Peter Brook, que há pouco tempo abandonou o nosso convívio, diz:

Uma palavra não começa como palavra – é o produto final de um processo que se inicia por um impulso, estimulado por uma atitude e um comportamento que ditam a necessidade de expressão. Este processo ocorre dentro do dramaturgo e repete-se dentro do actor. Ambos podem apenas ter consciência das palavras; no entanto, para o autor e depois para o actor a palavra é a pequena parte visível de uma formação gigantesca que não se vê. (Brook, 2008: 12-13).

Neste reenvio da palavra para o impulso na criação teatral e na sua interpretação ecoam as palavras de Stanislavski, já com mais de um século, que, no seu livro *A criação de um papel* em que ele desenvolve e aprofunda o seu método das ações físicas, diz o seguinte: "Os impulsos interiores — o ímpeto de agir e as ações interiores propriamente ditas — adquirem em nosso trabalho uma importância excecional. São nossa força motriz nos momentos de criação e só é cénica a criatividade que se fundamenta na ação interior." (Stanislavski, 2008: 70). E sobre a natureza destes impulsos, como manifestações da energia do ator, tinha dito pouco antes:

Esses impulsos criadores são naturalmente seguidos de outros que levam à ação. Mas impulso não é ainda ação. O impulso é um ímpeto interior,

um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior, a ação interior exige eventualmente a ação exterior.

(Stanislavski, 2008: 66)

Também Grotowski, apesar de criticar algumas expressões de Stanislavski, radica a ação teatral no impulso, esse núcleo de energia em expansão que dá início a todo o gesto e a toda a ação:

Antes de uma pequena ação física há o impulso. Aqui está o segredo de algo que é muito difícil de captar, porque o impulso é uma reação que tem início sob a pele e se torna visível só quando já se transformou numa pequena ação. O impulso é de tal maneira complexo que não se pode dizer que esteja ligado exclusivamente ao âmbito do corpo.

(Grotowski, 2016: 110)

E poderíamos também interpretar quer o aprofundamento do "gestus", quer o efeito de distanciação na estética brechtiana, como a composição da personagem a partir de diversos núcleos energéticos que se exprimem na sua presença gestual, no primeiro caso, ou, no segundo caso, como a modulação da energia do ator e da personagem, com variações, suspensões ou intensificações que visam impedir, no espetador, uma identificação total e desenvolver uma consciência crítica. No entanto, o autor que mais explicitamente trabalhou e teorizou o conceito de energia como núcleo expansivo e dilatador da ação teatral foi Eugenio Barba, encenador de origem italiana, radicado na Dinamarca há muitos anos. No seu dicionário de Antropologia Teatral, intitulado *A arte secreta do ator*, diz Barba em termos muito explícitos:

Através da técnica que lhe transmite e tradição, ou através da construção de uma personagem, o ator chega a um comportamento artificial, extra-quotidiano. Dilata a sua presença, por conseguinte dilata a perceção do espectador. No fingimento do teatro é um *corpo-em-vida*. Ou aspira a sê-lo. Para isso trabalhou anos e anos, por vezes desde a infância. Para

JOÃO MARIA ANDRÉ

isso repetiu muitas vezes as mesmas ações, para isso, treinou-se. Para isso utiliza processos mentais, 'mágicos', subtextos pessoais. Para isso imagina o seu corpo no centro de uma rede de tensões e resistências físicas irreais mas eficazes. Usa uma técnica extra-quotidiana do corpo e da mente. A nível visível, parece que trabalha sobre o corpo e sobre a voz. Na realidade, trabalho sobre algo de invisível: a energia.

(Barba, 2005: 57)

O que o autor e encenador nos diz, com toda a clareza, é que aquilo sobre que o ator, na realidade, trabalha é a energia. Por esse motivo, a energia constitui o principal elemento em jogo na prática teatral. Não se trata de negar nem o trabalho sobre o corpo, nem o trabalho sobre as palavras e a voz que as exprime. Trata-se, antes, de reconhecer, que, em teatro, todo o trabalho sobre o corpo e sobre as palavras é, afinal e na realidade, um trabalho sobre a energia. Dir-se-ia, então, que o sujeito teatral, o que no teatro se torna visível (e o teatro é a arte da visibilidade, pois é do verbo ver que deriva teatro, que significa o espaço em que se vê) é essencialmente a energia, ou seja, no teatro é a energia que está permanentemente em movimento. E são muitas as formas de energia e, nas diversas culturas teatrais, mais do que deixarem reconduzir-se àquilo que, por comodidade ou por estereótipo, poderíamos ser tentados a chamar energia masculina ou energia feminina, elas organizam-se por duas polaridades que são expressões, por vezes opostas, do conceito de vento ou de respiração: é assim com animus e anima nas línguas provenientes do latim, com manis e keras, no teatro balinês, com lasya e tandava na tradição indiana. Temos, deste modo, num polo, a energia numa modulação delicada e terna, e, no outro polo, a energia na sua modulação vigorosa e dura. O que significa que tanto há energia num gesto de ternura, como há energia num gesto violento. E o principal trabalho do ator é compor e modular as diversas expressões de energia. Tal composição não significa homogeneidade nem uniformidade: se o gesto de uma mão pode acompanhar, em delicadeza, uma modulação mais terna de um olhar ou do movimento de um pé, pode também contrapor-se a essa modulação com uma modulação mais vigorosa e dura, resultando, da composição contraditória de várias modulações, a riqueza e a complexidade de uma personagem sobre as tábuas do palco. Acresce ainda que a energia se manifesta simultaneamente no espaço e no tempo: Assim, ao manifestar-se no espaço, cria campos de força que saem de um gesto ou de um olhar em direção a um ponto do espaço ou em direção ao gesto e ao olhar de outra personagem; por outro lado, ao manifestar-se no tempo, através das suas modulações, cria tempos fortes e tempos fracos, tempos curtos e tempos longos, que jogam com os campos de força criados no espaço e com as diferentes modulações da energia dos diversos aparelhos do ator (o aparelho de locomoção, a voz como aparelho fonador, o aparelho respiratório, o aparelho cutâneo, etc...). À sucessão e alternância das diferentes modulações da energia chamamos ritmo. Assim, para o ator, trabalhar sobre o corpo ou trabalhar sobre a voz, é sempre trabalhar sobre a energia. E não é só o ator que trabalha sobre a energia: também o cenógrafo, o figurinista, o desenhador de luz, o compositor de bandas sonoras trabalham sobre energia. Uma peça de teatro é o resultado de um complexo jogo de energias.

Mas, se do teatro passarmos à dança, não teremos dificuldade em perceber que também aí, no princípio, era a energia. Poderíamos documentá-lo de muitos modos, mas basta referirmos um dos grandes mestres da dança europeia contemporânea, Rudolph von Laban, para ficarmos esclarecidos. Uma das antologias dos seus principais textos apresenta como título Espaço dinâmico, e no texto introdutório Laban é muito explícito: "O espaço dinâmico não é captável senão pelo nosso sexto sentido, o sentido do movimento. Poderia chamar-se também o sentido da vibração ou sentido da fluidez." (Laban, 2003: 21), explicitando nestes termos o que pretende dizer: "O sentido que apercebe o movimento, seja o salto de um corpo ou uma destas ondas ínfimas de uma flutuação inexplicável que nos rodeiam em multidão, este sentido é o sentido da vibração, da flutuação, do movimento" (Laban, 2003: 22). Como diz Madalena Victorino, interpretando o movimento da dança em Laban "cada um tem de encontrar o seu próprio modo de se movimentar e a energia que o ajuda a conectar-se a uma estrutura coreográfica" (Victorino, 2021: 14). Além disso, o que são os quatro elementos-base que tornam expressivo o movimento, segundo Laban (peso, tempo, espaço e fluência), senão a estrutura da própria energia na sua manifestação?

E se da dança passarmos para a música, uma das mais expressivas artes do tempo, não teremos grande dificuldade em chegar à conclusão de que também a música é criação de formas de energia: a energia das ondas sonoras musicais cria espaços dentro do espaço e cria tempos dentro do tempo, reconfigura espaços pelos vetores das suas forças e reconfigura tempos pelos ritmos que acende e em que se exprime. Os ritmos musicais são compassos de energia, as melodias são modulações das suas ondas e o volume o aumento da sua intensidade. Por isso, não haveria música sem energia. Qualquer que seja o aspeto pelo qual olhemos uma nota musical (a sonoridade, a duração, o timbre ou o tom) é de energia que falamos, porque é a vibrações do ar que nos referimos e à sua perceção pelos sentidos humanos, nomeadamente o sentido da audição.

E se destas artes performativas nos deslocarmos para as artes visuais, aparentemente mais estáticas não deixaremos de surpreender o movimento e a energia no seu coração. Não vou falar do cinema, que já foi definido como "imagem em movimento", mas cito um exemplo retirado da pintura. Quando Kandinsky, no seu livro *Do espiritual na arte*, procura aquilo que poderíamos chamar a "essência da pintura" opera uma deslocação da visualidade, própria da arte pictórica, não só para a sonoridade, própria da arte musical, mas para as energias atuantes em cada sentido, dizendo por exemplo, que "temos de admitir a relação estreita da vista, não só com o gosto, mas com todos os restantes sentidos" (Kandinsky, 2015: 59), e afirmando, no final do capítulo sobre a cor, que "a cor é um meio para exercer uma influência direta sobre a alma. A cor é a tecla, o olho o martelo. A alma é o instrumento das mil cordas", e concluindo: "O artista é a mão que ao tocar nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração justa." (Kandinsky, 2015: 60). Ora a vibração é o que poderíamos chamar o efeito da energia, seja da energia sonora, como no caso da música, seja da energia visual, como no caso de pintura. E se passássemos da pintura para a escultura ou para a arquitetura também não seria difícil captar a energia que as ativa no contexto do que se poderia chamar o espaço e a matéria potencia.

11. Mudando agora para uma outra área, a Filosofia, ficamos surpreendidos com a fecundidade que pode significar uma centração no carácter dinâmico dos conceitos, a partir da energia e da força que os atravessa. Temos muitas vezes a

tentação para considerar os conceitos filosóficos na sua dimensão categorial e estruturante, quase como se correspondessem a essências dadas. Mas nada está mais longe da Filosofia do que esse estaticismo do pensamento. Em primeiro lugar, porque os conceitos filosóficos são também eles seres moventes ou entes em movimento: têm uma história em que se cruza a sua etimologia com a sedimentação das significações que os diversos pensadores e as diversas correntes filosóficas lhes foram emprestando, e exemplo notável disso é o Historisches Wörterbuch der Philosophie, iniciado nos anos 70 do século passado por Joachim Ritter e só concluído em 2007: para o esclarecimento de cada conceito, faz um percurso pela sua evolução histórica desde a Antiguidade até muitas vezes à época contemporânea. Isso demonstra que os conceitos filosóficos têm peso, têm uma semântica complexa, evoluem em cruzamentos de épocas históricas e de correntes filosóficas, ou seja, são profundamente dinâmicos na energia que transportam. Mas, em segundo lugar, a energia caracteriza ainda os conceitos filosóficos numa outra perspetiva: é que além de terem história, os conceitos filosóficos têm força e são mesmo forças ou constelações de forças, núcleos energéticos na sua configuração semântica. É nesse sentido que podemos falar, a propósito de um determinado domínio ou no quadro de uma determinada investigação filosófica, de conceitos-motor, conceitos-mola, que são autênticos conceitos-força que introduzem um profundo dinamismo nos sistemas de pensamento que integram. Um conceito é motor quando move ou faz mover o pensamento. No seu quarto volume de *O método*, Edgar Morin apresenta-nos o que poderíamos considerar uma conceção ecológica das constelações de ideias, profundamente assente na noção de energia. As ideias desenvolvem-se dentro de um determinado calor que as marca nos seus inter-relacionamentos e nas suas interações que ocorrem no quadro de três princípios (Morin, 1992: 73-74): 1º o princípio hologramático, segundo o qual a parte está no todo mas o todo está também em cada uma das partes, fazendo de cada conceito uma contração de todos os outros; 2º o princípio recursivo, em que a relação entre causa e efeito não é unidirecional e linear, mas circular e retroativa, espiralar, já que se a causa produz um efeito, o efeito retroage sobre a causa, o que, transposto para o domínio das ideias, significa que, se um conceito pode originar outro, este outro reconfigura depois o conceito que o originou; 3º o princípio da

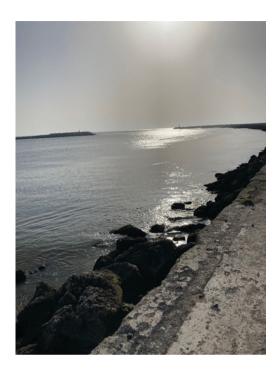
auto-eco-organização: os sistemas cognitivos e os complexos de ideias não são apenas hétero-organizados, mas são, por um lado, auto-organizados porque têm uma dimensão autopoiética que lhes permite reestruturem-se a si próprios a partir das suas reconfigurações num movimento infinito de atualização semântica, e eco-organizados porque não flutuam etéreos no ar mas são pensados por seres humanos enraizados histórica, cultural e socialmente em espaços e em territórios que se repercutem no seu pensamento. Não é assim de admirar que, quando percebemos o que são conceitos-motor, conceitos-mola ou conceitos-força, nos deparemos com movimentos de atração entre conceitos, de rejeição de conceitos e de assimilação de conceitos uns pelos outros. Ao olhar para o meu percurso na filosofia, na cultura e nas artes ao longo de quatro décadas, poderia dar como exemplos de conceitos-motor do meu pensamento o diálogo, a palavra, a metamorfose, as dinâmicas culturais, a mediação e o espaço-entre, o silêncio, o mistério, os afetos, entre muitos outros.

12. Entretanto, se na Filosofia a energia e a força das palavras podem constituir um chão para um fecundo diálogo com as línguas e as literaturas, na Comunicação e no Jornalismo encontramo-nos num campo em que essa conceção energética da linguagem ocupa um lugar de destaque. Porque, na atenção ao que acontece, a comunicação jornalística deve ultrapassar os factos na sua dimensão estática, para os abordar na sua dimensão dinâmica: tudo o que acontece é expressão de energias criadoras ou de energias destrutivas (porque também as há) que atravessam os seres humanos individualmente ou vistos na sua dimensão comunitária. E, para conhecer bem os factos, é necessário conhecer os respetivos sujeitos nas suas dinâmicas e nas energias que lhes dão origem. Ao mesmo tempo, para transmitir informação é necessário que os recursos através dos quais essa transmissão se opera, como o texto escrito, a reportagem em imagens, a palavra dita, partilhem da energia que está por detrás dos factos e das histórias que se veiculam jornalisticamente, pois também a verdade nunca é estática, mas sempre profundamente dinâmica. E o logos, o pathos e o ethos que, na retórica, como vimos, constituem os elementos de um discurso convincente devem misturar também a sua energia à energia da realidade num equilíbrio crítico e sem que isso signifique que se falsifiquem ou enviesem os acontecimentos. Mesmo em jornalismo, a objetividade lógica não deve ser incompatível com a dimensão pática e ética, pois a neutralidade na descrição, por exemplo, de um crime de violência doméstica ou de um crime contra a humanidade pode naturalizá-los e, assim, torná-los banais no sentido com que Hannah Arendt fala da "banalização do mal". Uma peça jornalística morta não afeta ninguém. Uma peça jornalística viva tem o seu impacto e os seus efeitos. Juntando a força das palavras à força das imagens torna-se mais eficaz a comunicação, pois essa força, como já dizia Agostinho, é o que move e faz mover.

Seria importante transpormos também estas reflexões para outras áreas temáticas e disciplinares. Mas o tempo que nos resta não nos permite senão umas breves alusões. Refiro-me à Área da História, por um lado, e às áreas da Geografia e do Turismo por outro.

13. Referirei apenas que, no que se refere à área da História, nos encontramos, para este efeito, num plano que se situa muito próximo da área do Jornalismo e da Comunicação. A História como mera revisitação dos factos na sua pretensa objetividade corresponde a uma visão positivista do seu saber que há muito foi questionada. Da minha parte, direi que, mais do que a constelação de factos, me interessa, quando olho para o passado histórico, descobrir as energias em ação na sua constituição, que, mais uma vez, podem ser criadoras ou destrutivas. As energias que conduziram ao holocausto não são da mesma natureza das energias que conduziram à descolonização, ao fim do apartheid ou à criação de estruturas sociais e comunitárias convergentes com um projeto de uma sociedade mais justa e mais solidária. E o trabalho do historiador é também o de descobrir e caracterizar essas energias, compreender e explicar o seu aparecimento e o seu desvanecimento, e perceber também como a força da palavra atuou em cada momento histórico, proporcionando saltos e fulgurações da humanidade ou regressões culturais e civilizacionais ao longo do tempo. Porque, se a história pode ser uma apresentação monumental de ações a favor de um mundo melhor, também é, em muitos casos, um cortejo de crimes e de vítimas, que o anjo da história de Klee olha horrorizado quando se volta para trás. Ainda recentemente o Primeiro-Ministro António Costa demonstrou isso com grande humildade democrática ao pedir desculpa, em Moçambique, por massacres cometidos durante a guerra colonial. A história é sempre o resultado de dinâmicas e de forças, económicas, jurídico-políticas, culturais ou ideológicas, por vezes em convergência, muitas vezes em conflito, como defende o materialismo histórico, e os factos que a constituem não são mais do que a sua expressão.

- 14. Finalmente, tanto a Geografia como o Turismo, incidindo o seu estudo sobre os territórios, as populações e a sua organização, por um lado, e, por outro, sobre o património cultural com que tais populações se vão inscrevendo também historicamente no respetivo espaço físico, só têm a ganhar com uma consideração dinâmica da sua matéria de investigação: os territórios são resultado da interação da energia física do mundo com a energia dos seres humanos em sociedade, e o património, seja o património natural, seja o património cultural, é também ele energia, resultado de fluxos energéticos e é energeticamente que mobiliza a atenção de quem, em movimento pelo mundo, o tenta compreender nas dinâmicas que conduziram ao modo como atualmente traduzem as energias de cada comunidade ou sociedade.
- 15. Vai longa esta digressão sobre a energia e a força da palavra. E, agora, quase a chegar ao seu termo e ao momento certo para me calar, convém reconhecer que expressão da energia e da força da palavra é também o silêncio. É no silêncio que nascem as palavras, é devido ao jogo das pausas e dos silêncios que as palavras falam e não são apenas ruído, e é ao silêncio que as palavras retornam. O silêncio, como escrevi noutra ocasião, "não é a anulação do sentido, mas antes a sua plenitude" (André, 1997: 770). O silêncio, diria agora, não é a anulação da energia nem da força das palavras, mas a sua expressão mais rica e enigmática. Partilho da visão de António Ramos Rosa, que dizia que "alguns sons são tão suaves, que parecem a vibração do silêncio" (Rosa, 2012: 12). E, se comecei com os versículos iniciais do Evangelho de João, "No princípio era o Verbo", termino com um ensaio foto-poético em que retomo os versículos do princípio do *Génesis* sobre a criação, sendo as minhas palavras o resultado da escuta de uma imagem de Elsa Margarida Rodrigues e do diálogo com ela:



Haja luz! E fez-se a luz. Juntem-se as águas dispersas! E das águas fez-se o mar. E fez-se o corpo da terra nas margens do meu olhar... E fechou-se o firmamento a que chamaram o céu em que sucedem os dias com as manhãs e as tardes das minhas horas vazias... E então senti que planava à superfície das águas no todo feito uma esfera o sopro leve do vento de que este mundo nascera em palavra e pensamento: a respiração do nada, a respiração do tempo...

BIBLIOGRAFIA

- Agostinho (1968). *Obras. V. Tratado de la Santísima Trinidad*. 3ª edição. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- André, João Maria (1997). Sentido, simbolismo e interpretação no discurso filosófico de Nicolau de Cusa. Coimbra: JNICT/Gulbenkian.
- ——(1999). Pensamento e afetividade. Sobre a paixão da razão e as razões das paixões. Coimbra: Quarteto.
- ——— (2004). As margens da palavra e os nossos cinco sentidos. Oficina de Poesia. Revista da palavra e da imagem, nº 3 (junho de 2004), 113-117.
- ---- (2006). Nikolaus von Kues und die Kraft des Wortes. Trier: Paulinus Verlag.
- —— (2019). Douta ignorância, Linguagem e Diálogo: o poder e os limites da palavra em Nicolau de Cusa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

IOÃO MARIA ANDRÉ

- —— (2021). Doze proposições sobre Livros, Leitura e Hospitalidade, com desenhos de Pedro Pousada. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.
- Artaud, A. (2006). O teatro e o seu duplo. Trad. de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda.
- Austin, J. L. (1991). Quand dire c'est faire. Paris: Éd. du Seuil.
- Barba, Eugenio (2005). L'arte segreta dell'attore. Milano: Ubulibri.
- Bernardo Soares/Fernando Pessoa (s.d.). *Livro do desassossego*. Registo de 1931. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Bíblia, I, Novo Testamento. Os quatro evangelhos. Tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço (2016). Lisboa: Quetzal.
- Brook, Peter (2008). O espaço vazio. Trad. de Rui Lopes. Lisboa: Orgeu Negro.
- Espinosa (1967). Ethica, III (Werke, vol. II). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Galileu (1991). *O ensaiador*. Tradução de H. Barraco, C. L. Matos, P. R. Mariconda, J. L. Baraúna. São Paulo: Nova Cultural.
- Goethe (1986). Faust. Eine Tragödie (Werke, vol. 3. Dramatische Dichtungen. Hamburger Ausgabe). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Grimson, Alejandro (2001). Interculturalidad y comunicación. Grupo Editorial Norma.
- Grotowski, J. (2016). Era como un volcano. In *Testi (1954-1988). IV. L'arte como veicolo (1984-1998)*. Firenze: La Casa Usher.
- Humboldt, Wilhelm von (2002). Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die Geistige Entwicklung des Menschengeschlechte. In Werke. III. Schriften zur Sprachphilosophie, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kandinsky, W. (2015). Do espiritual na arte. Trad. de M. H. de Freitas, 10° ed.. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Laban, Rudolph von (2003). Espace dynamique. Bruxelles: Contredanse.
- Laín Entralgo, Pedro (2002). *O que é o homem*. Trad. de A. Borges, D. Serrão e João Maria André. Lisboa: Editorial Notícias.
- Le Breton, David (1998). Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions. Paris: Armand Colin. Legendre Pierre (dir.) (2013). Tour du monde des concepts. Paris: Fayard.
- Morin, Edgar (1992). *O método. IV. As ideias: a sua natureza, vida, habitat e organização.* Trad. de E. C. Lima. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Nicolau de Cusa (1964). *Compendium* (Nicolai de Cusa Opera Omnia, Vol. XI, Fasc. 3). Hamburg: Felix Meiner.
- —— (1991). Sermones II (1443-1452) (Nicolai de Cusa Opera omnia. vol. XVII, Fasc. 2). Hamburg: Felix Meiner.

- ——— (2001). *Sermones IV* (1455-1463) (Nicolai de Cusa Opera omnia, Vol. XIX, Fasc. 2). Hamburg: Felix Meiner.
- —— (2012). A douta ignorância. 3ª ed. revista, tradução, introdução e notas de João Maria André. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Panikkar, R. (1996). Filosofia y Cultura: una relación problemática. In R. Fornet-Betancourt (ed.), *Culturen der Philosophie*. Aachen: Concordia Reihe Monographien
- ---- (2000). La experiência filosófica de la Índia. Madrid: Trotta.
- Pereira, Miguel Baptista (2020). Retórica Hermenêutica e Filosofia. Republicado em *Obras comple*tas, vol. IV. Antropologia, Linguagem e Comunicação. Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pierron, Jean-Philippe (2021). Je est un nous. Enquête philosophique sur nos interdépendances avec le vivant. Arles: Actes Sud.
- Ricoeur, Paul (2005). Sobre a tradução. Trad. de Maria Jorge V. de Figueiredo. Lisboa: Cotovia. Rosa, António Ramos (2012). Em torno do imponderável. Editora Licorne.
- Ruef, Hans (1981). Augustin über Semiotik und Sprache. Sprechtheoretischen Analysen zu Augustinus Schrift "De diaectica" mit einer deutschen Übersetzung. Bern: Verlag K. J. Wyss Erben.
- Santos, Boaventura de Sousa (2006). A gramática do tempo. Porto: Edições Afrontamento.
- Saramago, José (2005). As intermitências da morte. Lisboa: Caminho.
- Schwarz, H. (1972). Energeia, Sprache als. In J. Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Vol. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, col. 492-494.
- Sousa, Mário Lúcio (2021). *Manifesto a crioulização*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Stanislavski (2008). *A criação de um papel*. Trad. de Robert Lewis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Victorino, Madalena (2021). A dança como arma. Almada: Companhia de Teatro de Almada.
- Vieira, António (2014). Sermão da Sexagésima. In A. Lemos e M. Ramon (Coord.), *Obra completa, T. II, Vol. II, Sermão da Sexagésima e Sermões da Quaresma*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Voss, José (2017). Le langage comme force selon Wilhelm von Humboldt. Saint Denis: Éditions Connaissances et Savoir.

Paradela da Cortiça, outubro de 2022



Artigos



A COISA NÃO É BEM ESSA¹ – INCERTEZAS NA CRÓNICA CONTEMPORÂNEA

The stuff is not quite this – Incertainties in the contemporary chronicle

MARTA MARQUES²

marquesmarta@ua.pt Universidade de Aveiro

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9453-1600

DOI https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_3

Texto recebido em / Text submitted on: 27/09/2021 Texto aprovado em / Text approved on: 07/10/2022

Biblos. Número 8, 2022 • 3.ª Série pp. 63-77

O título recupera, por homonímia, e, com rigor, uma citação de uma das crónicas do "Segundo livro de crónicas" de António Lobo Antunes (2017: 103-106). A intenção é, como procurarei justificar no decurso do artigo, reforçar o sentido de que a crónica é de facto um género híbrido, propenso a muitas óticas de classificação.

² Doutoranda em Estudos Literários, na Universidade de Aveiro, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Ref. 2020. 08745. BD). Membros em formação do Centro de Línguas e Culturas, pertencente ao Departamento de Línguas e Culturas da mesma instituição.

MARTA MARQUES

RESUMO.

O presente artigo visa analisar algumas das incertezas que percorrem a crónica contemporânea,

nomeadamente no que diz respeito à sua identificação enquanto género literário e aos binómios que a

caracterizam: relato do real/ ficção (in)verosímil; formato de publicação e seus impactos (jornal/ livro);

autonomia enquanto género/ dependência de outros géneros literários e não literários.

Palavras-chave: Crónica contemporânea; incertezas; género literário; hibridismo; formatos.

ABSTRACT.

The present article pretends to look into some uncertainties that run through the contemporary chron-

icle, particularly with regard to its identification as a literary genre and the binomials that characterize

it: account of the real/fiction with credible situations or with stories that are unlikely to be true; pub-

lication format and its impacts (newspaper/book); autonomy as a gender/dependence on other literary

and non-literary genres.

Keywords: Contemporary chronicle; uncertainties; literary genre; hybridism; formats.

64

Polimórfica, mas também polifónica, espécie de "medusa: demasiado escorregadia e metamórfica para ser facilmente apreendida [...]" (Rita, 2017: 46), aglutinadora de várias tendências genológicas e, consequentemente, permeável a grande variedade de juízo analítico, a crónica é o género literário das incertezas. Sendo um género relativamente novo, divergente daquela sua homónima medieval que lhe terá estado na origem³, a crónica tem percorrido um caminho cada vez menos discreto na cena literária. Com o desenvolvimento da historiografia moderna, o termo crónica, em eminente arcaísmo, passaria a designar aquele tipo de texto leve, escorreito e de pensamento independente, que o cronista produzia para o folhetim, na necessidade de fidelização de leitores à procura de um comentário instruído sobre a realidade do momento. A partir do século XIX, a crónica deixaria de ter o contar da História como devir, função que até então lhe era atribuída, para passar a ter o direito – e o dever – de, sob o olhar de uma lupa singular, expressar a subjetividade do seu autor. Este, cultor habitual de outros géneros literários, como o romance, no caso de Eça de Queirós⁴, quando se estreou com os textos do Distrito de Évora⁵, assume a forma da brevidade, sujeitando-se ao prazo curto de redação e à pressa de publicação no número seguinte, razão pela qual a crónica aparenta ser um texto

³ Relembrando que a primeira crónica de origem portuguesa, com o propósito, não de tradução, mas de construção de uma identidade nacional, remonta ao século XV, sendo da autoria de Fernão Lopes.

⁴ É vasta a lista de autores que cultivam o romance, a par com a crónica: Mário de Carvalho, Maria Teresa Horta, Natália Correia, Pedro Mexia, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, José Luís Peixoto, Mia Couto, José Eduardo Agualusa, entre tantos outros.

⁵ Conjunto de textos publicados em 1867, nos quais o autor parecia esboçar uma definição sua para o conceito de crónica. Um dos seus metatextos a este respeito tem surgido amplamente citado nos trabalhos de reflexão que têm sido publicados sobre este assunto: "A crónica é como que a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o leem: conta mil coisas, sem sistema nem nexo, espalha-se livremente, pela Natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; [...] fala em tudo baixinho, como quando se faz um serão ao braseiro, ou como no Verão, no campo, quando o ar está triste. Ela sabe anedotas, segredos, histórias de amor, crimes terríveis; espreita porque não lhe fica mal espreitar. Olha para tudo [...]; a crónica tem uma doidice jovial [...]; tem uma pequena voz serena, leve e clara, com que conta aos seus amigos tudo o que andou ouvindo, perguntando, esmiuçando. //A crónica é como estes rapazes que não têm morada sua e que vivem no quarto dos amigos [...] e que, quando se vão embora, nos deixam cheios de saudades." (Queirós, 1980 [1867]: 101).

MARTA MARQUES

escrito ao correr da pena. A este respeito, defendo que, ainda que o cronista possa elaborar um texto breve sem planificação prévia, a espontaneidade da crónica é aparente, formulada pela estrutura dialogal que a caracteriza. Eça de Queirós, a propósito da publicação das *Farpas*, sugere isso mesmo:

das Farpas verá que fui forçado a limpar, catar e endireitar muito o estilo. [...] Não era possível deixar aparecer ao público páginas assim desalinhadas e por vezes despidas da própria gramática. Tive de refazer a "toilette" a cada artigo. (Queirós, 2013 [1871-1872]: 2)

Indo ao encontro da possibilidade de construir e desconstruir o texto, alinhando-o até alcançar a sua melhor "toilette", como género literário, a crónica, presente nos formatos da imprensa, distingue-se do texto jornalístico porque se permite colocar a "técnica de romancista ao serviço da narrativa curta" (Sá, 1985:25), exigindo ao texto um amadurecimento que o formato do jornal nem sempre lhe permite alcançar. Essa revisão surge depois, quando o texto alcança a publicação em livro, muitas vezes pela mão do próprio autor.

Genericamente caracterizadores da crónica, os parágrafos introdutórios abrem caminho à primeira incerteza a ela relativa: o entendimento da crónica enquanto género literário, não só na técnica aplicada, como também nas variadas funções que lhe cabem. A resposta não será simples e o presente texto pretende-se mais problematizante do que tendencialmente responsivo às questões que levanta. Não há parâmetros estanques para o que cabe ou não na Literatura, estando esta forma de entendimento em constante atualização de tendências, critérios e ajuizamentos⁶. Não há testes laboratoriais, e ainda bem, porque se

Garlos Reis (2015: 19) afirma que as fronteiras da literatura são "algo imprecisas", o que resulta na atribuição de expressões metafóricas a elas associadas. Berrio e Calvo (1995) propõem um esquema para a evolução dos géneros literários que leva a concluir que, nos limites de um género se podem formar outros, ilação que me parece justificar o hibridismo característico da crónica: a crónica é o resultado da fusão entre géneros literários, sobretudo os de forma breve, como o diário e o conto, bem como géneros do discurso, como a memória e o ensaio, adicionando-se, ainda, a proximidade ao registo jornalístico.

perderia muita da sua magia, para poder testar a crónica ora como género jornalístico, ora como género literário. Por esse motivo, a crítica divide-se ao definir a crónica como uma parte do jornalismo ou, por contraste, deixando-a figurar no campo da literatura, ainda que reconhecidos os traços de hibridismo com essa sua veia jornalística, atendendo ao facto de a crónica "debicar os sucessos do dia" (Assis, 1994 [1877]: 14). Assim, os critérios que alinham a crónica com o texto jornalístico ou com a Literatura são pouco objetivos, incertos. A crónica tenderá a afirmar-se enquanto género literário ou jornalístico, considerando um conjunto de fatores que poderão ser levados em conta conjuntamente, mas não em exclusivo: pelo formato⁷ em que surge publicada, assumindo o livro ou e-book como formas mais valorizadas⁸ pela literatura, o jornal, a revista e o blog como espaços privilegiados pelo jornalismo; pelo autor que a escreve, se for escritor de géneros consagrados⁹ ou um vulto cultural convidado para ocupar

A tendência atual é a de que os cronistas que publicam habitualmente no espaço do jornal ou da revista reúnam uma seleção dos seus textos numa antologia em livro. A título de exemplo, destacam-se as publicações recentes de Dulce Maria Cardoso (*Autobiografia não autorizada* – 2021), Joana Marques (*Apontar é feio* – 2022) e Capicua (*Aquário* – 2022), autoras que têm/tiveram um espaço habitual na revista *Visão*; alguns autores do século XX, de que é exemplo Maria Judite de Carvalho, não chegaram a ver os seus textos perdurar no tempo: como referiu Fernando Venâncio (2004), muitos deles ficaram perdidos pelo jornal, sem publicação à vista, o que não nos parece retirar mérito à sua produção enquanto cronista, fazendo-se a sugestão de que possam vir a ser compilados em livro, à semelhança da publicação intitulada *Este Tempo* (1991). Com esta nota procurámos demonstrar que a tendência para fazer transitar a crónica do jornal para o livro parece demonstrar uma vontade de que a crónica sirva para mais do que "para embrulhar peixe no dia seguinte", como referiu Manuel António Pina (2014: 8), para enfatizar a caducidade do jornal e, consequentemente, a perenidade da crónica.

O formato em papel tem tido como complemento o formato digital, quer no campo literário, quer no campo jornalístico. O digital tem facilitado o processo de publicação por parte dos autores, já que alguns e-books não chegam a ter o custo de impressão, para passarem ao formato de livro em papel. Por esse motivo, tanto o e-book como a assinatura digital de um periódico têm um valor mais acessível, quer no processo de produção, quer no custo de acesso por parte dos leitores. Ainda assim, face à proliferação de publicações digitais e à sua facilidade de armazenamento, tenho a forte convicção de que o formato em papel continua a ser o lugar de prestígio de qualquer texto.

⁹ A título de exemplo, António Lobo Antunes, ainda que não se apresente aos leitores como cronista, aparenta ter para si a crónica como um escape do romance – género este difícil e de grande consumo energético para si: "Sou só um homem que tenta escrever livros e que sai deles como quem sai de uma doença, admirado por estar vivo [...]" (trad. de Antunes, apud Reis, 2005:

MARTA MARQUES

determinada coluna¹⁰; pela sua formulação discursiva, a crónica parece tornar-se literária quando entra em zonas de contacto com outros textos como o conto, o ensaio, o diário ou o registo subjetivo, marcadamente autobiográfico¹¹. Logo por aqui se vê que a crónica tem um jeito ambíguo de intervir, deixando confusa a crítica, que, talvez pelas incoerências do género, pouco se tem debruçado sobre ela, atendendo à sua crescente proliferação, quer no meio jornalístico, quer no meio literário – surgindo nele através da publicação em livro (cf. a nota 7 deste artigo). A este respeito, acredito, contudo, que o livro, sobretudo atualmente, de facilidade relativa na sua publicação, não serve para validação literária, mas sim como materialização de um discurso que, ora poderá ser literário ou não literário¹². Quanto à crónica, contudo, a preocupação em construir antologias, cada vez mais usual, parece-me, correndo o risco aparente de contradição, uma forma de legitimar a crónica e de a fixar no tempo, tentando ultrapassar a caducidade do jornal.

^{51).} A crónica, considerada pelo próprio como um género menor, de baixo relevo e qualidade, para si, escrita temporalmente em paralelo com o romance, recupera alguns dos seus temas, funcionando, a meu ver, como uma espécie de respiração da apneia que a atividade romanesca lhe provoca. Embora a crónica o repugne, é certo que o autor foi fluente na sua publicação (existem cinco livros de crónicas e uma antologia recentemente publicada), mesmo quando a escrita romanesca lhe terá permitido ser financeiramente independente. Comprovando esta interligação com o romance, numa crónica sua, dadas as semelhanças com o título, recuperando *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), o autor desabafa: "Era um romance difícil para mim, cujas palavras tardavam em chegar. Não conseguia mais do que três páginas por semana, levantando-me cedo e andando naquilo a vida inteira." (Antunes, 2002: 57). Talvez a crónica, para António Lobo Antunes, funcione como meio terapêutico da nostalgia da infância e do trauma colonial, ideia apontada por Carlos Reis (2005), enquanto que, na minha perspetiva, ela possa também funcionar como forma de promover o romance, embora, como aponta o mesmo investigador/ professor, o público da crónica não seja necessariamente o mesmo do romance.

¹⁰ A revista Visão contou, até 2021, com crónicas semanais de Capicua e Miguel Araújo, ambos compositores e músicos.

O registo autobiográfico surge claramente assumido no nome dado à rubrica de Dulce Maria Cardoso na Revista Visão, lugar que ocupa como cronista desde 2019 com o título de Autobiografia não autorizada.

¹² Indo ao encontro desta ideia, Foucault sugeriu que o livro era uma "unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva de que é o suporte" (1969: 34), isto é, o discurso do livro diz mais do que o seu formato.

O primeiro critério que apresentei é, para mim, o mais vazio e dúbio. O suporte da crónica, como aponta Carina Infante do Carmo (2018)¹³, é a consequência do acaso resultante de uma oportunidade de exposição para o cronista, que aceita, muitas vezes, publicar no jornal, esperando que um dia surja uma antologia dos seus textos, tendência que se mantém desde o século XIX. Discutindo o seu lugar de residência, a crónica tem passado frequentemente do formato do jornal e da revista para a compilação em livro. Sobre este aspeto, importará acrescentar que, para mim, existe uma diferença na forma como as crónicas transitam para o livro. Assumindo o mesmo formato físico, entendo que alguns livros funcionam como um projeto pensado pelo cronista, que escreve os seus textos em permanente continuidade uns com os outros, permitindo a sua inter-relação e a comunicação entre si. Este caso sucede em livros como A janela indiscreta - Crónicas da emergência, de Isabel Cristina Mateus (2020)14, cuja obra surge como um diário de confinamento daquele "tempo detergente" (Mateus, 2020: 221) e inóspito, provocado por uma pandemia: os textos articulam-se e as personagens que deles fazem parte vão-se repetindo e vão-se relacionando entre si. Por oposição, as antologias de crónica de autores como Manuel António Pina em Crónica, saudade da Literatura (2013), ainda que possam estabelecer pontuais relações entre si, estão organizadas com o intuito de compilar textos que em tempos tiveram o seu espaço no jornal e que aqui [na antologia], num formato físico perene, se agregam, sem o propósito de contar uma história global, tentando resistir às restritas colunas em que antes se apresentavam.

¹³ Carina Infante do Carmo, numa antologia de crónica publicada recentemente, afirma que "a crónica (ainda para mais de cariz autobiográfico) constitui uma forma de máxima exposição no espaço público e de afirmação de autoria [...]" (Carmo, 2018: 18). De referir que, nesta citação, a investigadora considera que "as mulheres foram historicamente arredadas" da crónica, contudo, este afastamento tem vindo progressivamente, desde finais do século XX, a contrariar-se. Começam a aparecer algumas mulheres cronistas, com obra publicada, como Maria Judite de Carvalho, Maria Ondina Braga, Lídia Jorge, Isabel Cristina Mateus, Maria do Rosário Pedreira, Alexandra Lucas Coelho, entre outras.

¹⁴ Primeiramente publicado de modo gradual, na plataforma *Facebook*.

As antologias têm sido frequentes em Manuel António Pina (algumas já póstumas), António Lobo Antunes ou Ricardo Araújo Pereira. Referidos propositadamente, os três autores apresentam-nos diferentes formas de cultivo da crónica, todas válidas e relevantes para o seu estudo. O primeiro segue a linha de uma conversa reflexiva com o leitor, sendo, talvez em herança do lugar em tempos pertencente a Eça de Queirós, o maior cultor da metacrónica em Portugal — ajuda preciosa para os trabalhos de investigação relativos à crónica. António Lobo Antunes, bem como Lídia Jorge, por exemplo, sendo romancistas aclamados no seio da crítica, são também cronistas de excelência. A exploração poética que fazem da linguagem, a par das descrições que abundam nos seus textos, contribuem, contudo, para instalar a dúvida na altura de encontrar estruturas definidoras da crónica.

Não se tendo nunca apresentado como cronista, António Lobo Antunes parece tender para o conto nalgumas das suas crónicas, sobretudo quando parece evidenciar a criação de novos mundos, verosímeis, mas aparentemente distantes do seu, autobiográfico — onde cabem as filhas, os pais, os irmãos e restante núcleo familiar. Na crónica *A coisa não é bem essa* (2017 [2002]: 103-106), a protagonista é Susana. Esta crónica está escrita em terceira pessoa e começa com uma narração dos afazeres de uma mulher divorciada, que percorre a casa e os seus pertences e, no fim, parece descobrir uma nova façanha do seu ex-marido. Em choque com a descoberta, decide apontar para si mesma uma arma de plástico, que a deixa imóvel até à chegada do filho. Este é um texto que tem tanto de melancólico como de inesperado, pelo seu desfecho. Contrariamente ao registo de primeira pessoa, mais habitual na crónica, esta apresenta-nos uma personagem que facilmente transportamos para um mundo ficcional.

Em Lídia Jorge, tendo escrito contos, mas não sendo contista por predefinição, abundam nas suas crónicas descrições belíssimas, provocando o alheamento que só a Literatura pode proporcionar. Há também nelas, por oposição, a desalienação que as suas reflexões permitem, nomeadamente em temas sensíveis como a desigualdade social, o papel das mulheres na sociedade e os diagnósticos que faz permanentemente ao estado da cultura no país. Particularizando este raciocínio, poderá dizer-se que a crónica pode ser alienante quando permite que o leitor se desligue da sua realidade. Esta noção vai ao encontro da definição de "romance-espetáculo" apresentada por Vergílio Ferreira, como texto que apresenta uma representação verosímil do real, conferindo, no fim da sua leitura, uma imagem do mundo e da vida: "ele subentende-nos exteriores ao que se narra, imobilizados na indiferença e assistindo apenas ao desenrolar dos acontecimentos" (Ferreira, 1981: 332). Neste sentido, a meu ver, a crónica tem como ponto de partida um texto-espetáculo. Em *A caminho do bosque*, crónica de Lídia Jorge (2020: 13-16), pode ler-se uma descrição que perfeitamente figuraria num conto ou até num romance, descrevendo o espaço:

Um bosque é uma floresta esparsa. No bosque as árvores encontram-se dispersas pelo terreno e os arbustos não cobrem o solo por inteiro. No bosque há tufos de arvoredo e há clareiras. O meio ambiente pode refletir o tom esverdeado dos milhões de folhas suspensas nos ramos, mas a luz do sol, ao contrário do que sucede na floresta, ilumina a terra, e o manto de vegetação que sobre ela se acumula deixa os detritos vegetais e as miudezas do húmus à vista. Com precisão, os franceses designam o boque de floresta clara. Assim deveria ser. (Jorge, 2020: 13)

Por contraste, o texto literário pode também ter propensão crítica, característica que faz pender o texto para a noção de "romance-problema", proposta por Vergílio Ferreira, "[...] no qual se confrontam ideias e do qual resulta uma questão para refletir" (Ferreira, 1990: 224). Neste sentido, a crónica, como texto criador de consciência, é desalienante, um texto-problema, na medida em que a representação ficcional da realidade é uma mimese do mundo e do ser humano, colocando questões a eles relativas. Lídia Jorge, em *Estação do oriente* (Jorge, 2020: 33-35), imagina um mundo em que as distâncias se esbatam ainda mais e as desigualdades sociais possam atenuar-se, havendo igualdade de acesso a um mundo perfeitamente civilizado:

Lá vem o Alfa Pendular que me levará ao Porto. Espero que o filho da rapariga de Leste, e o filho do seu filho, não sejam excluídos da cidade

MARTA MARQUES

perfeita do futuro. Quando se precisar de um pão, olhar-se para o céu e ele cair do regaço já com manteiga e tudo.

(Jorge, 2020: 37)

Veja-se também, a título de exemplo, a crónica *Morrer com um touro*, de Paulo Varela Gomes (2014: 33-34), que termina com um parágrafo de questões retóricas, para reflexão acerca da tauromaquia: "Que será preciso para acabar com a tradição da tourada? Que sobressalto do coração será necessário para despertar em nós a piedade pelos animais?" (*ibidem*: 34).

Em Ricardo Araújo Pereira, o humor funciona como fantasia sobre o manto diáfano da verdade, para despertar consciências: a exposição ao ridículo e a utilização da ironia como recurso primordial, ao mesmo tempo que conferem leveza ao texto (por oposição à densidade que encontramos em Lídia Jorge e em António Lobo Antunes, por exemplo), reservam espaço para que o leitor reflita sobre questões comportamentais ou sociais que, não sendo aceitáveis ou esperadas para uma vida em comunidade, podem ser mudadas. Como forma de corroborar este pensamento, apresento um excerto da crónica intitulada *A nacionalidade do coronavírus*, onde Ricardo Araújo Pereira (2020: 189-190) escreve:

As pessoas que fazem questão de se referir ao coronavírus como "o vírus chinês" merecem o meu reconhecimento. Nutro profunda admiração por quem tem espírito científico, e mais ainda por todos aqueles em quem o espírito científico surge associado a uma vocação para controlador aduaneiro. Conhecer o vírus do ponto de vista científico é importante, mas dar uma vista de olhos no seu passaporte também dá jeito. Imagino que estas pessoas, após serem atropeladas, comuniquem ao médico, à chegada ao hospital, a marca do veículo que as atropelou, para que ele saiba se foram vítimas de um atropelamento francês, sueco ou alemão, e possa determinar o tratamento adequado. [...]

(Pereira, 2020: 189).

Neste excerto, o cronista ridiculariza a atenção mediática dada à origem do vírus causador da pandemia *Covid-19*, utilizando para isso pressupostos

inusitados: o de que um vírus tem passaporte; o de que o tratamento resultante de um atropelamento se processa de modo diferente consoante a nacionalidade do condutor/ veículo. A utilização do adjetivo "aduaneiro" em associação ao espírito científico ridiculariza também o controlo do conhecimento consoante a nacionalidade do objeto de estudo, como se de mercadoria se tratasse. Em suma, através de um discurso leve, jocoso, Ricardo Araújo Pereira pretende alertar para o tempo que em 2020 e 2021 se perdeu a discutir sobre de onde teria vindo este vírus, gerando, em última instância, comportamentos discriminatórios. O texto culmina com uma provocação, associando as doenças a passageiros, não sem sentido de humor:

Outra questão: sendo todas as outras doenças apátridas, não será conveniente tratar da emissão de vistos, de agora em diante? Tenho duas ou três borbulhas lusitanas na testa, produto de acne português, que continuam sem documentos. Aguardo indicações

(Pereira, 2020: 190).

Poder-se-ia comentar a estruturação discursiva de mais cronistas, mas creio que terá ficado demonstrado o quanto a crónica tende para o paradoxo: o seu discurso leve traz os fardos pesados da vida em sociedade; o seu tom dialogal, tratando quase por *tu* o leitor, indicia com ele uma conversa jovial, "amena", no dizer de Santana e Elia (1995: 1387), mas séria ao mesmo tempo¹⁵. É por tudo isto – a estruturação dúbia na confluência de outros géneros literários, a formulação discursiva híbrida e o alinhar do texto entre a realidade e a ficção, dançando sobre "o caos dos dias" (Mateus, 2020: 141)¹⁶ – que a

¹⁵ A respeito do cronista brasileiro Fernando Sabino, Jorge de Sá escreve: "Essa ligação com o real aproxima a crônica da estrutura dramática, o que permite ao cronista de «A companheira de viagem» explorar o confronto de caracteres através de diálogos engraçados, irónicos, sem agressividade – afinal ele não esquece que está compondo um texto cuja característica básica é a leveza –, mas sempre com visão crítica" (Sá, 1985: 24).

¹⁶ Pela forma como o cronista se encarrega de tomar conta do mundo sob o seu olhar atento e interpretativo, a crónica atravessa o caos, rindo dele, atenuando a sua negatividade.

crónica se mostra de difícil categorização no que toca a incluí-la somente num género jornalístico ou literário. A crónica cabe nos dois pelas razões enunciadas, que procurei demonstrar. O critério da definição do género com base na autoria parece, portanto, ser bastante subjetivo e, mais do que ao leitor, parece caber ao autor e à crítica a determinação genológica do texto, tal como sempre acontece nos estudos literários.

Quanto ao lugar da ficção, assunto em que tenuemente já toquei, parece importante convocar o ensinamento de Todorov (2018 [1981]: 14): "A literatura é uma ficção: eis a sua primeira definição estrutural". Parecendo-me factual que o leitor não procura na crónica uma notícia, não será justo cobrar-lhe um valor de verdade, já que o texto "não é verdadeiro nem falso, mas ficcional" (Todorov, 2018 [1981]: 15). Em concordância com as palavras de Todorov, Antonio Prata, cronista da Folha de S. Paulo escreve:

Veja bem: apesar deste texto figurar no alto de uma página de jornal, veículo cujo propósito é publicar notícias, este texto não é uma notícia. Este texto é uma crônica. A diferença, grosso modo, é que as notícias só às vezes são ficção, enquanto as crônicas sempre são. [...] Se eu digo que comprei uma bicicleta ou que pulei de paraquedas, pode ter certeza que é [mentira]. Afinal, mesmo que eu tenha de fato comprado uma bicicleta ou pulado de paraquedas, ao escrever a crônica vou mudar a cor do banco, aumentar a queda-livre, vou sair empinando pela Marginal, talvez bata papo com um urubu.

(Prata, 2015)

Segundo Antonio Prata, a crónica é um género que não pressupõe a verdade do cronista: podendo partir de vivências autobiográficas reais, estas vivências vão sempre ganhar uma tonalidade ou uma dimensão diferente, para que o texto enriqueça com isso. Enquanto leitora do género, a minha análise é a de que, não pressupondo verdade, a crónica implica verosimilhança, exceto situações em que o texto prepare o leitor previamente para a possibilidade de entrar na cabeça imaginativa do cronista, aceitando que o texto pode conter ficção inverosímil. A título de exemplo, na crónica intitulada *Mulher ao espelho*, Isabel Cristina Mateus (2021: 101-107) prepara

a narrativa para apresentar ao leitor um diálogo da narradora com o seu espelho: "Esta manhã olhei-me ao espelho. [...] // Faço o meu melhor, o meu mais enigmático, o meu mais irresistível sorriso de Gioconda, mas em versão safada, e arrisco um cândido «espelho meu, espelho meu, diz-me se há no mundo...»" (Mateus, 2021: 101).

Por definição, a crónica é breve e assume essa mesma forma simples (mas não simplista) de narrar, pela sua leveza discursiva. É justamente aqui que surgem mais dúvidas: na narrativa da crónica cabe de facto um enlace, - por vezes até um entrelace de assuntos – chegando a um desenlace, nem sempre na voz do cronista, que empresta a sua voz a personagens ficcionais. Neste género em permanente conflito de auto e heterodefinição cabem personagens várias, em diálogo com o cronista ou até mesmo assumindo o lugar de protagonistas numa história que não é a do seu autor, como sucede, por exemplo em O grande e horrível crime, crónica da autoria de António Lobo Antunes (1998: 143-145), protagonizada por Aníbal, que assassina a própria mãe por ciúmes do namorado desta. É por isto que a crónica é polifónica, metamórfica e uma espécie de medusa, esponjosa ao ponto de absorver tendências de outros géneros. A adenda de Antonio Prata parece procurar salvaguardar-se do dever de narrar verdade, assumindo que na crónica cabem as duas coisas em comunhão: verdade e ficção; voz autoral e voz de outros, nem sempre determinados no texto. Ao encontro desta perspetiva, Fernando Pinto do Amaral, no prefácio ao livro de estreia cronística de Isabel Cristina Mateus, referiu-se a

um mecanismo de suspensão da realidade – ou de uma transposição dessa realidade para um regime de quase-ficção, que nos faz contemplar os protagonistas das curvas e contracurvas do mundo como entidades reais mas sempre um tanto ficcionais, seres que vemos desfilar nos ecrás do computador ou da televisão. Esse tempo elástico e subjetivo da ficção contamina certos níveis de leitura [...]

(Amaral, 2020: 14).

Sobre esse "tempo elástico", qual Krónos comendo os próprios filhos à nascença, cabe ao cronista, domador do tempo, lutar contra esse

seu pior inimigo¹⁷. A crónica, vivendo maioritariamente limitada pela caducidade do periódico, vive na ambivalência de retratar um tempo extemporâneo da escrita, tentando, assim, sobreviver constantemente ao "pânico do esquecimento" – expressão lembrada na crónica intitulada *A seita unida*: "[Clarice] escrevendo para afastar o pânico" (Jorge, 2020: 49). É este outro dos paradoxos da crónica, amargura espelhada por Manuel António Pina, na seleção do título *O anacronista* (1994) para uma antologia sua. Não só o poeta é um fingidor, como também o é o cronista: independentemente do tempo relatado pertencer ao domínio referencial ou a uma ligeira ou total ficção, certo é que o tempo em relato já sucedeu, vivendo o texto da memória, o que lhe confere maior grau de subjetividade. É um tempo impressionista aquele que vemos retratado na crónica, o que lhe acresce interesse.

Num campo repleto de incertezas, resta uma certeza que nos parece comum a todos os crivos analíticos: a crónica tenta vencer o pânico do esquecimento, enfrentando-o, irónica e maioritariamente, em palcos muito efémeros como o periódico ou o espaço cibernético, atualmente também muito em voga. O seu pior inimigo e antinomicamente fundador, o tempo, continua a desafiar este género, para mim, mais literário do que jornalístico, obrigando-o a superar-se noutras formas e formatos, como o livro.

O interesse da crónica, ainda assim, reside precisamente na sua volatilidade e na sua ousadia de ser tudo entre o literário e o não literário, procurando enquadrar-se entre dois mundos, sem satisfações concretas de ordem justificativa. Encarando estes desafios, prosseguiremos o trabalho de ir entendendo melhor que "coisa" é esta.

Por ter como mote aquilo que é contemporâneo do autor, a crónica corre frequentemente o risco de ficar desatualizada, sobretudo quando o tema é muito circunscrito a uma ocasião. O tempo torna-se amigo da crónica quando ela consegue manter-se atual, mesmo depois de lida num tempo que já não é o seu. Sair do formato caduco da revista ou do jornal, cujo prazo finda a cada nova publicação, o livro, suporte duradouro, ajuda a que a crónica perdure no tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amaral, Fernando Pinto do (2020). Luzes de presença. Em Isabel Cristina Mateus, *Janela indiscreta – Crónicas da emergência* (13-19). Lisboa: Labirinto.

Antunes, António Lobo (2018 [1998]). Livro de crónicas (11ª ed.). Lisboa: D. Quixote.

Antunes, António Lobo (2017 [2002]). Segundo livro de crónicas (3ª ed.). Lisboa: D. Quixote.

Assis, Machado de (1994). O nascimento da crônica. In John Gledson (Ed.), *Crônicas escolhidas* de Machado de Assis – Coleção Folha (13-15). São Paulo: Ática.

Berrio, Antonio García; Calvo, Javier Huerta (1995). Los géneros literários: sistema e historia (2ª ed.). Madrid: Cátedra.

Carmo, Carina Infante do (2018). A visagem do cronista – Antologia de crónica autobiográfica portuguesa (Vol. 1). Lisboa: Arranha-céus.

Foucault, Michel (1969). L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard.

Gomes, Paulo Varela (2014). Ouro e cinza. Lisboa: Tinta da China.

Jorge, Lídia (2020). Em todos os sentidos. Lisboa: D. Quixote.

Mateus, Isabel Cristina (2020). Janela indiscreta - Crónicas da emergência. Lisboa: Labirinto.

Pereira, Ricardo Araújo (2020). Idiotas úteis e inúteis. Lisboa: Tinta da China.

Pina, Manuel António (2014). Crónica, saudade da literatura. Lisboa: Assírio & Alvim.

Prata, Antonio (2015). Seminovos, único dono. In Folha de S. Paulo, 31.05.2015.

Queirós, Eça (1980). Crónicas. In Obras completas de Eça de Queirós (99-224). Lisboa: Círculo de Leitores.

Queirós, Eça (2013). As Farpas (4ª ed., Maria Filomena Mónica Org). Lisboa: Princípia Editora.

Reis, Carlos (2005). Los domingos grises de António Lobo Antunes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 660, Junio, 37-51.

Reis, Carlos (2015). A Literatura como instituição. In Carlos Reis, *O conhecimento da Literatura*— Introdução aos estudos literários (2ª ed., 19-99). Coimbra: Almedina.

Rita, Annabela (2017). Da crónica, do cronista e do leitor. In Annabela Rita, *Eça de Queirós Cronista* (27-99). Lisboa: Gradiva.

Sá, Jorge de (1985). A crônica (2ª ed.). São Paulo: Ática.

Santana, Maria Helena; Elia, Sívio (1995). Crónica. In *Biblos. Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa* (1386-1390). Lisboa: Verbo.

Todorov, Tzvetan (2018 [1981]). Os géneros do discurso (2ª ed.). Ana Mafalda Leite (Trad.). Lisboa: Edições 70.

Venâncio, Fernando (2004). Ao leitor – O outro crónico. In Fernando Venâncio, *Crónica jornalística* – Século XX (5-14). Lisboa: Círculo de Leitores



REQUIEM, OVVERO DELLE TENTAZIONI DI ANTONIO (TABUCCHI)

Requiem, or The Temptation of Antonio (Tabucchi)

PAOLO TABACCHINI

paolo.tabacchini02@upol.cz Università Palacký di Olomouc (Cechia)

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4530-2913

DOI https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_4

Texto recebido em / Text submitted on: 21/05/2022 Texto aprovado em / Text approved on: 20/10/2022

Biblos. Número 8, 2022 • 3.ª Série pp. 79-101

¹ Il finanziamento per la presente ricerca è stato fornito dal Ministero Ceco per l'Istruzione, la Gioventù e lo Sport (MŠMT ČR) attraverso il progetto IGA FF_2022_025.

RIASSUNTO.

Tra i numerosi specchi deformanti che caratterizzano le sue opere, nel romanzo *Requiem*, Antonio Tabucchi pone un santo egiziano (Sant'Antionio Abate), una pala dall'altare di scuola nordica (*Le tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch) e uno scrittore postmoderno (sé stesso), tre elementi reciprocamente interdipendenti all'interno dell'orizzonte semantico dell'opera. L'articolo intende sviluppare questo argomento, mostrando come l'indagine di questo rapporto tra fattori sparsi ai quattro angoli d'Europa possa rivelarsi una chiave di lettura per l'opera stessa e, forse, fare anche luce sui meccanismi della scrittura tabucchiana in generale.

Parole chiave: Antonio Tabucchi; Requiem; Sant'Antonio Abate; Hieronymus Bosch; Le tentazioni di Sant'Antonio.

ABSTRACT.

Among the various distorting mirrors that characterize his works, in the novel *Requiem*, Antonio Tabucchi places an Egyptian saint (St. Antony the Abbot), a Nordic school altarpiece (Hieronymus Bosch's *Temptation of St. Antony*) and a postmodern writer (himself), three interdependent elements within the semantic horizon of this work. The article intends to deepen this theme, showing how the investigation of the relationship between factors scattered around the four corners of Europe can prove to be a key to reading this work and, maybe, also shed light on the mechanisms of Tabucchian writing in general.

Keywords: Antonio Tabucchi; *Requiem*; St. Antony the Abbot; Hieronymus Bosch; *Temptation of St. Antony*

Io sono un alloglotta, il portoghese l'ho imparato da grande. Dopo l'ho assorbito in modo tale che è diventata la mia lingua, l'ho adottato. Quando sogni in un'altra lingua, quella lingua è tua. Non è più uno strumento di comunicazione razionale ma appartiene all'inconscio².

Il linguaggio come alterità, come straniamento, sia esso una lingua altra dalla propria, sia esso un'altra forma semiotica (musica, pittura, ecc.): leggere Tabucchi è fare i conti con un autore che ricerca proprio questo linguaggio irrazionale, questa lingua ultra-verbale in grado di manifestare la materia informe e caotica di un inconscio che ci portiamo dentro come un virus, silente ma presente, pernicioso, che a suo comodo appare a intermittenze che sconvolgono, che perturbano. La scrittura tabucchiana sembra una ricerca spasmodica di una lingua dell'inconscio che sappia evocare questo *altro da sé*, che però è, a bene vedere, il 'vero Sé', l'aspetto ultimo di noi, in una condizione tanto sostanziale quanto paradossale.

Enigmi, Rebus, giochi del rovescio, equivoci, sogni di sogni, infatti, oltre a ricordare opere tabucchiane, questi termini sembrano dare un'idea dei principali meccanismi a cui si dimostra affezionato l'autore, le modalità attraverso le quali conduce il lettore nell'universo di senso da lui creato con le sue narrazioni. Inoltre, la ricerca della soluzione, apparentemente impossibile o solo parziale, sembra animare lo svolgersi della sua paradossale rappresentazione. La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera, recita così il titolo di un suo racconto de I volatili del Beato Angelico (Tabucchi, 1987: 42-53) che riprende una massima di ascendenza classica; e il paradosso, la reversibilità del discorso letterario è anche la marca più vistosa della sua modalità di conoscere: ricerche, indizi, indagini che nel loro risolversi si complicano, mostrano una molteplicità potenzialmente infinita e sempre parziale di una possibile risoluzione, in un gioco di specchi virtualmente infinito. Ma la letteratura deve inquietare, come l'autore ha più volte sostenuto, nel senso che deve rompere la stasi, creare dinamicità,

² Dall'intervista *Antonio Tabucchi: quando si sogna in un'altra lingua* (online su raicultura.it).

reversibilità, angosciosa sì, ma anche vitale e vera più di qualsiasi falsa verità data una volta per tutte³.

Tra questi meccanismi intricati, tra questi labirinti di carta, il romanzo Requiem si pone certamente tra i più riusciti. Qui il gioco di rimandi, di moltiplicazioni semantiche, ha una deformazione triplice: prima di tutto per il ricorso ad una lingua altra rispetto a quella materna dell'autore, poi per la surrealtà della narrazione dichiarata già dal sottotitolo (Uma alucinação), da ultimo per il suo essere un Requiem, al contempo sonata (quindi una musica, un'altra forma semiotico-artistica) e rito catartico (poiché anche Missa defunctorum della tradizione liturgica cattolica). Una triplicazione che diventa infinitesimale quando poi ci si sposta sui contenuti della storia: arte, letteratura, ricordi (sia veri che falsi), finzioni letterarie ed esistenziali, si affastellano complicando il paesaggio semantico tracciato dal discorso narrativo, come un frattale potenzialmente infinito⁴.

Tra i vari specchi deformanti del romanzo, appaiono anche un santo egiziano, una pala dall'altare di scuola nordica e uno scrittore postmoderno, tre elementi reciprocamente interdipendenti all'interno dell'orizzonte semantico dell'opera più portoghese di Antonio Tabucchi, *Requiem*: il presente articolo intende sviluppare questo argomento, mostrando come l'indagine di questo rapporto singolare tra fattori sparsi ai quattro angoli d'Europa possa rivelarsi una chiave di lettura per l'opera stessa e, forse, fare anche luce sui meccanismi della scrittura tabucchiana in generale.

IL ROMANZO E IL SUO CAPITOLO 5

Requiem. Uma alucinação (in it. 'Requiem. Un'allucinazione') esce nel settembre del 1991 per Quetzal Editores di Lisbona. È un romanzo narrato

³ Sulla produzione in generale e sulla poetica d'autore, si veda Brizio-Skov, 2002; Schwarz Lausten, 2005; Dolfi, 2006; Russo, 2013; Mannocchi, 2016.

⁴ Sull'opera in esame, il romanzo *Requiem*, si veda Brizio, 1994; Jansen, 1995; Mulinacci, 2013; Zangrandi, 2015.

da un io anonimo (ma che già dalle prime pagine adombra la figura dello stesso scrittore) ed è suddiviso in nove capitoli. L'edizione originale portoghese è introdotta da un *Nota* e una lista di personaggi (*As presonagens que se encontram neste livro*, in it. 'I personaggi che si incontrano in questo libro', Tabucchi, 1991: 11) che anticipa i vari incontri che costellano il romanzo. La trama è sintetizzata dall'autore stesso nella *Nota*⁵ (Tabucchi, 1991: 9-10) introduttiva, la quale inizia così: "Esta história que se passa num domingo de Julho numa lisboa deserta e tórrida é o *Requiem* que a personagem a quem chamo «Eu» teve de executar neste livro." (Tabucchi, 1991: 9)⁶.

È nota l'importanza della cultura lusitana in Tabucchi⁷, il quale, oltre ad essere stato un docente di letteratura lusitana e traduttore dal portoghese, ha fatto di questa cultura di adozione il paesaggio di un mito personale la cui produzione letteraria rappresenta a chiare lettere; ma perché scriverlo direttamente in portoghese? Tabucchi prova a rispondere a questa scontata domanda già nella *Nota* che precede il romanzo:

Se alguém me perguntasse porque é que esta história foi escrita em português responderia que uma história como esta só poderia ter sido escrita em português, e pronto. Mas há também outra coisa a especificar. Em rigor, um *Requiem* teria de ser escrito em latim, pelo menos é o que prescreve a tradição. Ora acontece que eu, infelizmente não me dou bem com o latim. Seja como for percebi que não podia escrever um *Requiem* na minha língua e que precisava de uma língua diferente, uma língua que fosse um lugar de afecto e de reflexão (Tabucchi, 1991: 9)8.

Qui e di seguito, si distingueranno le tre versioni del romanzo, l'originale in portoghese, la traduzione d'autore (che riguarda solo capitolo 5) e quella ufficiale di Sergio Vecchio, rispettivamente con i riferimenti Tabucchi, 1991; Tabucchi, 2013; Tabucchi, 2017.

⁶ "Questa storia, che si svolge una domenica di luglio in una Lisbona deserta e torrida, è il *Requiem* che il personaggio che chiamo "io" ha dovuto eseguire con questo libro." (Tabucchi, 2017: 7).

⁷ Al riguardo, si veda Pini, 2018; Fournier Kiss, 2020.

^{8 &}quot;Se qualcuno mi chiedesse perché questa storia è stata scritta in portoghese, risponderei che una storia come questa avrebbe potuto essere scritta solo in portoghese, e basta. Ma c'è un'altra

L'autore ammette chiaramente che "uma história como esta só poderia ter sido escrita em português, e pronto", cioè che quella del portoghese è stata una scelta, per così dire, obbligata: questa lingua si confaceva alla storia che aveva intenzione di narrare, era propria agli eventi che doveva mettere in scena fra le pagine del romanzo. Infatti, "em rigor" o "pelo menos é o que prescreve a tradição" un Requiem non può essere scritto propria lingua ("não podia escrever um Requiem na minha língua"), deve essere necessariamente scritto una lingua altra ("precisava de uma língua diferente"), ma non una qualunque, bensì "uma língua que fosse um lugar de afecto e de reflexão", che avesse quindi a che fare con la propria interiorità, che fosse parte di lui, del suo mito personale, ma che fosse comunque e inevitabilmente una lingua non materna, che fosse una lingua famigliare ed estranea al contempo, in un processo in qualche modo simile e opposto al 'perturbante' freudiano. Ma da dove sorge questa necessità, per così dire, biologica, che costringe alla simbiosi vitale (e non nel senso metaforico, bensì strettamente biologico del termine di 'essere necessaria affinché la vita persista nella sua forma fenomenica') fra una lingua altra, in questo caso il portoghese, e "o Requiem que a personagem a quem chamo «Eu» teve de executar neste livro"? La risposta è inscritta nell'etimo della stessa parola Requiem, nel suo 'DNA' storicoculturale. Il Requiem, titolo-incipit della preghiera cattolica ai defunti "Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Requiescant in pace. Amen" (in it. 'L'eterno riposo dona a loro, Signore, e splenda ad essi la luce perpetua. Riposino in pace. Amen.'), ha dato origine ad una lunga tradizione interna alla storia della musica religiosa cattolica, costituendosi in un genere di grande fortuna: la Missa defunctorum più solenne, ossia il rito che intende donare la pace del riposo eterno ("Requiem aeternam dona eis [...]. Requiescant in pace") del paradiso ai defunti ("et lux perpetua luceat eis").

cosa da chiarire. A rigore, un *Requiem* dovrebbe essere scritto in latino, perlomeno secondo quanto la tradizione prescrive. Ora si dà il caso che io, disgraziatamente, col latino me la passi male. Sia come sia, ho capito che non potevo scrivere un *Requiem* nella mia lingua, e che avevo bisogno di una lingua differente: una lingua che fosse di affetto e di riflessione." (Tabucchi, 2017: 7).

Infatti, un *Requiem*, "em rigor" o "pelo menos é o que prescreve a tradição", è un 'lasciar andare', un'estrema 'presa di distanza' da qualcuno che ci è stato accanto in vita ma che ora non c'è più; e, a bene guardare, è una specie di esorcismo ma in senso positivo, poiché libera anche il vivente dall'ossessione del ricordo: il *Requiem* è una purificazione, una catarsi dal dolore della dipartita; e questo è anche il fine del 'rito' che si compie nel romanzo.

Proprio la forma ciclica del rito si presta bene a definire il romanzo, nel quale infatti si compirà un ciclo narrativo e semantico. La ciclicità della sua forma, l'eterno ritorno tipico del rituale, è una cifra della struttura dell'opera, si pensi ad esempio alla sua durata, dalle 12:00 alle 00:00, ossia dal meriggio alla mezzanotte, il molo di Alcântara che apre e chiude l'allucinazione narrata, il pellegrinaggio dell'io narrante che intende rivedere i luoghi un tempo familiari, ripercorrendo con precisione le tappe di un itinerario di ricordi passati⁹. Oltre alla forma, il romanzo esprime anche il contenuto proprio del rito, ossia la sua ineluttabilità, il fatto che, "em rigor" o "pelo menos é o que prescreve a tradição", esso sia un passaggio obbligato e abbia un suo percorso prefissato. Il rito non ammette variazioni dalla norma, libertà interpretative, soluzioni creative, va bensì compiuto nella sua interezza e nella sua struttura, pena la non apparizione dell'evento prodigioso, l'assenza di modificazione delle forze spirituali, la 'non riuscita', appunto, del rito, il quale non funziona se non viene completato nella sua rigida articolazione e nella sua interezza. Si pensi

Nell'antefatto, la storia precedente sull'io narrante, Tadeus e Isabel, è allusa in sparsi frammenti durante il pellegrinaggio rituale e viene rievocata nel ricordo man mano che il rito si compie. La sostanza della storia è un triangolo amoroso fra i tre personaggi ed una gravidanza interrotta. Tabucchi, 2017: 46-47: "Senti Tadeus, dissi io, perché Isabel si è uccisa? [...] sei stato tu, insistetti, sei stato tu a convincerla ad abortire? [...] E che cosa volevi, timidino, disse rispondendo alla mia domanda di prima, che nascesse un bastardino con due padri? Io non sapevo niente della tua storia con Isabel, dissi, l'ho scoperta solo molto più tardi, mi hai ingannato, Tadeus. E poi chiesi: ma era tuo o mio? Lascia perdere, disse lui, in ogni caso sarebbe stato un infelice. Questo è quel che pensi tu, replicai, quello che penso io è che aveva il diritto di vivere. Sì, disse Tadeus, per creare quattro infelici, io, tu, lui e Isabel. Comunque lei è stata infelice lo stesso, insistetti, è stato in seguito a tutta quella storia che si è persa quella depressione ed è per la depressione che si è uccisa, quello che voglio sapere è se il buon consigliere fosti tu. Ti ho già detto che è a lei che devi chiederlo, si difese Tadeus, io non lo so, te lo giuro, non so niente".

alla Vecchia Zingara (capitolo 2), una sorta di Sibilla Cumana di virgiliana memoria che presiede le porte che separano il mondo dei vivi e dei morti (non a caso sta fuori dal cancello del cimitero e sa leggere la mano, quindi è una specie di 'sciamano', un essere anfibio, duplice, che vive tra l'umano e il divino, un sorta di Ermes psicopompo): la Vecchia Zingara lo dota di tre Lacoste false di colore celeste (colore che consiglia lei stessa e che è anche un simbolo spirituale) unico refrigerio alla calura, al sudore, insieme a tre coccodrilli autoadesivi (i loghi che renderebbero 'autentiche' le magliette); e il coccodrillo è un essere anch'esso anfibio che, nella tradizione occidentale e mediorientale, rappresenta la fecondità e ha valenze apotropaiche (si veda il dio egizio Sobek) ed è quindi una specie di talismano protettivo di cui avrà bisogno l'io narrante per compiere il rituale, ossia il pellegrinaggio catartico-ascetico che lo attende.

Ma la catarsi, che deve compiersi con il rituale-pellegrinaggio narrato nel romanzo, cosa riguarda? Le allusioni sono varie, enigmatiche, e costellano l'intera storia. La prima di queste, tuttavia, chiarisce la natura, o meglio il luogo, in cui questo percorso si compie: si tratta del "vírus do Inconsciente" (Tabucchi, 1991: 18). Siamo nel capitolo 1, nella conversazione con lo Zoppo della Lotteria (o Cauteleiro Coxo), al quale, per risolvere la questione tra anima e inconscio¹⁰, l'io narrante dice:

É verdade, disse eu, eu tenho a alma, está certo, mas também tenho o Inconsciente, quer dizer, *já* tenho o Inconsciente, sabe, o Inconsciente apanha-se, é como uma doença, eu apanhei o vírus do Inconsciente, acontece.

(Tabucchi, 1991: 18)11

Ofr. Tabucchi 2017: 18: "[...] non so bene se è l'anima, magari sarà stato l'Inconscio, perché è stato il mio Inconscio a portarmi fino a questo punto. Alto là, disse lo Zoppo della Lotteria, l'Inconscio, cosa vuol dire con questo? L'Inconscio è roba della borghesia viennese d'inizio secolo, qui siamo in Portogallo ed il signore è italiano, noi siamo roba del Sud, la civiltà greco-romana, non abbiamo niente a che fare con la Mitteleuropa, scusi sa, noi abbiamo l'anima".

¹¹ "È vero, dissi io, io l'anima ce l'ho, di sicuro, ma ho anche l'Inconscio, voglio dire, *ormai* l'Inconscio io ce l'ho, l'Inconscio uno se lo prende, è come una malattia, mi sono preso il virus dell'Inconscio, càpita." (Tabucchi, 2017: 18).

L'inconscio l'ha portato lì ("foi o meu Inconsciente que me trouxe até aqui", Tabucchi, 1991: 18), quel prodotto della "Mitteleuropa", della "burguesia vienense do princípio do século" (Tabucchi, 1991: 18), lo stesso ambiente e lo stesso spirito che, sul principio di un altro secolo, produsse la rappresentazione de "a tempestade que se está a passar na alma do santo" Antonio, il suo "delírio" (Tabucchi, 1991: 78-79): il *Trittico delle tentazioni* di Bosch, che si avrà modo di trattare più avanti. Inoltre, parla espressamente di un "vírus" (Tabucchi, 1991: 18) che si è preso, il quale si ricollega all'herpes zoster (Tabucchi, 1991: 79), il fuoco di Sant'Antonio che comparirà più avanti. Come il Santo omonimo e come lo rappresenta il pittore olandese, l'io narrante dovrà fare i conti con i demoni del suo passato: i rimorsi; e tutto ciò apparirà chiaramente nel capitolo 5, di fronte al *Trittico* dedicato ai tormenti del Santo egiziano, come si avrà modo di mostrare.

L'edizione italiana del romanzo viene pubblicata l'anno seguente da Feltrinelli ed è tradotta da Sergio Vecchio, al quale lo stesso autore affida il compito. Vecchio pospone al romanzo la sua *Nota del traduttore* (Tabucchi, 2017: 137-139) e (forse¹²) anche una precedente lista de *I piatti che si mangiano (o si potrebbero mangiare) in questo libro* (Tabucchi 2017: 131-133). Lungo tutto il romanzo, si affastellano, infatti, numerose allusioni ai piatti tipici della cucina portoghese, in particolar modo della regione dell'Alentejo, i quali, insieme allo stesso folklore alentejano in generale¹³, svolgono un ruolo importante per questo discorso, come si avrà modo di mostrare più avanti.

Il traduttore, nella sua *Nota*, ci fa palesi i suoi dubbi e le sue soluzioni metodologiche, mostrando come esse condividono, nella sostanza, quelle dello stesso autore in rapporto alla sua singolare scelta linguistica.

¹² Quel (N.d.T.) in calce ha destato alcuni sospetti nella critica (Brizio, 1994: 106-107).

Tabucchi, 2017: 120-121: "Un altro alentejano?, domandai. Ha qualcosa da ridire contro gli alentejani?, obiettò la Mariazinha con aria orgogliosa, guardi che sono anch'io alentejana, sono di Estremoz. No, non ho niente, risposi, solo che la mia giornata è stata piena di alentejani, ho incontrato alentejani dappertutto. Gli alentejani sono internazionali, disse la Mariazinha scuotendo la coda di cavallo, e ci lasciò in pace".

[...] quali messaggi avrò tradotto? Quali valori avrò tradito? Non lo so. Paradossalmente, spero nessuno. So solo che, se l'Autore è stato spinto a scrivere questa storia in portoghese in quanto aveva bisogna di "una lingua differente: una lingua che fosse di affetto e di riflessione", anch'io ho trovato in questa storia, nel suo Autore, in quella lingua, e quindi nella nostra, un luogo di riflessione e affetto.

(Tabucchi 2017: 138-139)

Tuttavia, nonostante l'imminente uscita dell'edizione originale in portoghese e della traduzione in italiano, rispettivamente un mese e un anno dopo, viene pubblicata una versione parziale tradotta dallo stesso Tabucchi. La traduzione d'autore del capitolo 5 del romanzo, firmata da un sedicente Nuno Pereira, esce sul «Corriere della Sera» l'11 agosto sul 1991 (ora ripubblicata in Tabucchi, 2013: 113-120) e reca il titolo calviniano *Se una sera d'estate un viaggiatore*, il qual ci introduce subito nell'orizzonte del iper-romanzo postmoderno. Il brano, inoltre, è introdotto da questa breve didascalia:

Il testo che segue è un capitolo di un romanzo (*Requiem*, un'allucinazione) che Antonio Tabucchi ha scritto in portoghese e che sarà pubblicato in settembre dall'editore Quetzal di Lisbona. Il romanzo uscirà in traduzione italiana l'anno prossimo. Si tratta del percorso che un io narrante compie, in una domenica estiva, in una Lisbona deserta e torrida. In questo capitolo Tabucchi ci conduce al Museu das Janelas Verdes. E ci parla di un incontro con "Le tentazioni di Sant'Antonio" di Hieronymus Bosch.

(Tabucchi, 2013: 113)

La traduzione "occupava per intero le prime due pagine dell'inserto domenicale dedicato ai libri", ossia il "Corriere Cultura", e venne rigettata dall'autore poiché la trovava "rugginosa" (Mulinacci, 2013: 99-100). Nonostante il giudizio dell'autore-traduttore, risulta utile per l'indagine della critica. Perché, infatti, scegliere proprio il capitolo 5? Perché non il primo, che avrebbe avuto anche maggiore connessione con il titolo dell'articolo-traduzione (Se una sera d'estate un viaggiatore)? O l'ottavo, il più evidentemente

metaletterario, ossia quello del Venditore di Storie? Per rispondere a questa domanda, bisogna prima capire di che tratta il capitolo.

Il capitolo 5 si pone nella metà del romanzo, che, come detto, consta di 9 capitoli (lo è anche se si guarda al numero delle pagine complessive). Si svolge interamente nel Museu das Janelas Verdes, altro nome con cui è noto il Museu nacional de arte antiga (in it. 'Museo nazionale di arte antica') e si divide in due parti, separate da un cambio di ambientazione: nella prima parte si è nel Bar del Museo, nella seconda in una delle sue sale nella quale è esposta la pala d'altare Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio di Hieronymus Bosch; nella prima parte l'io narrante incontra e dialoga con il Barman del Museo Nazionale di Arte Antica, nella seconda con il Copista (la guardia della sala compiacente, con la quale scambia solo un cenno di ringraziamento, non compare neanche nella lista dei personaggi e ha quindi soltanto un ruolo funzionale). Segue il capitolo 4, nel quale, spossato dalla complicata digestione del Sarrabulho, la zuppa di carne di maiale mangiata con Tadeus al ristorante di Casimiro (capitolo 3), riposa qualche ora nella Pensione Isadora, luogo un po' squallido consigliatogli dallo stesso Tadeus poco prima di salutarsi. Buona parte del capitolo 4 è occupato da un incontro non da poco, quello con il Padre Giovane del narratore.

Perché l'io è lì? È lì perché vuole vedere, dopo tanti anni, la pala di Bosch. Si scopre nel corso capitolo 5, attraverso il dialogo con il Barman e nel monologo interiore del narratore, che l'io la vuole rivedere per "capricho" anche se l'ha visto "dezenas de vezes" (Tabucchi, 1991: 72). Infatti, dopo essersi guadagnato la simpatia del Barman assaggiando ed apprezzando il cocktail "Janelas Verdes' Dream" di sua invenzione¹⁴, gli rivela il suo problema

Per il buongustaio letterario, purché siano "estrangeiro" (Tabucchi, 1991: 71): "sono tre quarti di vodka, un quarto di succo di limone e un cucchiaino di sciroppo di menta peperita, si mette il tutto nello shaker con tre cubetti di ghiaccio, si agita fino a farsi dolere il braccio e prima di servire si toglie il ghiaccio, la vodka e il succo di limone si legano perfettamente, e lo sciroppo di menta peperita, oltre a dargli il profumo, gli dà quel colore verde che è necessario per via del nome, non so se mi capisce: verde, "Janelas Verdes", è fondamentale." (Tabucchi, 2017: 71).

che però lui potrebbe forse risolvergli: il museo sta per chiudere, lui potrebbe chiedere alla guarda di concedergli un'oretta in più per guardarla con calma. Il Barmen lo aiuta con successo. Nella parentesi in cui si attende il ritorno del Barman con l'esito, l'io riflette tra sé e ci rende palese il rapporto con il *Trittico* e i motivi profondi del suo essere tornato, dopo tanto tempo e tanti fatti, a vederlo di nuovo.

Ele desapareceu e eu acabei o meu cocktail e pus-me a pensar. Tinha mesmo vontade de voltar a ver o quadro, há quantos anos não o via? Tentei fazer a conta mas não consegui. E então lembrei-me daquelas tardes de Inverno passadas no museu, nós os quatro e as nossas conversas, as nossas elucubrações sobre os símbolos, as nossas interpretaçeõs, o nosso entusiasmo. E agora encontrava-me de novo ali e tudo era diferente, só o quadro tinha ficado o mesmo, e estava à minha espera. Mas teria ficado o mesmo ou também ele teria mudado? Quer dizer, não seria possível que o quadro agora estivesse diferente só porque os meus olhos o iam ver de outra maneira? Era isso que perguntava a mim próprio quando o Barman do Museu de Arte Antiga voltou.

(Tabucchi, 1991: 72-73)15

Il quadro è dunque legato alla storia precedente, il ricordo delle vicende che hanno visto protagonisti l'io, Tadeus e Isabel (è il bambino il quarto, forse?). Allora fu un punto focale, un luogo in cui i tre si sono spesso riuniti e hanno condiviso energiche esperienze emotive e intellettuali; e là dentro c'era inscritto già qualcosa che forse ora sarà, *a posteriori*, decifrabile?

[&]quot;Scomparve, io finii il mio cocktail e mi misi a pensare. Avevo davvero voglia di tornare a vedere il quadro, quanti anni erano che non lo vedevo? Tentai di fare il conto, ma non ci riuscii. E allora mi ricordai di quei pomeriggi d'inverno passati al museo, noi quattro e le nostre conversazioni, le nostre elucubrazioni sui simboli, le nostre interpretazioni, il nostro entusiasmo. Ed ora ero di nuovo lì e tutto era differente, solo il quadro era restato lo stesso, e mi stava aspettando. Ma era restato lo stesso o era cambiato anche lui? Voglio dire, non era possibile che ora il quadro fosse diverso solo perché i miei occhi lo avrebbero visto in un altro modo? Era questo che mi stavo chiedendo proprio quando tornò il Barman del Museo d'Arte Antica." (Tabucchi, 2017: 72-73).

UN SANTO, UNA PALA D'ALTARE E UNO SCRITTORE: UNA POSSIBILE CHIAVE DI LETTURA?

Partiamo dal primo elemento di questa trinità sui generis: il Santo. Sant'Antonio Abate, l'eremita egiziano nato, secondo la tradizione, nel 251 dell'Era volgare e morto, sempre secondo il racconto agiografico, ultracentenario nel 356, nonostante la vita difficoltosa, è considerato il padre del monachesimo cristiano, tanto per il culto d'Oriente che d'Occidente; e per questo motivo è insignito del titolo di Abate (derivato dalla parola aramaica Abbà, ossia 'padre'), un termine che avrà un enorme rilievo nel proseguo della tradizione monastica sia orientale che occidentale. La tradizione agiografica relativa a questa figura ha inizio con la Vita Antonii di Atanasio di Alessandria, scritta probabilmente intorno agli anni immediatamente successivi alla morte del Santo protagonista. La biografia è inserita all'interno della Lettera di Atanasio, ai monaci che vivono in paesi stranieri sulla vita del beato Antonio il Grande, un'opera di grande fortuna nella cultura cristiana dei primi secoli, ma della quale non si ha l'originale, andato perduto, pertanto non se ne conosce la data precisa della lettera. La lettera in questione si presenta proprio come una sorta di exemplum ante litteram: intende, infatti, offrire un modello esemplare di comportamento per i monaci d'Occidente, ancora poco avvezzi a tali percorsi ascetici. Anche se di minore rilievo storico, un'altra opera che può essere aggiunta tra le fonti è la Legenda aurea (1298) di Jacopo da Varazze: il cap. 21, De Sancto Antonio, è dedicata al Santo egiziano e, come le altre agiografie raccolte nella stessa opera, è una versione abbreviata destinata alla divulgazione di esempi di santità cristiana. Inoltre, anche se non dedicata specificatamente al Santo in questione, Vita Sancti Pauli Primi Eremite (IV-V sec.) di San Girolamo, offre una testimonianza agiografica indiretta poiché presenta una parte dedicata alla relazione tra i due santi¹⁶.

Antonio nacque da agricoltori benestanti convertiti al cristianesimo. Dopo la morte dei genitori, non ancora ventenne, decide di donare la sua

¹⁶ Per le edizioni moderne delle fonti agiografiche citate, si veda Atanasio 2012; Da Varazze; 2007; Girolamo, 1987.

parte di eredità ai poveri, in ossequio al famoso percetto evangelico, e, affidata la sorella a un tutore, lascia la società per l'eremo. Passerà la sua vita in eremitaggio, cambiando talvolta sede (prima un'antica fortezza romana abbandonata, poi una grotta nel deserto e luoghi analoghi). La principale relazione 'civile' l'ebbe con il vescovo di Alessandria Atanasio, che supportò nella lotta contro l'arianesimo. I luoghi del suo eremitaggio diventarono presto meta di pellegrini e per chi abbisognava di guarigione: da allora nacque la correlazione del santo con taumaturgia. Altro motivo per cui lasciava la solitudine del suo eremo erano i suoi pellegrinaggi presso l'eremita più anziano Paolo di Tebe (230c.-335c.), protagonista della biografia di Girolamo citata, alfine di avere consigli sull'ascesi.

Elemento centrale della sua tradizione agiografica furono le tentazioni diaboliche che lo tormentarono per tutta la vita. Secondo il racconto della tradizione, veniva costantemente distratto da visioni indotte dal Nemico al fine di distoglierlo dalla contemplazione di Dio o dalla lettura del Vangelo; e inoltre, fu spesso raccolto da fortuiti 'buoni samaritani' privo di coscienza a causa delle percosse dei demoni.

I principali attributi iconografici del Santo sono la croce tau (τ) , il bastone, il libro e il maiale. Quest'ultimo è legato più che altro alla sua tradizione cultuale: dai maiali, distinti da una campanella legata al gozzo e allevati dagli ospedalieri Antoniani, veniva ricavato il grasso usato nel trattamento del fuoco di Sant'Antonio, la malattia che i membri dell'ordine erano specializzati a curare, insieme ovviamente all'intercessione mistica del Santo.

La carne di maiale e il suo grasso è un elemento che ritorna spesso nel romanzo. Come detto, il capitolo in esame segue il riposo post-prandiale per la digestione del *Sarrabulho*, la zuppa a base proprio di carne di maiale. Quindi non sembrerebbe un elemento casuale, se lo si considera insieme a tutte le altre allusioni al Santo e alla sua tradizione cultuale; infatti, come la guarigione taumaturgica dal fuoco di Sant'Antonio passa attraverso l'applicazione del grasso di maiale, anche l'io narrante, attraverso l'assunzione di questa pietanza, sembra prepararsi all'evento catartico che si avrà modo di trattare.

Passiamo al secondo elemento della triade, la pala d'altare *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch, il quale ovviamente ha

come soggetto il nostro Santo e come tema le sue note tentazioni diaboliche, eventi centrali nella vita ascetica del mistico egiziano. Hieronymus Bosch, ossia Jeroen Anthoniszoon¹⁷ van Aken (1453-1516) è la latinizzazione del soprannome spagnolo 'El Bosco' con il quale il pittore era noto in vita ed è derivato a sua volta dalla sua città natale (in nld.'s-Hertogenbosch, ossia 'Bosco ducale'). Dell'opera esistono tre versioni, tutte d'autore o quanto meno elaborate nella sua bottega sotto la sua supervisione e revisione: due trittici e uno quadro che ritrae solo il pannello centrale delle pale. L'altro trittico (rispetto a quello di nostro interesse) e il quadro singolo sono entrambi a Bruxelles, rispettivamente conservati presso i Musei reali delle belle arti del Belgio (in fr. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, in nld. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) e nella collezione privata Périer-D'Ieteren¹8. La versione citata nel romanzo è conservata presso Museu nacional de arte antiga.

Il *Trittico* di nostro interesse, però, non è sempre stato lì; come ci informa nel romanzo anche Il Copista, un tempo l'opera era esposta presso l'ospedale degli Antoniani, sede dell'ordine monastico omonimo. Il luogo era specializzato nella cura del Fuoco di Sant'Antonio e l'opera era meta di pellegrinaggio per i malati affetti da questa malattia, poiché veniva ritenuta in grado di curarla miracolosamente.

Con il terzo ed ultimo elemento della triade torniamo a porre diretta attenzione sull'opera in questione. Elenchiamo qui in breve le principi convergenze tra il Santo e il personaggio-autore del romanzo:

- entrambi si chiamano Antonio (nome che compare anche tra quelli del pittore, come detto);
- uno degli attributi del Santo è la lettera tau (τ) e l'iniziale del cognome dell'autore è la T;

¹⁷ Come si può notare, tra i nomi del pittore compare anche uno derivato dal lat. *Antonius*, elemento che lo accumuna tanto al Santo che all'autore del romanzo.

¹⁸ Per una comparazione tra le versioni, si veda l'articolo della stessa proprietaria Catheline Périer-D'Ieteren, 2014; e su Tabucchi e l'opera di Bosch, Sechi, 2020.

- un altro attributo è il maiale e nel romanzo si insiste molto sulla dieta alentejana ricca di carne suina;
- motivo centrale del romanzo è l'allucinazione, così come le visioni diaboliche nella storia del Santo.

Sembra infatti che il romanzo, quasi collassando su sé stesso, precipiti nel mulinello semantico di questo capitolo per poi tornare a compiere un nuovo giro. Il capitolo 5¹⁹, con l'epifania del quadro e la catarsi che esso innesca nel personaggio-narratore, è il *turning-point*, il momento in cui l'io ha la rivelazione della parte più profonda di sé e del senso escatologico della sua vicenda personale, l'agnizione del Sé, ossia il 'vero aspetto' dell'io. Questo Sé, questo archetipo che mostra, come in uno specchio, la 'vera natura' dell'io narrante, è rappresentato nell'immagine delle Santo soggetto del *Trittico* boschiano.

E no entanto este quadro antigamente tinha um valor taumatúrgico, disse o Pintor Copiador, os doentes iam em peregrinação para a frente dele à espera de um acontecimento milagroso que pusesse fim ao seu sofrimento. O Pintor Copiador leu o espanto na minha cara e perguntou-me: não sabia? Não, respondi, francamente não sabia. Pois bem, disse ele, o quadro estava exposto no hospital dos Antonianos em Lisboa, que era um hospital onde se albergavam pessoas com doença de pele, que na maior parte dos casos eram doenças venéreas e o terrível fogo de Santo Antão, que é como se chamava antigamente a uma espécie de erisipela epidémica e que é como o povo na província ainda chama a esta doença, é uma doença assaz terrível porque se manifesta ciclicamente e a zona que ela ataca fica cheia de bolhas horrorosas que doem muito, mas agora esta doença tem um nome mais científico, é um vírus, chama-se herpes zoster.

(Tabucchi, 1991: 79)20

¹⁹ Sul rilievo del capitolo 5 e sulla *Trittico* boschiano come "mise-en-abîme del romanzo", già Brizio, 1994.

^{20 &}quot;E però questo quadro anticamente aveva un valore taumaturgico, disse il Copista, i malati andavano in pellegrinaggio davanti a lui aspettandosi un evento miracoloso che ponesse fine alle loro sofferenze. Il Copista lesse lo stupore sul mio viso e mi chiese: non lo sapeva? No,

Benché "Bosch tinha uma imaginação perversa" e "atribui essa imaginação ao pobre do Santo Antão", tanto da riempirlo di "porcarias", il Copista rivela che "este quadro antigamente tinha um valor taumatúrgico": i malati andavano "em peregrinação para a frente dele à espera de um acontecimento milagroso que pusesse fim ao seu sofrimento". La scoperta ha un effetto dirompente nell'io narrante ed è l'agnizione che lo condurrà all'epifania catartica. Non è un caso che si usi il termine "espanto" ("O Pintor Copiador leu o espanto na minha cara", Tabucchi, 1991: 79), tradotto con "stupore" da Vecchio (Tabucchi, 2017: 79) e con "meraviglia" da Pereira-Tabucchi (Tabucchi, 2013: 120), il derivato del verbo espantar, etimologicamente legato al lat. expaentare, quindi expaventare, le quali voci latine hanno dato esiti oscillanti: le spagnole espantar 'spaventare', espantoso 'spaventoso' ed espanto 'spavento', insieme alle italiane spaventare, spaventoso e spavento. L'oscillazione semantica tra stupore e meraviglia, paura e terrore, è tipica e ricorrente in queste lingue. La meraviglia-spavento, lo stupore-terrore, nella tradizione occidentale ha anche un illustre capostipite: la parola-concetto greca θαυμάζω (thaumazo), usata da Aristotele per designare il sentimento che ha spronato gli uomini a filosofare, quello stupore-terrore, quella meraviglia-spavento che provarono di fronte all'ignoto, al non comprensibile dei fenomeni naturali. Inoltre, e di maggior rilievo per questo discorso, il concetto di θαυμά (thauma), ossia 'prodigio, miracolo' è quello che, secondo una sua interpretazione, verrebbe simboleggiato il tau $(\tau)^{21}$, attributo di Sant'Antonio e lettera che i monaci del suo ordine portano cucita sul loro saio e che ritenevano dotata di virtù protettive contro i malanni (detto signum

risposi, francamente non lo sapevo. Dunque, disse, il quadro era esposto all'ospedale degli Antoniani di Lisbona, che era un ospedale dove si ricoverava gente con malattie della pelle, che nella maggior parte dei casi erano malattie veneree e il terribile fuoco di Sant'Antonio, come si chiamava anticamente una specie di risipola contagiosa e come ancora la gente di campagna chiama questa malattia, è una malattia abbastanza tremenda perché si manifesta ciclicamente e la zona che ne viene attaccata è piena di bolle schifose che fanno molto male, ma adesso questa malattia ha un nome più scientifico, è un virus, si chiama herpes zoster." (Tabucchi, 2017: 78-79).

Ovviamente, la relazione con θαυμάζω (thaumazo) riguarda il suono della lettera greca tau (τ) e la sillaba iniziale della parola, che invece inizia per theta (θ).

potentiae)²². Questo "timore reverenziale", questo sentimento del numinoso, vuole indicare lo stato d'animo che l'uomo (un essere mortale, finito, limitato) prova di fronte alla prodigiosa manifestazione divina (un essere immortale, infinito, illimitato), per esempio assistendo alla guarigione miracolosa da una malattia dolorosa, come appunto "o terrível fogo de Santo Antão". Sappiamo già che i malati, "à espera de um acontecimento milagroso que pusesse fim ao seu sofrimento", andavano in pellegrinaggio alla pala di Bosch, che era esposta nell'ospedale degli Antoniani di Lisbona, poiché la si credeva dotata di "um valor taumatúrgico". Allora, i malati lì di fronte sperimentavano il θαυμά (thauma), ossia il prodigio miracoloso, e percepivano il θαυμάζω (thaumazo), la numinosa presenza del Dio vivente e operante al di là delle cognizioni umane; e così anche l'io narrante, giunto lì di fronte alla pala taumaturgica, sperimenta l'epifania del Sé.

Il cortocircuito emotivo, che in un lento ma inesorabile crescendo ha portato allo *spannung* della rivelazione della funzione catartica del quadro (come anche quella delle visioni diaboliche in esso rappresentate, poiché nella tradizione ascetica la sopportazione paziente del male è considerata la via per la Salvezza), con la sua fisiologica reazione di sudore e palpitazioni, *leitmotiv* di buona parte del romanzo che scandisce i momenti essenziali del percorso catartico, ne è la prova indiziaria:

O meu coração começou a bater mais rápido, senti que estava a suar e perguntei: como é que você sabe todas essas coisas? Não se esqueça que há dez anos que eu trabalho com este quadro, respondeu ele, para mim não tem mistérios. Então fale-me desse vírus, disse eu, o que é que sabe desse vírus? É um vírus muito estranho, disse o Pintor Copiador, parece que todos o albergamos dentro de nós em estado larvar, mas ele manifesta-se quando as defesas do organismo estão mais fracas, então ataca com virulência, e depois adormece e volta atacar ciclicamente, olhe, digo-lhe uma coisa, eu acho que o herpes é um pouco como o remorso, fica adormecido dentro de nós e um belo dia acorda e ataca-nos, e

²² Tra l'altro azzurra o su sfondo azzurro, lo stesso colore delle Lacoste dell'io narrante.

depois volta a adormecer porque nós conseguimos amansá-lo, mas fica sempre dentro de nós, não há nada a fazer contra o remorso.

(Tabucchi, 1991: 79-80)²³

Il sudore e le palpitazioni ("O meu coração começou a bater mais rápido, senti que estava a suar") sono gli effetti fisiologici (quindi manifesti) delle crisi d'ansia (quindi latenti) che hanno colpito l'io narrante all'inizio percorso ascetico (nel capitolo 2, culminate con l'incontro con la Vecchia Zingara-Sibilla Cumana); questi ritornano ora e ritorneranno poi di nuovo nel capitolo 7, quando si 'giocherà' con una partita a biliardo contro il Maître della Casa do Alentejo l'incontro con Isabel, l'ultima volta, infatti, che cambierà la maglia ormai zuppa di sudore. Alla parola "Herpes zoster", che ora ha "um nome mais científico", ma era "como se chamava antigamente" il "terrível fogo de santo Antão", l'io narrante ha una nuova crisi, ovviamente in connessione all'ultimo messaggio di Tadeus: "foi tudo culpa do herpes zoster"24. Il suggerimento del Copista apre la strada all'interpretazione, o quanto meno all'intuizione di quanto sia realmente accaduto. Infatti, il Copista fa questa equazione herpes zoster = rimorso: questi due mali (uno del corpo, l'altro dell'anima-psiche) hanno il medesimo comportamento; infatti, come il rimorso, l'herpes "fica adormecido dentro de nós e um belo dia acorda e ataca-nos, e depois volta a adormecer porque nós conseguimos amansá-lo, mas fica sempre dentro de nós"; e non c'è nulla da fare ("não há nada a fazer contra o remorso"), una guarigione umana non esiste: solo un

²³ "Il mio cuore cominciò a battere più rapido, sentii che stavo sudando e domandai: com'è che lei sa tutte queste cose? Non si dimentichi che sono dieci anni che lavoro su questo quadro, rispose lui, per me non ha più misteri. Allora mi parli di questo virus, dissi, cosa sa di questo virus? È un virus molto strano, disse il Copista, pare che tutti ce lo portiamo dentro allo stato larvale, ma si manifesta quando le difese dell'organismo sono infiacchite, allora attacca con virulenza, poi si addormenta e torna ad attaccare ciclicamente, guardi, le dico una cosa, penso che l'herpes sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e ci attacca, poi torna a dormire, perché noi siamo riusciti ad ammansirlo, ma è sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso." (Tabucchi, 2017: 79).

²⁴ Sulla risoluzione del "rebus", si veda Brizio, 1994 e Dolfi, 2003.

evento 'taumaturgico' (derivato anch'esso da *thaûma* 'prodigio' e *érgon* 'lavoro, opera', cioè un 'miracolo') può salvare; e per il miracolo serve il rito: la catarsi può compiersi solo attraverso il pellegrinaggio al *Trittico* taumaturgico, il quale funziona come una metonimia del Santo, una reliquia e, in quanto tale, assume il valore salvifico di un oggetto liturgico (e quindi necessario al rituale). L'immagine del Santo nel quadro rappresenta l'archetipo del Sé: il *Trittico* è quindi una sorta di mandala²⁵ che trasfigura la parte più profondo dell'inconscio dell'io narrante, la sua totalità; e, attraverso tale rivelazione, l'io si libera dai rimorsi e dai sensi di colpa che aveva lasciato nel suo inconscio la storia precedente.

La connessione con l'enigmatico prologo del romanzo, la storia che ha visto protagonisti l'io narrante, Tadeus e Isabel quando ancora erano in vita e che viene allusa da sparsi rimandi lungo tutto il romanzo, sembrerebbe anche essere evocata dal dettaglio del *Trittico* che sta dipingendo in quel momento il Copista: la coppia in groppa al pesce volante del pannello di destra. Così l'esperto Copista interpreta la scena:

A tenca é um peixe de água doce, confirmou ele, vive nos pântanos e nos fossos, é um peixe que gosta de lama, é o peixe mais gorduroso que eu comi na minha vida, na minha terra faz-se se um arroz de tenca que é afogado na gordura, tem qualquer coisa a ver com o arroz de enguias, mas é muito mais gorduroso, é preciso um dia inteiro para o digerir. O Pintor Copiador fez uma pequena pausa. E é em cima dessa tenca gordurosa que essas duas personagens vão ao encontro do diabo, disse, está a ver, os dois gajos têm um encontro diabólico, vão fazer porcarias num sítio qualquer.

(Tabucchi, 1991: 78)²⁶.

²⁵ Concetto presente anche nel romanzo postumo *Per Isabel. Un mandala*, dove ricompare anche lo stesso nome di questo personaggio femminile (Tabucchi, 2015; Dolfi, 2013).

^{26 &}quot;La tinca e un pesce d'acqua dolce, mi confermò lui, vive nei pantani e nei fossi, è un pesce che ama il fango, è il pesce più grasso che ho mai mangiato in vita mia, al mio paese si fa un riso con la tinca affogato nel grasso, ricorda un po' il riso con l'anguilla, ma è molto più grasso, ci vuole un giorno intero per digerirlo. Il Copista fece una piccola pausa. È a cavallo

I due personaggi vanno a un Sabba: che siano forse Tadeus e Isabel, in una sorta di *mise-en-abîme*? Mentre l'Antonio del quadro e l'io narrante erano occupati con i loro libri, uno con Bibbia (sempre nel pannello di destra del *Trittico*), l'altro "a scrivere quella storia balorda" (Tabucchi, 2017: 90) rinchiuso nella villa vicino al Faro che visiterà nel capitolo 6, qualcosa di più di una "tenca gordurosa" (nel senso sia di 'grassa' ma anche – e soprattutto – metaforico di 'carnale, lussuriosa') ingombrerà la pancia di Isabel e porterà un così tragico sviluppo e conclusione della loro vicenda personale.

UN'ASTRAZIONE A MO' DI CONCLUSIONE

Di indizio in indizio, di allusione in allusione, si è cercato di mostrare in quale stretto rapporto semantico stiano questi tre elementi: la figura di Sant'Antonio Abate, il *Trittico* di Hieronymus Bosch che lo vede soggetto principale e sviluppa il motivo cardine della sua tradizione agiografica (le tentazioni diaboliche), e lo scrittore che cerca di tagliare i ponti con "quella storia balorda" (Tabucchi, 2017: 90) che lo tortura, quel rimorso che, come un virus, ha infettato la sua parte più intima. Questi sembrano rispecchiarsi l'uno nell'altro, centuplicando la rappresentazione di rimando in rimando, come accade negli specchi barocchi posti uno di fronte all'altro.

Usando una schematizzazione di base presa dalla scienza del linguaggio e integrata con la griglia ermeneutica di Frye, si potrebbe dire che il senso denotativo dell'io narrante è la sua identità esistenziale: l'autore Antonio Tabucchi (il segno-motivo, ossia il senso letterale, storico-documentario); mentre, i suoi sensi connotativi sono: Sant'Antonio Abate (l'immagine), l'Eremita (l'archetipo) che affronta la fase di putrefazione catartica delle parti rimose dalla Persona necessaria alla realizzazione del Sé (la monade).

di quella tinca grassa che questi due personaggi vanno incontro al diavolo, disse, non vede?, questi due stanno per avere un incontro diabolico, stanno andando a fare porcherie chissà dove." (Tabucchi, 2017: 78).

Qui si vede chiaramente la natura del processo che intercorre tra queste due tipologie semantiche, il denotativo e i connotativi: la risemantizzazione, infatti, ne è il suo metodo prediletto. Tabucchi con Sant'Antonio, come già fece Joyce con Ulisse, attinge dal serbatoio della tradizione una figura dell'immaginario collettivo dotata di una certa connotazione simbolica e la decontestualizza, inserendola all'interno di un orizzonte concettuale differente; in questo modo, la figura, mantenendo pur sempre le sue caratterizzazioni specifiche, dice cose altre, ulteriori rispetto ai ricorsi precedente, estendendone così il potenziale semantico. Lo straniamento imposto alla figura, quindi, la risemantizza, rinnova e rinvigorisce, come una dinamo che si riempie di energia e torna a far luce.

Dall'ermeneutica alla semiotica del testo, sembra apparire chiaramente che, quantomeno nella letteratura modernista e postmodernista, il processo dello straniamento delle figure dell'immaginario collettivo conduca le fila del rapporto tra denotazione e connotazione semantica, tra soggettività narrante e oggettività narrata; e così parrebbe accadere anche con l'io narrante di *Requiem*, come si è cercato di dimostrare in queste pagine.

BIBLIOGRAFIA

Atanasio di Alessandria (2012). Sant'Antonio. La sua vita. Bologna: ESD - Edizioni Studio Domenicano.

Brizio, Flavia (1994). Dal fantastico al postmoderno: Requiem di Antonio Tabucchi. Itaca, 71, 1, 96-115.

Brizio-Skov, Flavia (2002). *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza: Pellegrini Editore.

Da Varazze, Iacopo (2007). *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro Vitale Brovarone e L. Vitale Brovarone. Torino: Einaudi.

Dolfi, Anna (2006). Tabucchi: la specularità, il rimorso. Roma: Bolzoni.

-----(2013). Isabel, o della 'lunga' notte. Estudos Italianos em Portugal - Nova Série, 8, 143-154.

Fournier Kiss, Corinne (2020). L'intertestualità emozionale pessoana nell'opera di Antonio Tabucchi: Saudade e desassossego. *Pessoa Plural - A Journal of Fernando Pessoa Studies: Originality and Cosmopolitanism/Originalidade e Cosmopolitismo*, 18, 186-217.

- Girolamo (1987). In Bazyli Degórski (Ed.), Edizione critica della «Vita Sancti Pauli Primi Eremitae» di Girolamo. Roma: Institutum Patristicum «Augustinianum».
- Jansen, Monica (1995). "Requiem": una mediazione fra 'vera finzione' e 'verità pratica'. In Serge Vanvolsem, Franco Musarra, Bart Van den Bossche (Eds.), I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992, Leuven Louvain-la-Neuve Namur Bruxelles, 3-8 maggio 1993 (I, 421-429). Roma-Leuven: Bulzoni-Leuven University Press.
- Mannocchi, Maria Cristina (2016). *La trama dell'invisibile. Sulle tracce di Antonio Tabucchi*. Roma: Edizioni Ensemble.
- Mulinacci, Roberto (2013). La versione di Tabucchi. Appunti su un abbozzo di autotraduzione di *Requiem*. In Vincenzo Russo (Ed.), *Tabucchi o del Novecento* (99-111). Milano: di/segni.
- Périer-D'Ieteren, Catheline (2014). An unpublished Copy of Hieronymus Bosch's *Temptation of St. Antony*. In Erma Hermens (Ed.), *European Paintings 15th-18th Century: Copying, Replicating and Emulating* (20-28). London: Archetype Publications Ltd.
- Pini, Lorenzo (2018). A Lisbona con Tabucchi. Un luogo di misteriosa bellezza. Roma: Perrone Editore.
- Russo, Vincenzo (ed.) (2013). Tabucchi o del Novecento. Milano: di/segni.
- Schwarz Lausten, Pia (2005). L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi.

 Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Sechi, Mario (2020). Descrizione e immagine. Antonio Tabucchi, Hieronymus Bosch e altri pittori visionari. In Cosimo Damiano Fonseca e Isabella Di Liddo, *Viridarium novum. Studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara* (635-638). Roma: De Luca editore d'arte.
- Tabucchi, Antonio (1987). I volatili del Beato Angelico. Palermo: Sellerio Editore.
- ---- (1991). Requiem. Uma alucinação. Lisboa: Quetzal Editores.
- —— (2013) [1991]. Se una sera d'estate un viaggiatore, trad. di Nuno Pereira (i.e. Antonio Tabucchi). In Vincenzo Russo (Ed.), Tabucchi o del Novecento (113-130). Milano: di/segni.
- ---- (2015) [2013]. Per Isabel. Un mandala. Milano: Feltrinelli.
- ——(2017) [1992]. In Sergio Vecchio (Trasnl.), Requiem. Un'allucinazione. Milano: Feltrinelli.
- Zangrandi, Silvia (2015). Il viaggio bizzarro di Antonio Tabucchi in "Requiem". *Otto/Novecento*, 3, 133-144.



PER UNA LETTURA DI *INVERNO*: INCERTEZZA NEL SERENI DI *FRONTIERA*

For a reading of Inverno, uncertainty in Sereni's Frontiera

GIORGIO POZZESSERE

giorgiopozzessere@gmail.com Università di Coimbra

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0189-6585

DOI https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_5

Texto recebido em / Text submitted on: 12/11/2021 Texto aprovado em / Text approved on: 26/09/2022

Biblos. Número 8, 2022 • 3.ª Série pp. 103-116

GIORGIO POZZESSERE

RIASSUNTO.

L'articolo si propone di mettere in rilievo il sentimento di incertezza e di turbamento esistenziale del

Vittorio Sereni di Frontiera. La dissertazione parte dall'uso che il poeta fa degli elementi naturali nella

prima raccolta per esemplificare, attraverso la lettura di Inverno, poesia incipitaria della raccolta, come la

"nebbia" concretizzi un sentimento vago di eventi presentiti ma non ancora vissuti, né visti chiaramente.

Parole chiave: Vittorio Sereni; Frontiera; Incertezza; Transizione; Separazione.

ABSTRACT.

The article aims to highlight the feeling of uncertainty and existential disturbance of Vittorio Sereni di

Frontiera. The dissertation starts from the use that the poet makes of natural elements in the first col-

lection of his poems to exemplify, through the reading of *Inverno*, the opening poem of the collection,

how the "fog" concretizes a vague feeling of foreseen events but not yet experienced, nor clearly seen.

Keywords: Vittorio Sereni; Frontiera; Incertitude; Transition; Severence.

104

1. Frontiera viene pubblicata quando Vittorio Sereni (1913-1986) ha ventotto anni, nel 1941, dalle edizioni di "Corrente" di Ernesto Treccani, casa editrice della rivista Corrente di vita giovanile con la quale qualche anno prima l'autore aveva collaborato¹. Successivamente la raccolta è stata riedita da Vallecchi nel 1942, con il titolo di Poesie e con l'aggiunta di sei nuovi componimenti (A M.L. sorvolando in rapido la sua città, Strada di Creva, Piazza, Lontana, Alla giovinezza e Così di notte). Nel 1966 è ristampata da Vanni Scheiwiller per All'Insegna del pesce d'oro nuovamente col titolo di Frontiera con quella che sarà la struttura interna ripresa nelle edizioni successive². Questa edizione ha una breve nota dell'autore che è molto interessante, poiché dimostra la natura essenzialmente circolare e d'insieme della raccolta³. L'opera, pur avendo una complessa gestazione e pur avendo subito svariate modifiche sia strutturali che puntuali, è stata scritta quasi interamente in quella che può essere considerata l'età della giovinezza o, meglio, in quello che può essere definito un periodo di transizione tra l'età della giovinezza e l'età della maturità⁴.

¹ La rivista inizialmente di chiamava Vita giovanile e Sereni vi collaborò dal 1937 al 15 settembre 1939.

Il titolo inizialmente pensato da Sereni era Voci lombarde o Voci lombarde, poi non piacque molto all'editore Treccani, non convincendo del tutto lo stesso autore. In realtà, il titolo Frontiera inizialmente non piacque molto a Umberto Saba che lo considerò troppo fascista. Cfr. su questo punto l'intervista di Sereni a Chierici pubblicata su Nuovi Argomenti nel 1978: "un giorno che passeggiavamo lungo via Scarlatti, Saba si fermò di botto e mi disse: "In quel tuo libro dal titolo fascista... Ma si, Frontiere, Frontiere"".

³ "Il miraggio, o il mito, dell'"unico libro" andrebbe circoscritto a quell'anno e a quel momento psicologico (e pubblico) e oggi non insisterei certo nel riproporlo", Sereni, 1966: 65-66.

⁴ Nell'edizione del 1966, la composizione delle poesie è delimitata dagli anni 1935-1944. Va, comunque, ricordato che sono date messe in calce alle singole poesie presenti nei manoscritti prima della stampa. In Sereni, infatti, il momento ispirazionale, che coincide quasi sempre con la data messa in calce alle singole poesie, viene modellato nel corso del tempo, attraverso un lavorio variantistico caotico e imponente, in un processo molto simile a quello che caratterizza le poesie di Ungaretti e che è caratteristica fondamentale dell'estetica anticrociana di Banfi e di Pareyson. Non va dimenticato, infatti, che Sereni si laureò proprio con Banfi con una tesi in estetica su Gozzano.

GIORGIO POZZESSERE

Il libro fondamentalmente è stato scritto alla frontiera della giovinezza, intesa come soglia tra la vitalità di un'attesa e l'incognita della prospettiva futura, includendo in questa percezione del limite (caro a tanta poesia primonovecentesca) il discorso sulla morte, che, come per la memoria, si caratterizza in maniera del tutto particolare nel primo Sereni.

(Tassoni, 2016: 671)

La frontiera sereniana rappresenta, dunque, il limite cronologico ed esistenziale, in cui si mescolano di volta in volta la vitalità della giovinezza e il senso di morte proprio dell'età adulta e in cui si alternano i sentimenti di sicurezza gioiosa e vitale con quelli di vaga incertezza per il futuro, oltre a rappresentare il confine geografico-spaziale⁵. L'immagine del paesaggio si fa cosa intravista, segnale, limite, sospensione, illusione, traccia persistente fuori e dentro la coscienza.

In Frontiera l'elemento atmosferico, il più delle volte descritto in maniera ciclica, il mutare delle stagioni (l'inverno e l'estate) e il vento e il lago concretizzano l'andamento interiore del poeta: ogni elemento geografico-naturalistico esemplifica un sentimento, una percezione, un intimistico modo di rapportarsi al mondo. Se il ruolo del vento, quello dell'inverno (e delle stagioni in generale) e quello del lago sono stati analizzati abbondantemente, il ruolo della nebbia, invece, è stato negletto dalla critica, forse perché questa è stata percepita come meno caratterizzante della raccolta⁶. Tuttavia, se si analizzano a fondo i testi di Frontiera si nota come la nebbia non solo sia presente, ma come l'incertezza della visuale, la non nettezza dei confini e dei profili delle persone e il baluginio

⁵ Cfr. Sereni, 2013: XII-XIII: "Frontiera trasforma "un dato geografico" in un "sentimento di 'frontiera'", diventando fortemente polivalente".

⁶ Come è stato più volte notato dagli studiosi dell'opera sereniana, il lago designa per lo più lo spazio ambientale modulato sulla percezione esistenziale, il vento, invece, rappresenta la dimensione diacronica e l'irrompere della Storia (cfr. a questo proposito almeno gli studi di Nisticò, Mengaldo, Fortini, Luzi, Fioroni). Su questo ultimo punto è importante notare come la simbologia del vento cambi in *Diario d'Algeria* andando a rappresentare più l'irrompere del ricordo che quello della Storia, ma comunque sempre raffigurando la dimensione diacronica del sentire poetico.

alternante delle luci, dovuti tutti per lo più alla presenza della nebbia, siano la parte più caratteristica della raccolta, legandosi in maniera forte non solo al poetare di derivazione leopardiana tanto importante per Sereni, ma anche al suo sentimento di frontiera. La nebbia connota concretamente il sentimento di incertezza vaga e turbolenta che il giovane poeta prova nei confronti del futuro. E questo è esemplificato dalla poesia *Inverno*.

2. La raccolta edita nel 1966, a differenza delle edizioni precedenti divise in parti prive di un titolo ma distinte da numeri romani, si apre con la sezione Concerto in giardino, che equivale per lo più a I e II delle due edizioni precedenti e che mette in versi il periodo di transizione dalla giovinezza all'età adulta. Già la giovinezza è problematizzata dal poeta, forse in opposizione alla visione esaltata che ne dava il fascismo; ma è il periodo di passaggio che in Sereni si tinge di nebbia e di timori, di un vago sentimento d'incertezza verso un futuro visto per lo più come l'anticipo di un evento percepito dal poeta in maniera malcerta ma destinato ad accadere, che non può essere né evitato, né procrastinato, e che, in parte, è voluto. Inoltre, alcune volte il futuro è presago di eventi bellici e tragici. Tutta la sezione sembra essere caratterizzata dall'incertezza atmosferica (bufere, temporali e nebbie), presagio forse non solo della bufera storica della seconda guerra mondiale, ma anche concretizzazione metereologica dell'incertezza di un giovane davanti al futuro, di un cambiamento necessario e turbato. La sezione è aperta dalla poesia *Inverno*, che nelle precedenti edizioni era l'undicesima della raccolta. Non abbiamo nessuna certezza sul perché sia stata spostata all'inizio, tuttavia si può presupporre che sia per un gusto macrostrutturale, per una volontà di circolarità e per la grande importanza che aveva per Sereni.

ma se ti volgi e guardi nubi nel grigio esprimono le fonti dietro te, le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano. Opaca un'onda mormorò

GIORGIO POZZESSERE

chiamandoti: ma ferma – ora nel ghiaccio s'increspò poi che ti volgi e guardi la svelata bellezza dell'inverno.

Armoniosi aspetti sorgono in fissità, nel gelo: ed hai un gesto vago come di fronte a chi ti sorridesse di sotto un lago di calma, mentre ulula il tuo battello lontano laggiù, dove s'addensano le nebbie. (Sereni, 1995: 7)

3. Questa poesia, che è un testo esemplificativo in cui sono presenti tutti i motivi fondamentali del primo Sereni, è presente in tutte le edizioni di *Frontiera* e risale probabilmente al dicembre del 1934, anche se nell'indice della prima edizione della raccolta è fatta risalire al 1935. Inizialmente aveva un titolo diverso (*Lontananze*), come si vede nel fascicolo manoscritto di pp. 36 che Isella ha chiamato *Poesie giovanili* e che da Sereni è stato inviato all'amico Giancarlo Vigorelli⁷. Nel passaggio dal manoscritto alla prima edizione a stampa ci sono state delle varianti sia strutturali che alternative. La poesia inizialmente era divisa in cinque strofe, le ultime tre sono state unite e hanno creato la strofa finale dell'edizione a stampa; era intitolata *Lontananze*; la terza strofa si chiudeva con il verso, poi cassato forse perché dal sapore troppo ermetico, "algido, in chiarità"; i due endecasillabi finali erano spezzati con un procedimento

⁷ Cfr. la lettera di Sereni a G. Vigorelli del 30 novembre 1940, in cui il poeta ripensa alla raccolta che è in procinto di essere stampata per la prima volta e in cui parla della plachette inviata all'amico, del cambio del titolo e del sentimento che ha fatto nascere il componimento: "Ma l'altra sera io ripensavo alla poesia – riveduta e corretta – che nell'altro fascicolo che ti ho dato s'intitola, mi pare, *Lontananze* (comincia: *ma se ti volgi e guardi*)".

assimilabile all'Ungaretti dell'Allegria e divisi in due strofette separate. Molto interessante appare la variante del cambio del titolo, forse attuato sia per creare una simmetria macrostrutturale all'interno della raccolta sia per togliere l'eccessivo didascalismo emotivo dato dalla venatura leopardiana. Ma, forse, quella più evidente è quella dell'inserimento dei puntini, concretizzazione della figura della reticenza, a dimostrazione di un ritornare costante di Sereni sui suoi testi.

La poesia è divisa in due strofe in cui si alternano una visione del paesaggio che il poeta sta abbandonando reso idilliaco dall'inverno e mesto e cupo dal futuro presentito e non ancora accaduto. Non sembra plausibile riferirsi a un sentimento assoluto di tragedia metafisica e storica, ma sembra più probabile che Sereni si riferisse a un evento realmente accaduto che ha fatto esplodere il sentimento di incertezza e di turbamento poetico-esistenziale che vena l'intero componimento. La prima strofa consta di 11 versi, se si conta anche quello con i puntini sospensivi (fondamentali per la struttura dialogica del componimento e per l'idea dubitativa del testo), mentre la seconda ne consta di soli 7. I versi sono tutti dispari, fatta eccezione per il v. 16 "di sotto un lago di calma", un ottonario non standard, avendo accenti alle posizioni 2, 4 e 7. Tuttavia, nell'andamento lento del componimento è come se Sereni avesse creato un novenario "speciale" caratterizzato da una dialefe tra la 3a posizione e la 4a, divisione che creerebbe, dunque, non solo un novenario standard (2, 5, 8), ma che enfatizzerebbe il sintagma "un lago di calma", opponendolo maggiormente all'ululare del battello del verso successivo, che è concretizzazione del trasferimento e del sentimento di tristezza e di incertezza del poeta. Per il resto, la struttura metrica del componimento è molto semplice ed è caratterizzata da quella metrica scalare bene analizzata da Andrea Pelosi (Pelosi, 1988). In tutta la poesia un lessico connotato positivamente si alterna a quello connotato negativamente, rappresentando quel sentimento di incertezza e di mutevolezza della realtà che vuole esprimere la poesia. Si pensi al verso "nubi nel grigio", all'ululare del battello nella tempesta, al verso finale "laggiù, dove s'addensano le nebbie"; dall'altra parte si pensi, invece, ai versi positivi come "la svelata bellezza dell'inverno" o "armoniosi aspetti sorgono". Eppure, se l'opposizione è presente e fondamentale, non c'è tra le due strofe, nessuna delle due è caratterizzata, dunque, da una prevalenza positiva o negativa, ma entrambe sono piene di correlazioni e

GIORGIO POZZESSERE

rimandi antitetici, segno di un turbamento emotivo non ragionato, dovuto a un'esperienza violenta, più che a una riflessione filosofico-metafisica.

4. Il componimento si apre con il silenzio turbato esemplificato dalla figura della reticenza8, concretizzazione di un dubitativo "forse" di derivazione montaliana, richiamando, come è stato notato ampiamente, l'osso breve Forse un mattino andando in un'aria di vetro (Montale, 1980: 42)9. Forse però il riferimento intertestuale più fruttuoso è quello con il Montale delle Occasioni. Si pensi alla separazione tra il poeta e la Irma Brandais non ancora Clizia del mottetto Addi, fischi nel buio, cenni, tosse (Montale, 1980: 77). Anche qui c'è una partenza, anche qui c'è una lontananza emotiva, anche qui c'è una reticenza esemplificata da puntini. Si pensi pure al mottetto Il ramarro, se scocca, in cui la forma di reticenza serve a sottolineare una situazione di scacco e di non concretizzazione di un evento. Ma è tutto il componimento ad avere un'intelaiatura montaliana. Sereni riprende mutando soggettivamente temi e stilemi montaliani. Anche Dora Markus è presente con la splendida conclusione della sua prima "poesia" a lei dedicata: "Non so come stremata tu resisti / in questo lago / d'indifferenza che è il tuo cuore; forse / ti salva un amuleto che tu tieni / vicino alla matita delle labbra, / al piumino, alla lima: un topo bianco, / d'avorio; e così tu esisti!" (Montale, 1980: 67-68, 22-28). Ma in Sereni il dubbio non è metaforico-esistenziale, non è quello filosofico di Dora Markus, è esperienziale, reale: è un dubbio, un'incertezza data dal momento di cambiamento emotivo e di passaggio, un momento di incertezza data dalla nebbia del futuro solo odorato e sentito, che non può essere percepito con i contorni, che non può essere definito¹⁰.

⁸ Sulla figura della reticenza in Sereni si veda Fortini, 1966: 63-74.

⁹ Dolfi, 2015: 364-365, in cui si parla ampiamente della figura della reticenza in generale nel Novecento e si cita la poesia *Inverno* mettendola in relazione con il mottetto montaliano *Il ramarro, se scocca* e con la poesia di Sereni A M.L. sorvolando in rapido la sua città.

Su questo punto può essere interessante notare una possibile influenza di Caffè a Rapallo degli Ossi, in cui una situazione poco definita dai fumi in un locale concretizzano una situazione di "animo dubitoso" (Montale, 1980: 17, 32) che affligge il giovane poeta.

È importante ricordare che il primo contatto con *Le Occasioni* di Montale Vittorio Sereni lo ha nel 1933, mentre, verosimilmente, quello con gli *Ossi di seppia* avviene durante l'anno successivo, come si può vedere dall'esemplare appartenuto a Sereni che reca la data del 1934.

Se i riferimenti montaliani fossero realmente così puntuali, l'intera poesia partirebbe da una considerazione filosofico-esistenzialista (ma non per questo metafisica) per esemplificare un'esperienza percepita come assoluta. Inoltre, spingerebbe l'interpretazione del "tu" non più verso una seconda persona, interpretazione per cui propendono Georgia Fioroni e Alfredo Luzi, ma verso una sorta di doppio dell'io, di doppio poetico di Sereni. Si è parlato del tu della poesia, infatti, come di un'ipotetica seconda persona invitata a godere della bellezza del paesaggio invernale (Luzi, 1990: 1-60). Tuttavia, con questa interpretazione non si spiegherebbero l'alternanza continua "lessico connotato positivamente - lessico connotato negativamente", il continuo avvicendarsi di due piani temporali diversi e l'opposizione silenzio-rumore e grigio-azzurro, né si spiegherebbe perché Sereni l'abbia posta all'inizio della raccolta e nemmeno perché avesse inizialmente il titolo di Lontananze. Inoltre, non si spiegherebbe la relazione che questo testo ha con *Inverno a* Luino. Avvicinando il testo all'esperienza poetica montaliana, tuttavia, non si vuole darne una lettura metafisica, ma si vuole mettere in evidenza, attraverso l'uso del "tu" di stampo montaliano, la più che possibile incertezza esistenziale di fondo, incertezza nata da un evento realmente accaduto, pieno di quel dubbio che solo il distacco concreto dal paesaggio luinese tanto amato, e dalla giovinezza, può aver dato a Sereni¹¹. Se si propende per un uso del "tu" di derivazione montaliana, allora, la poesia avrebbe un andamento più lineare e meno contorto, un significato più preciso e, paradossalmente, anche più assoluto. Come ha messo in luce Luzi, il "tu" di Sereni è sì sempre

¹¹ Nella lettera che Vittorio Sereni inviò a Umberto Saba del 29 agosto 1946, si legge: "Sta di fatto che io ho scritto solo quando un unico evento aveva dato colore alla mia esistenza: un amore, un distacco, una morte; o qualche grosso infortunio come, recentemente, la prigionia. Qualcosa insomma che mi facesse muovere e desiderare e soffrire. In altre parole io non sono angosciato da alcun "dubbio metafisico" (Sereni; Saba, 2010: 39).

GIORGIO POZZESSERE

nettamente configurato all'interno del componimento, ma è sempre indefinito (fa eccezione *A M.L. sorvolando in rapido la sua città*), essendo sempre polivalente al livello simbolico, e presuppone un dialogo con un referente sempre interno al componimento (Luzi, 1990: 31-35).

5. Partendo dal presupposto che il "tu" sereniano sia semplicemente un espediente poetico di sdoppiamento autoriale e di somatizzazione emotiva, l'intera poesia non sarebbe altro che la concretizzazione su carta di un sentimento di forte turbamento e di estrema incertezza del poeta nel momento della partenza, dell'addio. Già Debenedetti aveva notato questa tendenza: "[Sereni] è un annotatore di vicende personali, di momenti ed episodi della sua vita. Vita riconoscibile psicologicamente, nella sua precisa fisionomia sentimentale e sociale" (Debenedetti, 1974: 225). E allora il presente che sa già di passato e l'amore per la Luino che il poeta sta abbandonando, esemplificati dall'inverno e dalla cromatura azzurro-celestiale del paesaggio lacustre, sono contrapposti nettamente a quel presente in cui il poeta si descrive su un battello ormai lontano, a quel presente ormai carico d'incertezza per il futuro che gli si sta prospettando, simboleggiato dalla nebbia e dalle onde (inizialmente erano onde ferme e mormoranti). Il paesaggio idilliaco, infatti, in Sereni è sempre contrassegnato da aggettivi cromatici che girano intorno all'azzurro e al verde¹², al bianco e all'oro, intorno ai colori, dunque, con cui i miniaturisti medievali dipingevano l'Eden. Non è un caso, allora, che Luino, quasi sempre presente nell'ambientazione di questa raccolta, sia cromaticamente definita in questa poesia proprio da questi colori: per il poeta è l'Eden ormai perduto, l'Eden che ha dovuto abbandonare per sua scelta (è una scelta velata sempre da un senso di colpa e dovuta perché il poeta sta entrando nell'età adulta) e di cui, comunque, ha bisogno di conservare un'immagine nella memoria. Da qui la ripetizione del verbo guardare e la trasformazione, non impossibile ma reale e già forse avvenuta (nel testo è

¹² Dante Isella arriva a dire che in *Frontiera* c'è una netta dominanza di verde e azzurro, in netta contrapposizione alla tavolozza di *Diario d'Algeria* (Isella, 1985)

infatti usato il periodo ipotetico della realtà), del paesaggio lacustre e del tragitto esistenziale che il battello sta percorrendo. È importante notare come l'onda del cambiamento, in Sereni il vento è sempre simbolo della diacronia e dell'intromissione della storia nella vita personale, inizialmente sia "ferma" e "opaca", che mormori al poeta, mentre solo dopo che il "tu" si sia girato e abbia guardato la "svelata bellezza dell'inverno" (verso di chiara ascendenza ungarettiana) si sia increspata¹³. Il turbinio, probabilmente d'onde, che colpisce il battello ululante nella nebbia ben rappresenta in versi l'immagine topica del marinaio nel mare in tempesta, la tempesta emotiva che invade l'autore nel momento della partenza. Inoltre, crea una grande e fruttuosa opposizione con la staticità idillica del ghiaccio azzurro, dell'inverno. La prima strofa si chiude proprio con il verso di ungarettiana memoria "la svelata bellezza dell'inverno", certamente una considerazione estetica del paesaggio circostante, ma anche una presa di coscienza del fatto che il passato, quasi come un correlativo oggettivo paesaggistico, da Luino e da tutta la geografia di confine (infantile e adolescenziale), è passato e non resta che prendere atto del passaggio, della transizione geografico-emotivo-esistenziale.

In generale il vento in *Frontiera* è simbolo di cambiamento e di azione necessaria da attuare, di necessità storico-esistenziale che prima o poi investirà sicuramente il poeta. Su questo punto è interessante riferirsi ai versi "fuggirò quando il vento / investirà le tue rive" (Sereni, 1995: 31, vv. 18-19), indicativi per il nostro discorso non solo perché esemplificano il ruolo di "motore" degli eventi e delle decisioni del fenomeno meteorologico "vento", ma anche perché concretizzano la partenza certa e futura del poeta dalle rive di Luino. L'intera poesia *Inverno a Luino*, testo che apre la seconda sezione, sezione che dà il nome alla raccolta, ritorna sui temi e sull'atmosfera che pervade *Inverno*. Già dal titolo si può notare la stretta relazione tra i due componimenti, ma sono i sintagmi usati, le metafore e i colori a unire questi due testi ancora

¹³ Nel v. 8 della poesia (nel ghiaccio s'increspò) c'è un richiamo d'ascendenza gozzaniana: "il giacchio rabescò" (Gozzano, 1977: 104-105, 3). In ogni caso, in *Frontiera*, il vento è sempre connotato negativamente. Si pensi, soprattutto, al "vento/nemico" di *Temporale a Salsomaggiore*.

GIORGIO POZZESSERE

di più. Se il primo è un testo caratterizzato dalla vaghezza, simbolo forse di un sentimento assolutizzato di incertezza dovuta a una partenza, il secondo è più concreto, ricco di oggetti e situazioni che rimandano a una vita realmente vissuta, a un'esistenza particolare che fa da motore a tutta la raccolta. Anche in quest'ultima poesia si nota l'opposizione tra l'incertezza dolorosa esemplificata dalla "nebbia" e la sicurezza delle "sere celesti" (v. 10) di una Luino destinata a rimanere solo nel ricordo, l'opposizione cromatica, il golfo irrequieto perché è lo stesso poeta a esserlo, la presenza di immagini che richiamano l'altra poesia come quella di battelli lontani, e, infine, l'andarsene di un mezzo di locomozione. È importante sottolineare, inoltre, che è l'intera seconda sezione a essere fondamentale per comprendere la raccolta, nonché la poesia incipitaria. La sua struttura, infatti, leggermente diversa rispetto alle due precedenti edizioni (mancava La strada di Zenna e la poesia finale, Ecco le voci cadono, era inserita in questa sezione), sottolinea la circolarità che pervade il libro e il bisogno da parte del poeta di rapportarsi al suo passato e ai suoi luoghi d'origine in maniera sincera, concreta e assoluta insieme¹⁴.

6. La seconda strofa si apre con la riproposizione idilliaca del paesaggio e della staticità. L'intero componimento sembra giocare sull'opposizione staticità-movimento, ma in questi ultimi 7 versi sembra accentuarsi il discorso oppositivo. L'idillio si concretizza per tutti i primi 4 versi della strofa per concludersi con il v. 16, dove si mostra menzognero (questo è sottolineato dalla metrica del verso), per lasciare il posto al movimento ansioso e a un sentimento forte di incertezza nella chiusa metricamente caratterizzata da due endecasillabi e fonosimbolicamente divisa in due parti. La prima ("mentre ulula il tuo battello lontano / laggiù") è caratterizzata dalla chiusura, dal buio più totale e dall'incertezza tragica, sentimento esplicato, attraverso un procedimento che ricorda il Pascoli dell'Assiuolo, dall'ossessiva ripetizione della vocale "u" in posizione accentata.

¹⁴ In una lettera a Vigorelli del 18 dicembre 1940 Sereni sostiene la volontà di un "ciclo"; mentre in *Dovuto a Montale* l'autore parla del rapporto con la sua città d'origine e con l'inverno, e del desiderio di riscoperta di un luogo: "Riscoprivo dunque Luino, fosse o no il mio luogo natale? No, casomai scoprivo un luogo di nome Luino. Decisi di tornarvi più a lungo in un'altra stagione" (Sereni, 1998: 145).

Tutto questo in un verso con la massiccia presenza della liquida "l" a simboleggiare l'acqua del lago. La seconda parte ("dove s'addensano le nebbie") vede l'alternarsi di una relativa apertura, esplicata dall'accentazione di vocali di una graduale apertura rispetto al massimo grado di chiusura del verso precedente, e una difficoltà emotiva concretizzata dalle geminate "dd" e "bb" delle ultime due parole e dall'incertezza ben rappresentata dall'immagine della nebbia. È bene ricordare, inoltre, come in tutta la raccolta *Frontiera*, infatti, non è la staticità a rappresentare il negativo, ma è la possibilità del cambiamento¹⁵.

La poesia così sembra descrivere un momento di profonda incertezza emotiva del poeta, preso nel periodo di cambiamento esistenziale e di trasformazione interiore, fermato nell'istante della presa di coscienza del fatto che la giovinezza non può trovare scampo¹⁶. Il negativo e il dubbio sul futuro sono contrastati dal ricordo della giovinezza, concretizzato da Luino (come Sereni stesso ha scritto negli Immediati dintorni, Luino è un idolo della memoria, il posto in cui trovano alimento emozioni e sensazioni) e dal paesaggio ovattato invernale. Non c'è nessuno sguardo metafisico, c'è solo la presa di coscienza filosofica ed esistenziale di un cambiamento necessario e dovuto, ma che il poeta teme profondamente. Montale e Ungaretti, seppure molto presenti attraverso citazioni e suggerimenti nei versi, sono usati in maniera personale, modulati su un preciso sentimento che pervade tutta questa prima raccolta. Non è un caso, infatti, che Sereni abbia solo successivamente pensato di mettere come poesia incipitaria della raccolta Inverno e di chiuderla con Ecco le voci cadono. C'è una circolarità tematico lessicale in questa scelta, una volontà di esemplificare un sentimento di incertezza e di dubbio che come un fiume carsico si muove dal primo componimento, arrivando a concretizzarsi con l'ultima poesia, che si apre con dei versi chiari e palesi come "Ecco le voci cadono e gli amici / sono così distanti / che un grido è

¹⁵ È questa una delle maggiori differenze tra questa prima raccolta sereniana e la sua seconda raccolta, *Diario d'Algeria* (1947). Ma è pur vero che quest'ultima nasce e si forma in un contesto del tutto eccezionale, in cui la staticità cambia del tutto significato.

¹⁶ Si veda la poesia di Frontiera intitolata Compleanno (Sereni, 1995: 17).

GIORGIO POZZESSERE

meno che un murmure a chiamarli" (Sereni, 1995: 53, 1-4), riproponendo la metafora del lago ambivalente "che rapisce uomini e barche / ma colora le nostre mattine" (Sereni, 1995: 53, 8-9).

Inoltre, prendendo per buona questa interpretazione si può notare anche la grande differenza tra la poesia di Sereni e quella ermetica del primo Quasimodo, sottolineata, in occasione di uno scontro tra i due, proprio dal poeta luinese. Sereni, infatti, mette in luce come la sua poesia parli di oggetti realmente visti e sentiti, nasca sempre dall'esperienza concreta¹⁷. Per il poeta Sereni ogni parola deve avere un solido sistema di referenze, affinché gli oggetti menzionati, fondamentali per tutta la sua poetica, non diventino solo decorativi. E così, nonostante si possa parlare di "individuazione riduttiva dei *realia*" (Isella, 1985: 22) e si debba parlare di una lingua ridotta e parca sulla scia di Ungaretti, l'attenzione per gli oggetti, l'ancorarsi del poeta al sentimento all'esperienza vissuta e sentita sulla propria pelle, a un'esperienza che è legata a doppio filo a un referente ben individuabile distanziano il Sereni di *Frontiera* dagli autori dell'orfismo fiorentino¹⁸.

BIBLIOGRAFIA

Chierici, Enrico (1978). 5 domande a Vittorio Sereni: Omaggio a Saba. *Nuovi Argomenti*, 57, gennaio-marzo, 8-23.

La polemica nasce intorno al v. 12 di Temporale a Salsomaggiore (il raccolto battito dei pozzi), che Quasimodo sostiene essere ripreso da lui. Temporale a Salsomaggiore fu pubblicata su "Corrente" il 30 aprile del 1938, mentre poco dopo ci fu la polemica scatenata dal poeta siciliano. Sereni risponde dicendo che la parola incriminata "pozzi" fosse un richiamo concreto a un sentimento realmente percepito da lui e poeticizzato dall'oggetto, visto realmente e per lui famigliare, dei pozzi. In una lettera del 1938 indirizzata a Quasimodo, Sereni scrive: "E qui ti consiglierei di andare a Salsomaggiore di sera; nel silenzio sentiresti un battito ritmico, sempre più distinto fino al ritorno dei rumori diurni. Se tu chiedessi a quelli di là l'origine di questo battito ti risponderebbero che si tratta dei pozzi di petrolio che cingono il paese. Dai quattordici anni in su, fino a due anni fa, io sono stato a Salsomaggiore spessissimo. Non ti pare che la cosa dovesse colpirmi prima o poi?".

¹⁸ Su questo punto Dolfi, 2016: 663-744 e Isella, 1985: 21-32.

- Debenedetti, Giacomo (1974). Sereni. In G. D., Poesia italiana del Novecento: quaderni inediti. Milano: Garzanti.
- Dolfi, Anna (ed.) (2015). Non finito. Opera interrotta e modernità. Firenze: Firenze University Press.
- —— (ed.) (2016). L'ermetismo e Firenze: Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014). Critici, traduttori, maestri, modelli. Firenze: Firenze University Press.

Fortini, Franco (1966). Il libro di Sereni. Quaderni piacentini, V., n. 26, marzo, 63-74.

Gozzano, Guido (1977). Poesie. Ed. E. Sanguineti. Torino: Einaudi.

Isella, Dante (1985). La poesia di Vittorio Sereni. Milano: Librex.

Luzi, Alfredo (1990). Introduzione a Sereni. Roma-Bari: Laterza.

Montale, Eugenio (1980). L'opera in versi. Ed. R. Bettarini; G. Contini. Torino: Einaudi.

Pelosi, Andrea (1988). La metrica scalare del primo Sereni. *Studi Novecenteschi*, 15, 35, 143-153. Sereni, Vittorio (1966). *Frontiera*. Milano: All'insegna del Pesce d'Oro.

- ---- (1995). Poesie. Milano: Mondadori.
- ---- (1998). Dovuto a Montale. In V. S., La tentazione della prosa. Milano: Mondadori.
- —— (2013). Frontiera, Diario d'Algeria. Ed. G. Fioroni. Milano: Fondazione Pietro Bembo/Guanda.
- Tassoni, Luigi (2016). L'ermetismo sperimentale di «Frontiera». In A. D. (Ed.), L'ermetismo e Firenze:

 Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014). Critici, traduttori,
 maestri, modelli. Firenze: Firenze University Press, 671-690.



VIAGEM PICTÓRICA RELIGIOSA: FREI MIGUEL, O MONGE--PINTOR DA CARTUXA

Pictoral religious journey: frei Miguel, the monk-painter of the Carthusians

MARIA JOÃO CASTRO

mariajoaocastro@fcsh.unl.pt Universidade NOVA Lisboa, CHAM – Centro de Humanidades, FCSH

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1443-7273

DOI https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_6

Texto recebido em / Text submitted on: 26/05/2022 Texto aprovado em / Text approved on: 06/10/2022

Biblos. Número 8, 2022 • 3.ª Série pp. 119-144

MARIA IOÃO CASTRO

RESUMO

Após sessenta anos de clausura, a abertura provisória do Mosteiro da Cartuxa de Santa Maria Scala Coeli

de Évora permitiu apreciar, ao vivo, a arte de um monge-pintor cuja valência possibilitou a constituição

de um acervo que não se circunscreve à temática religiosa mas vai muito para além dela.

A reflexão proposta pretende pois enunciar parte da produção artística de Frei Miguel a partir de uma

sensibilidade vivida em reclusão e traduzida em telas de cunho fortemente contemplativo e luminoso

que o tornam num retratista e paisagista fora do comum.

Na verdade, a oportunidade única de apreciar algumas das suas composições elaboradas em contexto

cartusiano foi o axioma para um debrucar mais abrangente sobre a obra deixada cruzando-se viagem

pictórica e religiosa no espaço de uma vida.

Palavras-chave: Pintura; Fé; Século XX, Monges, Ordem da Cartuxa.

ABSTRACT

After sixty years of closure, the provisional opening of the Cartuxa Monastery of Santa Maria Scala

Coeli in Évora made possible to appreciate, alive, the art of a monk-painter whose valence enabled the

creation of a collection that is not limited to the religious theme but goes far beyond it.

The proposed reflection therefore intends to enunciate part of Frei Miguel's artistic production from

a sensitivity lived in reclusion and translated into canvases of a strongly contemplative and luminous

nature that make him an unusual portraitist and landscape artist.

In fact, the unique opportunity to appreciate some of his compositions elaborated in a Carthusian con-

text was the axiom for a more comprehensive look at the work left by crossing a pictorial and religious

journey in the space of a lifetime.

Keywords: Painting; Faith; 20th Century; Monks; Order of Carthusians.

120



Fig. 1 – Utensílios de pintura de Frei Miguel sobre a mesa no pátio da sua cela.

Todos os retratos que são pintados com sentimento são retratos do artista e não do modelo.
Este (o modelo) é apenas o acaso, a ocasião.
Não é ele que o pintor revela;
é antes o pintor que, na tela, se revela a si próprio.
Basil Hallward em *Dorian Gray* de Oscar Wilde

INTRODUÇÃO

A cultura artística da viragem do século XIX para o XX definiu-se a partir de um tempo profundamente inovador. No contexto da passagem de Oitocentos para Novecentos, no tempo da chamada *Belle* Époque, o Homem "matara" Deus e fizera da máquina o seu novo ídolo, atitude que se viria a refletir nas artes plásticas inspirando novas abordagens e movimentos que viriam a influenciar todo o mundo ocidental ecoando para além dele. Na procura de um novo significado da arte, os artistas das primeiras vanguardas europeias romperam com as tradições experimentando formas e conteúdos inovadores de modo a expressar as preocupações da sua época. Contudo, a Academia resistiu a aceitar e integrar a nova conceção artística mantendo-se

fiel a um ensino de raiz tradicional e pendor clássico tendo sido no seio desta realidade conservadora que se deu a aprendizagem do futuro Frei Miguel.

Nascido Sérgio Augusto de Barros Guedes de Sousa (1897-1985), Frei Miguel estudou na Escola Nacional de Belas Artes, em Lisboa e, entre 1913 e 1914 frequenta um curso do mestre Carlos Reis. No ano seguinte, 1915, expõe pela primeira vez na 12ª Exposição da Sociedade Portuguesa de Belas Artes, mostrando uma obra de pendor naturalista. Viaja até Roma numa estada de dois anos que aproveita para passear pelo país, após os quais se fixa, durante três anos, em Paris. Frequenta o ateliê de Ricardo Bensaúde (1894-1974)¹, seu cunhado, convivendo com alguns artistas da primeira geração de modernistas portugueses como é o caso de Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) e de Abel Manta (1888-1982). Na cidade-luz, o seu espírito irrequieto coadunou-se com o início dos "loucos anos 20" pelo que alia a vida boémia com o aprofundar da técnica pictórica. Neste período parisiense, Guedes de Sousa é fortemente influenciado pelo impressionismo, um movimento que revolucionaria o seu modo de olhar e "fazer" pintura.

Viaja para Inglaterra, Suíça e Itália reproduzindo em quadros as paisagens percorridas. Regressado a Portugal, lê *O Deserto*, um romance que reflete a vivência do seu autor, Manuel Ribeiro (1879-1942) na Cartuxa de Miraflores. Esta obra tem tal ascendência sobre Guedes de Sousa que o português decide dedicar-se à vida monástica e ingressa na Ordem de São Bruno, uma das mais rigorosas ordens de clausura. Entra no cenóbio de Miraflores em 1924, o mesmo que apaixonara Manuel Ribeiro anos antes, situado em Burgos, Espanha.

Aí recebe o hábito postulante e torna-se Frei Miguel; tinha 27 anos. O jovem pintor, rico e culto trocara a vida mundana pela austeridade da clausura; o boémio tornara-se monge.

Dedicado à nova vida, abandona a vocação das tintas e dos pincéis e abraça a máxima de São Bruno, fundador da Ordem Cartusiana: *Ora et Labora*². Enquanto irmão converso foi porteiro e alfaiate entre outras atividades ocasionais

¹ Que cumpriu os destinos dos bolseiros das academias de Lisboa e do Porto e foi para Paris como pensionista do Estado, lugar onde montou um ateliê.

² Reza e Trabalha, em latim.

até que, dezoito anos depois de ter deixado de pintar, em 1942, fez o acaso que regressasse à pintura. A necessidade de retocar o fresco no refeitório do mosteiro de Nossa Senhora de Miraflores representando *A Última Ceia* foi o pretexto. Servindo-se da fisionomia dos monges da comunidade como modelos para o restauro, Frei Miguel dá uma nova vida à composição repintando os apóstolos.

Em 1944 ingressa na Cartuxa de Nossa Senhora de La Defension, de Jerez de la Frontera, trabalhando em costura e saindo para os campos andaluzes para os pintar. Em 1960, mais precisamente a 13 de setembro de 1960, regressa à pátria juntamente com seis monges brancos para habitar a Cartuxa de Santa Maria Scala Coeli, em Évora. No ano seguinte, 1961, volta temporariamente à Cartuxa de Miraflores para pintar o retrato de D. Luciano Pérez Platero, arcebispo de Burgos. Regressa dez meses depois a Évora de onde não mais saiu. Em janeiro de 1985, no mesmo mês que inaugura uma exposição sua no Museu de Évora, Frei Miguel entrega a alma ao Criador sendo enterrado no sepulcrário da Cartuxa onde jaz até aos dias do fim.



Fig. 2 – Frei Miguel pintando na Cartuxa de Évora.

MARIA JOÃO CASTRO

O quadro é obra de olhos com alma. Frei Miguel (Escudero, 2019: 31)

1. CORPUS

Convém começar por referir que já antes de Frei Miguel houve artistas a habitarem as Cartuxas da Europa, se bem que temporariamente e sem o cunho de dedicação exclusiva do monge português. Foi o caso Fréderic Chopin (1810-1849) e Georges Sand (1804-1876) que, no inverno de 1838-39, residiram na Chartreuse Royale de Valldemossa em Maiorca. O mosteiro, habitado pelos cartuxos desde 1399, vira os religiosos serem expulsos pelo governo espanhol em 1835. É, portanto, numa altura já sem os monges de hábito branco que o pianista-compositor e a escritora nele se instalam numa cela onde, ainda hoje, se encontra o piano maiorquino, partituras originais de Chopin bem como o manuscrito de *Um Inverno em Maiorca*³ e cartas de Sand. Há ainda retratos de ambos tirados durante a estada na Chartreuse Royale de Valldemossa sabendo-se que Chopin foi para o mosteiro por recomendação médica e nele compôs algumas das suas mais belas peças musicais como é o caso de *Prelúdios*.

Também o mosteiro da Ordem dos Cartuxos de Laveiras⁴ acolheu o pintor Domingos Sequeira (1768-1837), onde foi noviço. Depois de

Este romance de Georges Sand, de inspiração romântica, descreve os espaços naturais enquanto opta por uma linguagem mais na ordem do fantástico para relatar a vivência quotidiana no mosteiro. Um *Inverno em Maiorca* pode ser visto como um documento com impressões de viagem com pinceladas autobiográficas, mas igualmente como uma obra literária filha do seu tempo: o tempo dos passeios românticos e da descoberta do exótico e pitoresco de uma Europa saída da Revolução Industrial.

⁴ Também conhecida como Cartuxa de Santa Maria do Vale da Misericórdia (Sanctae Mariae Vallis Misericordiae), remonta a um primitivo templo erguido no vale da ribeira de Barcarena pelos frades da Ordem de S. Bruno no século XVII. Em 2021 foi assinado o auto de cedência do edifício ao Município de Oeiras com vista a recuperá-lo.

ter viajado por Itália pensionado pela rainha D. Maria I (1734-1816), Sequeira regressa a Portugal e ingressa na Cartuxa de Laveiras aí vivendo durante três anos até sair, em 1802 para ser nomeado pintor das novas obras do Palácio da Ajuda (Lisboa). Este recolhimento é fácil de interpretar à luz do seu tempo, uma vez que o artista, vindo do estrangeiro em 1797, fora recebido com um entusiasmo que rapidamente se desvaneceu, impulsionando a recolher-se ao convento num ato tipicamente romântico. Durante o tempo de retiro aí passado, Domingos Sequeira executou composições de matriz cartusiana inspirando-se para isso na vida do seu fundador, S. Bruno. As obras ali compostas intitulam-se: A Conversão de S. Bruno e S. Bruno em oração no deserto da Cartuxa (ambos no Museu Nacional Soares dos Reis), S. Bruno em oração e Comunhão de Santo Onofre (ambos no Museu Nacional de Arte Antiga) e Santo Antão com S. Paulo no deserto (Museu Municipal de Évora). Sendo telas desiguais entre si será talvez a de S. Bruno em oração (de 1799-1800) a das cinco a mais conseguida, uma vez que possui grande intensidade dramática e uma plasticidade onde sobressai uma luminosidade de influência notoriamente italiana.

Claro que a ligação de Frei Miguel à Ordem da Cartuxa nada teve de efémero tal como se passou com Fréderic Chopin, Georges Sand ou Domingos Sequeira. A sua relação foi muito mais séria e a ela se dedicou toda a vida pelo que a produção pictórica daí resultante é vasta, diversificada possuindo um fundamento religioso muito mais sólido e prodigioso.

Se bem que o objetivo deste escrito não seja o de uma inventariação da obra pictórica cartusiana de Frei Miguel – até porque a informação disponível não o permite – pretende-se enunciar alguns dos seus trabalhos plásticos há décadas confinados aos intramuros cartusianos integrando-os depois numa produção de conjunto mais vasta e conhecida de alguns. Ou dito de outro modo: foi a abertura temporária da Cartuxa de Évora ao público (entre 2020 e 2022) que possibilitou o resgatar de um olhar direto sobre um conjunto de telas de inspiração religiosa de Frei Miguel, constituindo o momento fundador e instigador para repensar a sua estética autoral.

MARIA JOÃO CASTRO



Fig. 3 – O Grande Claustro de Scala Coeli em Évora, de Frei Miguel.

Comecemos pela sacristia de Santa Maria Scala Coeli. Até à extinção das Ordens Religiosas em 1834, o ritual das práticas litúrgicas diárias dos cartuxos de Évora decorreu na igreja. Contudo, e desde a reabertura do mosteiro na década de 1960⁵, os monges cartusianos de Évora decidiram reunir-se na antiga sacristia – uma divisão mais modesta e acolhedora – e aí cantar a Deus num envolvimento mais de acordo com o seu número, cada vez mais reduzido, de resto, um local cuja intimidade se coaduna melhor com a escala da ordem de São Bruno. Era aqui que diariamente se encontravam, por volta da meia-noite para, durante horas, cantarem as Matinas e as Laudes. Na aglossia monacal do quotidiano, este era um dos raros momentos – o primeiro e penúltimo do dia⁶ – de exaltação conjunta a Deus, numa pureza de vozes sem acompanhamento musical. Esta vigília noturna era o momento mais intenso da liturgia cartusiana,

⁵ Núcleo do qual fez parte Frei Miguel.

Os monges saíam três vezes ao dia das suas celas: por altura das Matinas e Laudes (à meia-noite), para a Missa Conventual (cerca das oito da manhã) e para as Vésperas (por volta das quatro da tarde).

tempo de cantar as antífonas⁷ em latim e os salmos em português. E foi para este lugar de eleição que Frei pintou uma *Via Sacra* composta por 14 telas numa mistura de tintas inquietante e distinta.

Em primeiro lugar, destaca-se o perpassar de uma plasticidade comum a todas as composições cujo tom foi elaborado em degradés de cinzentos a traduzir a austeridade cartusiana; numa segunda análise "ressalta a imensidade do sacrifício" (Santos, 1993: 45) de Cristo, numa intensidade dada pelo vincar dos contornos, a rigidez dos panejamentos, a austeridade dos rostos. Não há qualquer elemento supérfluo na série pelo que cada traço, cada mancha se mostra essencial e imprescindível à representação desta Via Sacra. Plasticamente, os quadros têm uma força própria fugindo ao garrido da cor dos originais onde Frei Miguel se inspirou e ao estereótipo das Vias Sacras religiosas que, amiúde, tentam suavizar o peso da representação com chiaroscuros e sfumatos. No conjunto, nota-se um depuramento formal e uma contenção conceptual que expressam a vivência cartusiana deixando espaço para que o sagrado se revele e consagre. Diariamente, os monges de Évora conviveram com estas composições, observando-as conforme a liturgia acontecia regressando em seguida à cela individual. Tal como acontecia com Frei Miguel. No silêncio do seu habitáculo, apenas interrompido pelo toque dos sinos, o monge cartuxo pintou e pintou. 25 anos. Resguardadas do olhar alheio, muitas destas obras só foram conhecidas após a sua morte e mantêm-se hoje longe do domínio público.

Versículos que precedem o salmo.

MARIA JOÃO CASTRO

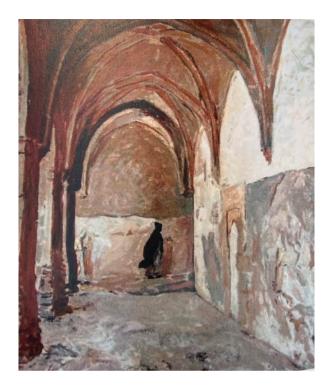


Fig. 4 – Cartuxa de Jerez de la Frontera, Cádiz, de Frei Miguel.

Também na biblioteca de Santa Maria Scala Coeli há um quadro de Frei Miguel intitulado S. Bruno. Os seus óleos relativos ao fundador da Ordem – S. Bruno – abrem-se ao olhar mostrando devoção no traço e rigor na conceção, duas características definidoras de todo o seu acervo se bem que com gradações distintas. Para se perceber o modo como S. Bruno é revelado por Frei Miguel interessa saber que S. Bruno fundou a Ordem dos Cartuxos há quase mil anos (c. 1035-1101) sendo uma das mais antigas do mundo seguindo um caminho ascético cujos votos de isolamento e silêncio causam perplexidade no mundo ruidoso e frenético do século XXI. Pouco se sabe da sua vida: é conhecido o choque com que via a vida mundana do alto clero e da sua viagem por volta dos 50

anos para um bosque ermo (vale de Chartreuse, Grenoble, França) onde, juntamente com seis clérigos, procuraram na vida solitária a união com Deus. Esta viagem dos primeiros sete cartuxos pelos Alpes tornou-se num importante símbolo e mito fundador da ordem e o caminho de São Bruno foi integrado na vida e nos rituais cartusianos na forma de um passeio concretizado semanalmente pelos monges. Seguindo a máxima de São Bruno: Ora et Labora⁸ Frei Miguel orou e pintou telas de veneração ao santo iniciador da Ordem sendo o óleo da biblioteca de Scala Coeli um dos exemplos. De generosas dimensões S. Bruno foi retratado com a atenção focada num escrito que segura numa mão apoiando-se com a outra num cajado. A figura enverga o hábito branco cartusiano a cair numa mancha de panejamento pouco definida, sob o fundo de uma paisagem elementar cujo arvoredo e relevo remete para Chartreuse, berço cartusiano. O rosto denota uma suavização do traço a acentuar a atenção plena na escritura. De facto, o conjunto transmite uma humanização do santo dando-lhe uma aparência profundamente terrena.

Num outro género – Natureza Morta – a coleção do mosteiro da Cartuxa de Évora possui uma tela de Frei Miguel intitulada Faisão e Raia que nos devolve o olhar do seu autor sobre um tema menos religioso mas nem por isso pintado com menor espiritualidade. Esta é apenas uma das suas naturezas-mortas saltando ao olhar a luminosidade com que foi pintada. Se bem que o género tenha origem antiga (antes da época greco-romana) e o seu foco seja objetos estáticos e inanimados, ela tem uma expressão figurativa imbuída de grande simbologia de âmbito metafórico e ganhou grande atenção e destaque por parte dos impressionistas e pós-impressionistas. Na verdade, Faisão e Raia retrata a comunhão religiosa da abundância não na cozinha de Scala Coeli⁹ mas num qualquer outro espaço e numa proposta a que o artista regressará com frequência.

⁸ Reza e Trabalha, em latim.

⁹ Da dieta não fazia parte carne.

MARIA JOÃO CASTRO



Fig. 5 - Faisão e Raia, de Frei Miguel.

Pintor de naturezas-mortas, paisagens, arquitetura monástica e retratista, Frei Miguel condensou nas centenas de obras que produziu (Escudero, 2005) um olhar cruzado entre arte e fé cristalizando o carácter transversal da Arte. Desse modo, a vida e obra artística de Frei Miguel junta-se a tantas outras de cartuxos, anónimos ou de assinatura cujos dotes e técnicas permitiram, ao longo dos séculos, construir e criar obras de arquitetura, escultura, pintura, marcenaria, serralharia, ourivesaria, literatura que destacam a singularidade dos mosteiros e da Ordem da Cartuxa. "Isto supôs uma poupança económica e uma importante fonte de ingressos para as suas Cartuxas" (Escudero, 2004a) sendo que, por vezes, estes monges foram requeridos para trabalhar fora dos mosteiros ou criaram composições por encomenda, no interior das suas celas.

Convém referir que, desde a sua fundação, as construções monásticas da Ordem da Cartuxa caracterizaram-se por uma extrema austeridade e pobreza; contudo, a partir do século XIV, verificou-se uma abertura a tendências humanistas que em muito contribuiu decorar as várias dependências de cada "casa" com frescos murais, vitrais historiados, azulejos. Para que tal facto se concretizasse, foi fundamental a contribuição de benfeitores no mecenato de novas casas, uma vez que impunham a sua vontade, nomeadamente no que concerne a patrocinar um espaço digno do seu estatuto aristocrático. E foi dentro desta nova fase da modernidade europeia que se assistiu à colaboração de renomados artistas não só na decoração como na própria arquitetura das Cartuxas europeias. É o caso da obra da Cartuxa de Santa Maria degli Angeli, em Roma, uma construção que terá sido confiada a Michelangelo (1475-1564), então com 86 anos. O italiano completou a igreja e, provavelmente, sugeriu o traçado geral do complexo e do grande claustro. Na Certosa di Galuzzo, um mosteiro da Ordem dos Cartuxos em Itália trabalhou Jacopo Pontorno (1494-1557), um pintor florentino patrocinado pela família Médici que, em 1522, com a peste a chegar à cidade, parte para a Cartuxa di Galuzzo onde pintou uma série de afrescos. Também a Cartuxa de Santa Maria de El Paular, em Espanha, viu chegar o italiano Vincenzio Carducci (c. 1576-1638) para aí trabalhar durante quatro anos na criação de 54 telas histórico-religiosas para o grande claustro: 27 representam S. Bruno e outras tantas as mártires. Estes são apenas alguns exemplos da proliferação artística guardada nas Cartuxas europeias, feitas pela mão de mestres sábios que a ela se dedicaram.

E Frei Miguel insere-se plenamente neste núcleo de artistas cartusianos. Apesar de viver em clausura mas com a anuência da Ordem, a sua obra pictórica foi mostrada em vários lugares e tempos tendo sido amplamente apreciada, comentada e comprada. "Nos anos 80 pagavam 100 contos de réis por um (quadro de) Frei Miguel..." (Escudero; López, 2019: 23), ou seja quase 600 euros na moeda atual. A nível expositivo, contam-se as mostras de 1956 no Palácio Foz (Lisboa)¹⁰ e em Coimbra, ainda no Palácio Foz em 1965 e 1970, e as de 1971 e 1985 no Museu de Évora. Já postumamente, e na comemoração

Por ocasião desta exposição, a Gazeta dos Caminhos de Ferro publicou um artigo na secção "Panorama" assinado por Revelo de Bettencout e intitulada "A Exposição de Frei Miguel" onde o autor salienta "a generosa dádiva de singular beleza" da mostra tendo esta sido patrocinada pelo cardeal patriarca de Lisboa e Monsenhor Moreira das Neves (Gazeta dos

do cinquentenário do restauro da Cartuxa Eborense, teve lugar a *Exposição Frei Miguel: Vida e Arte na Cartuxa*, no Palácio da Inquisição, em Évora, 2010. Foi aqui que se mostrou, pela primeira vez, a *Via Sacra* de Frei Miguel tendo sido a joia da mostra. De referir ainda a exposição de 2019-20, *Saudades dos Cartuxos* de âmbito mais geral e organizada por ocasião da partida dos últimos monges de hábito branco de Scala Coeli referindo-se nela Frei Miguel.

Numa abordagem analítica e de leitura transversal à sua obra, o que se sobressai da produção artística de Frei Miguel é a de uma criação desigual e da possibilidade de uma pluralidade de significados. Possibilidade em virtude de nem todo seu acervo se encontrar acessível, sendo que os seus últimos quadros jazem, resguardados, nos intramuros cartusianos, longe de um juízo crítico e retrospetivo. Daí esta reflexão limitar-se a uma abordagem "en passant" porque escassa a matéria-prima onde a crítica se fundamenta.



Fig. 6 – Autorretratos de Frei Miguel feitos ao longo da vida.

É preciso saber quando devemos deixar o quadro. Frei Miguel

(Escudero; López, 2019: 28)

Caminhos de Ferro, Revista Quinzenal, 1 de abril de 1956: 178 correspondendo à página 14 do referido número).

2. BALANÇO EM ABERTO

A obra de arte potencia uma fruição estética que desperta emoções. A cada contemplação, o espaço transformador que é a tela redimensiona-nos enquanto seres pensantes e sensíveis. Num diálogo híbrido entre o material e o imaterial, a produção do artista e a interpretação do observador, torna-se num encontro experiencial connosco próprios e com os outros. Mas para que tal prática seja plenamente alcançada é necessário que a obra possua uma lucidez e uma força intrínsecas; ora é precisamente essa clareza de espírito que se denota ao contemplar os quadros de Frei Miguel oferecendo estes uma nitidez de forma e uma fluidez de conteúdo a atestar a importância da criação. Dito de outro modo: o artista não limitou a reproduzir meros campos visuais mas interpretou-os a partir de uma vivência contemplativa e inspiradora de celebração da luz divina e terrena. Tal propósito foi evocado pelo último prior de Évora, o benevolente espanhol Antão López – companheiro de Frei Miguel durante décadas – por ocasião da apresentação do livro Frei Miguel, o Pintor Cartuxo, obra eleita para celebrar a despedida dos monges cartusianos de Santa Maria Scala Coeli, em 2019.

Sistematizando parte da criação do pintor cartusiano chega-se a um conjunto de linhas comuns capazes de ajudarem a definir uma assinatura artística. Num primeiro momento (de síntese) é redutor considerar a pintura de Frei Miguel como meramente mimética e herdeira do naturalismo e do impressionismo, como se o monge de hábito branco se tivesse limitado a copiar modos de fazer; é verdade que se serviu destas técnicas para expressar o mundo visível mas foi o seu olhar contemplativo, luminoso e profundamente espiritual a dar à mistura das tintas a força da verdadeira Obra de Arte. Numa segunda consideração (de carácter mais analítico) pode dizer-se que as obras de Frei Miguel são como beliscões pictóricos de iconografia beatífica. Nelas não há distrações ou ambiguidades: o que se encontra na tela precisa realmente de lá figurar, apresentando-se como indispensável à representação, atestando a sua importância e conferindo-lhe uma força vital. Um terceiro aspeto (de âmbito mais formal) prende-se com o grande à-vontade do artista em retratar a vida natural e humana com grande lucidez, sem qualquer espécie de condescendência à subjetividade ou a sentimentos de carácter onírico, simbólico, metafísico ou místico. Isso significa que a sua paleta deixa transparecer a realidade em si, seja através de uma natureza-morta, de um retrato ou de uma cena bíblica. Estas apresentam-se tal como se revelam à sensibilidade do autor sem qualquer género de filtros ou de abstração indiciando o seu aspeto mais físico e corpóreo. E é essa particularidade a sua marca de autenticidade a conferir aos quadros não a visualização de uma finitude existencial mas, acima de tudo, a perceção de uma peregrinação íntima, cristalizando ressonâncias aptas a renovadas leituras.



Fig. 7 – Assinatura de Frei Miguel.

Das centenas de quadros que pintou condensa-se um conjunto de linhas de força que redimensionam Arte e Fé: se as suas naturezas-mortas mostram o olhar contemplativo cartusiano face à criação divina e à influência do naturalismo da formação inicial, nas telas religiosas ressalta o aproveitamento da luz nas suas diferentes tonalidades diárias, de forte influência impressionista e já pertencentes à formação de uma consciência madura do monge-pintor. Quanto aos retratos, a captação da humanidade de quem pousou indica um conhecimento efetivo do espírito humano, como se o rosto fosse uma paisagem da alma que é.

No todo, a sua obra articula-se e traduz momentos de clarividência plástica e estética a iluminar composições que, paradoxalmente, apaziguam e inquietam, cumprindo assim uma das funções maiores da Arte: despertar o Homem para o mundo à sua volta a partir da sua própria existência interior.

Certo é que, e tal como a epígrafe deste texto evoca, os quadros de Frei Miguel espelham mais a imagem do autor do que do próprio retratado, fosse ele objeto, animal, paisagem, arquitetura ou indivíduo. Exigindo essa representação um olhar futuro atento, de forma inusitada o pintor "pintou pintando-se" característica a dar à composição a diáfana beleza do despojamento cartusiano.

Na incerteza de um acervo parcialmente protegido paredes níveas do convento, resta a certeza de que serão os seus últimos quadros a oferecer a chave de leitura para uma apreciação perspetiva e integrada capaz de responder às questões que a obra encerra. Silentes, longe do olhar historiográfico da arte, as derradeiras telas de Frei Miguel aguardam o tempo da revelação. Daí o pendor iniciático e condicionado desta pretensa leitura artística, circunscrita que está a um legado parcelar mas, sem dúvida, basilar para a problematização efetiva da cultura artística religiosa ainda à margem dos nomes consagrados pela historiografia artística do século XX portuguesa. Incertezas que reforçam a necessidade de aprofundamento da obra inédita cujo fulgor contemporâneo subsiste para lá do tempo de uma vida humana, numa certeza inspiradora e reveladora que consagra a verdadeira Obra de Arte.

AGRADECIMENTOS

André Machorrinho (FEA) por me ter "apresentado" a obra de Frei Miguel.

Juan Mayo Escudero pela disponibilidade e partilha de informação.

A todos os religiosos das Cartuxas que, ao longo das centúrias, não deixaram de pintar a vida que abraçaram de arte e fé.

BIBLIOGRAFIA

Escudero, Juan (2004a). IV Centenário Cartuxa Scala Coeli. Évora.

- —— (2004b). Extremenos y Portugueses vinculados com La Orden de la Cartuja. *Analecta Cartusiana*, n. ° 224.
- —— (2005). La Vida y Obra del Monge Cartujo Português Pintor Frei Miguel Guedes de Sousa. S.1.

Escudero, Juan; López, Antão (2019). Frei Miguel, o Pintor Cartuxo. Lisboa: Canto Redondo.

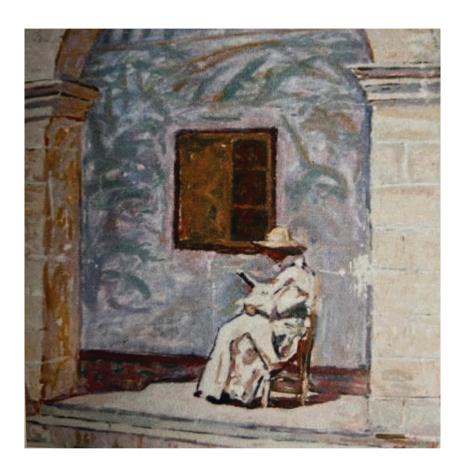
Gazeta dos Caminhos de Ferro, Revista Quinzenal (1956). 1 de abril de 1956, N. º 1639.

Santos, António (1993). O desconhecido de Frei Miguel. Évora: Gráfica Eborense.

Alguns dos quadros de Frei Miguel, sem título e sem data.

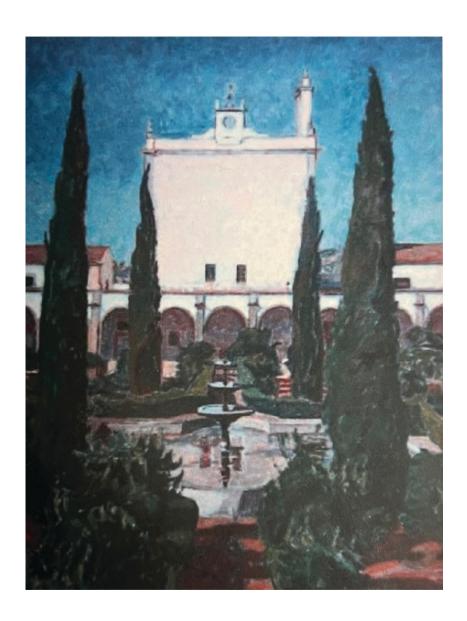


TreiMigne

















REFLEXOS DO SINCRETISMO RELIGIOSO CHINÊS NA ICONOGRAFIA TANG – OS LOKAPALAS E A ADAPTAÇÃO DO BUDISMO À CULTURA CHINESA

Reflections of Chinese Religious Syncretism in Tang Iconography – The Lokapalas and the Adaptation of Buddhism to Chinese Culture

FAUSTO FIALHO

faustocamachofialho@gmail.com Universidade NOVA de Lisboa, CHAM − Centro de Humanidades

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4760-1431

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_7

Texto recebido em / Text submitted on: 15/09/2021 Texto aprovado em / Text approved on: 04/11/2022

Biblos. Número 8, 2022 • 3.ª Série pp. 145-168

FAUSTO FIALHO

RESUMO

A mitologia e iconografia do Budismo Mahāyāna mutaram-se no percurso entre a Índia e a China, via Rota da Seda Terrestre. O Budismo absorveu aspetos religioso-artísticos de múltiplos contextos e os *Lokapalas* refletem estas mudanças.

Estas divindades mantiveram atributos de origem. Na Índia, na sua transição do Bramanismo para o Budismo, adquiriram uma aura protetora de Siddhartha Gautama e da fé budista. Na Ásia Central e mais tarde na China, militarizaram-se. Devido à força centrípeta da cultura chinesa, adaptaram-se posteriormente à sua religiosidade.

Este artigo explora estes processos sincréticos, através da análise das transmissões e transformações religiosas que estas figuras sofreram na Rota da Seda e na China Tang.

Palavras-chave: Sincretismos Religiosos; Rota da Seda Terrestre; Budismo Mahāyana; China Tang; Religiosidade Chinesa.

ABSTRACT

Mahāyāna Buddhism's mythology and iconography were transformed on their land journey along the Silk Road, from India to China. Buddhism acquired religious and artistic traits from other contexts. *Lokapalas* are reflective of these changes.

These deities always retained original attributes. But in India, their transition from Brahmanism to Buddhism granted them a protective aura of Siddhartha Gautama and the Buddhist faith, whereas in Central Asia and later in China, they were militarized. Other transformations occurred due to the centripetal force of Chinese culture and religious sensitivities.

This article explores these syncretic processes, by analyzing the religious and artistic transformations that these figures underwent on the Silk Road toward Tang China.

Keywords: Religious Syncretism; Terrestrial Silk Road; Mahāyana Buddhism; Tang China; Chinese Religiosity.

INTRODUÇÃO

O estudo aqui apresentado centra-se na análise dos sincretismos religiosos, nomeadamente naqueles ocorridos entre o Budismo e as tradições religiosas chinesas, com incidência na dinastia Tang (618-907).

Selecionaram-se, como fontes, peças de estatuária representando Lokapalas, divindades budistas. Esta escolha enquadra-se no tema deste número, Incertezas, de dois modos distintos. Em primeiro lugar, estas figuras divinas são provenientes da religião bramânica, como se explicará mais adiante, tendo migrado para o panteão budista ainda em contexto indiano. Daí seriam transmitidas até à China via Rota da Seda Terrestre, um complexo de estradas, de orientação Oeste-Este, ligando o subcontinente indiano à China através da Ásia Central, embora com outras ramificações, usada por mercadores, peregrinos religiosos, entre outros (Foltz, 2010: 1-5). Assim, podemos falar de que traços mitológico-imagéticos foram transmitidos, bem como aqueles que foram adicionados, num contexto de incertezas de definição da religiosidade, além de nos podermos debruçar sobre a importância da iconolatria no mundo chinês.

Por outro lado, já no espaço cultural chinês, estas divindades viram-se confrontadas com outras construções religiosas, nomeadamente no que respeita às conceções do pós-morte, nas quais os *Lokapalas* assumiriam também um papel. Deste modo, é possível abordar a construção sincrética da mentalidade chinesa, no que concerne a este campo da religiosidade, e como os sincretismos entre as religiões coexistentes no espaço chinês marcaram as representações mítico-religiosas destas deidades.

Procuraremos, assim, abordar as seguintes questões:

1. Como se relacionam as narrativas míticas iconográficas com as textuais associadas aos Lokapalas, no subcontinente indiano (centro original do Budismo)? Sabemos que os Lokapalas eram entidades que protegiam os pontos cardeais e o dharma (os ensinamentos da religião), nas tradições religiosas indianas, prévias ao surgimento do Budismo. Estas entidades foram mantidas nesta religião, embora transformadas em Guardiões de Buda e do seu dharma. Que elementos simbólicos

transitaram e que elementos foram adicionados? Como se faziam apresentar os *Lokapalas* budistas indianos? Que relação existiu entre as mudanças e continuidades nas narrativas mitológicas textuais com a sua representação iconográfica?

- 2. Que elementos da simbologia iconográfica dos Lokapalas indianos foram transferidos, no processo de difusão do Budismo pela Rota da Seda Terrestre? Mais uma vez, pretende-se, aqui, entender as continuidades, assim como as mudanças simbólicas destas entidades, desta feita fora do seu espaço original.
- 3. Como são percecionados e revelados os Lokapalas nas construções simbólicas chinesas? Responder a esta problemática será o foco central do presente artigo, de forma a identificar as continuidades e/ou mudanças decorrentes dos processos de contacto e transferência religiosa, ao longo da Rota da Seda e em território chinês.
- 4. Como pode a análise dos significados simbólicos dos *Lokapalas* na China Tang contribuir para melhor se compreender os processos sincréticos entre o Budismo e as tradições religiosas chinesas?

Assim, a nossa análise encontra-se dividida em duas partes. Num primeiro momento, apresentamos uma perspetiva do surgimento destas entidades como elementos da religiosidade budista, caracterizando-as no decorrer do tempo e em diferentes palcos da difusão do Budismo, entre o subcontinente indiano e a China. Num segundo momento, pretendeu-se, então, proceder à análise simbólica dos elementos contidos nas peças definidas, tentando assim dar resposta às diversas problemáticas anteriormente anunciadas enquadrando-as no tema das Incertezas.

OS LOKAPALAS COMO ELEMENTOS SINCRÉTICOS DO BUDISMO

1 - DO SUBCONTINENTE INDIANO À CHINA TANG

Após o *parinirvāna* de Buda, isto é, o estágio que atinge com o seu desaparecimento do mundo físico, na sua morte (Yün, 2010: 178), a personagem e vida

de Sakyamuni começou a ser trabalhada pelas mãos da comunidade leiga, ainda no subcontinente indiano. Através da utilização de elementos preexistentes no folclore e mitologia indiana, a sua personalidade adquiriu características sobrenaturais, omniscientes e omnipresentes. A sua ascendência foi desenhada para além da simples nobreza periférica, conferindo-lhe traços de riqueza e poder que Siddhartha teria abandonado (Bareau, 1964: 17). Contudo, a mitificação da sua vida focou-se especialmente em períodos com menor incidência informativa, nomeadamente sobre a sua infância e adolescência (Kohn, 2009: 3-5). Assim, foi neste quadro, que surgiram as referências aos *Lokapalas* enquanto entidades presentes em diversas fases da vida de Buda (McArthur, 2004: 65).

De facto, e segundo estas tradições, a primeira vez que estas entidades encontraram Buda foi num momento anterior à sua encarnação enquanto Siddhartha Gautama, visitando-o no plano celestial *Tushita*¹ (Buswell Jr.; Lopez Jr., 2014: 930). Mais tarde, estiveram presentes quando *Māyā*, a mãe de Siddhartha, o recebeu no ventre, assistindo também ao seu nascimento. Quando Gautama abandonou o seu lar, os *Lokapalas* teriam segurado os cascos do cavalo utilizado na sua fuga, evitando, assim, que a mesma fosse percecionada. Marcaram, igualmente, presença no momento da Iluminação, vigiando a sua meditação e oferecendo-lhe taças de comida assim que Buda alcançou o estado de *nirvāna*, tornando-se iluminado (Yun, 2008: 94). Por fim, estiveram presentes no momento do *parinirvāna* (Getty, 1988: 166).

Originários da tradição bramânica (Sircar, 1971: 238-239), os *Lokapalas* foram precocemente incorporados no panteão do Budismo indiano como protetores da Lei de Buda (Murase, 1975: 34), o *dharma*. Cristalizados nas conceções do Budismo *Mahāyāna*, surgem, embora de forma individualizada, em inscrições do século I a.C., em Bharhut, localidade do subcontinente indiano (Linrothe, 1999: 20).

Na sua origem, os *Lokapalas* estavam associados aos quatro pontos cardeais, sendo que se acreditava que habitavam nas encostas do Monte

Este plano celestial é o quarto mais elevado em seis e é nele que, na cosmologia budista, os bodhisattvas nascem antes de reencarnarem pela última vez. Cf. Buswell Jr. e Lopez Jr. (2014: 930).

Sumeru, nos portões do Paraíso de *Śakra*, entidade indiana que também foi incorporada pelo Budismo, como outra figura de proteção. Como tal, no subcontinente indiano, os Lokapalas constituíam-se num grupo de quatro. Vaishravana/Kuhera estava associado ao norte e à cor amarela, sendo retratado com um estandarte na mão direita e um mangusto na mão esquerda. Era, ainda, senhor de entidades sobrenaturais, relacionadas com o surgimento de doenças, os Yakshas. Virūdhaka estava associado ao sul, exibido em associação ao azul, e tendo como símbolos próprios uma espada e a utilização da pele de cabeça de elefante. Era, também, senhor de demónios gigantes. Associado ao este, estava *Dhrtarashtara*, tendo como cor atribuída o branco. Era representado com um instrumento de cordas, sendo que utilizava ainda um elmo com uma pluma, da qual pendiam fitas e laços. Esta figura era rei dos Gandharvas, demónios que se alimentavam de incenso. O quarto, guardião do oeste, era Virupaksha, rei das divindades serpentes, os Nāgas. Era apresentado a segurar uma serpente e um pequeno santuário ou uma joia. A cor atribuída a este Lokapala era o vermelho (Getty, 1988: 166). Deve ser ainda referido que dos quatro, Vaishravana seria percecionado como a entidade mais robusta, visto que o norte, ao qual se associava, afirmava-se, no mundo indiano, como uma fonte de perigo latente (Murase, 1975: 34).

As representações iconográficas dos *Lokapalas* eram, consequentemente, colocadas nos quatro cantos dos templos budistas. Assim, detinham a função de proteger a divindade principal dos templos onde se encontravam, mas também o espaço sagrado, e em última instância, a própria lei budista ali contida e dali emanada (Watt, 2004: 331).

Na iconografia de Bharhut, as figuras dos *Lokapalas* surgem com vestes aristocráticas, ainda no século I a.C. Contudo, posteriormente, na Ásia Central, e depois na China, parece ter sido o aspeto militar a eles associados aquele que foi enfatizado nas suas iconografias. Como tal, as vestes configuraram-se em armaduras, acompanhadas de armas, e quer a face quer o corpo incorporam traços de ferocidade (Murase, 1975: 34).

No que respeita à iconografia chinesa referente a este grupo de entidades budistas, os primeiros exemplares surgem no complexo de grutas de Dunhuang (Gansu). Efetivamente, na gruta n.º 285 deste complexo, identificam-se representações de *Lokapalas*, pintadas na parede oriental e na parede ocidental, datadas de 538 d.C. (Watt, 2004: 330).

Embora não tenham sido encontradas informações relativamente ao uso das cores dos *Lokapalas*, na Ásia Central, quando em solo chinês sabe-se que o padrão cromático foi modificado. Esta alteração parece corresponder ao processo transformador gerado pela força centrifuga da cultura chinesa. Como tal, estas entidades divinas foram associadas a entidades de matriz taoista que também simbolizavam as direções, entre outros atributos, e cuja canonização surgiu na dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.) (Little; Eichman, 2000: 129-130). Assim, *Dhrtarashtra* associado ao este e à cor branca, passou, na China, a ser mostrado com azul ou verde, sendo associado ao Dragão Azul do este taoista. *Virūdhaka*, guardião do sul, anteriormente representado pelo azul, passou a ser ligado ao vermelho, correspondendo à Fénix Vermelha do sul da conceção taoista. Já *Virupaksha*, guardião do oeste e revelado pelo vermelho, passou a ser correspondido com o Tigre Branco do oeste taoista, e, como tal, absorveu o branco, que era a sua cor (McArthur, 2004: 65)

Noutra perspetiva, o Guardião do Norte, *Vaishravana*, assumiu, durante a dinastia Tang, um outro papel, sendo associado à proteção dos nascimentos e das crianças. Esta atribuição parece ter origem nos relatos feitos pelo peregrino² Xuanzong (602 – 664), relativos à sua viagem pela Ásia Central e subcontinente indiano. Nestes, o peregrino descreveu que um rei de Khotan, desesperado por um herdeiro, teria endereçado preces a este *Lokapala*, e que de uma imagem deste teria surgido, então, uma criança. O rei, ainda sem saber como alimentá-la, voltou a orar àquela figura. Desta vez, teria surgido um seio de onde o bebé se pôde alimentar. A partir desse momento, a descendência deste rei teria ficado assegurada.

A descrição deste mito, realizada por este peregrino chinês, reflete, por um lado, uma possível tradição oriunda da Ásia Central no que respeita à

No período dinástico Tang, em continuidade com o que já vinha a ser praticado, várias personalidades chinesas realizaram viagens de peregrinação até à Índia, com o intuito de angariarem textos sagrados e imagens budistas, que traziam para a China (Fialho, 2018: 43).

ação desta figura. Por outro, manifesta o processo de sinização do Budismo, uma vez que interliga uma entidade divina protetora da Lei de Buda com a descendência, aspeto central na piedade filial chinesa (Wicks, 2002: 134-138).

Numa outra vertente, os *Lokapalas* também passaram a ser associados ao culto funerário. Assim, transformaram-se em guardiões de túmulos, nomeadamente de membros da elite chinesa, onde são patenteados em peças de estatuária com cobertura vidrada tricolor, o *sancai*³. Esta técnica de vidragem surgiu na dinastia Tang, e utilizava, como cores principais, o verde, o creme, e o castanho (Matos, 1994: 39). Deve-se ainda acrescentar que no contexto chinês, a representação privilegiada deste grupo passou a ser em pares, em detrimento do quarteto original (Watt, 2004: 130-131).

Identificam-se, assim, vários níveis de transformação destas figuras. Na Índia, o Budismo aproveitou as características pré-existentes, acrescentando-lhes as ações protetoras na vida de Buda. Na viagem pela Ásia Central, as expressões artísticas dos *Lokapalas* tornaram-se mais militarizadas, enfatizando a sua vertente guerreira. Por outro lado, pode ter sido neste percurso que o Guardião do Norte assumiu funções ligadas à proteção de recém-nascidos. Na China, as alterações são mais profundas, nomeadamente no que diz respeito às cores e à função em ambiente funerário. Note-se que as peças analisadas neste estudo provêm na sua maioria deste tipo de contexto, o que permite avaliar os processos sincréticos no País do Meio.

2 - OS LOKAPALAS NO PERÍODO TANG

Antes de procedermos à análise detalhada das peças, devemos fazer um breve enquadramento das mesmas. Foram selecionadas seis estatuetas de *Lokapalas*, na sua maioria oriunda da coleção do British Museum, excetuando uma, proveniente da coleção do Museu do Centro Científico e Cultural de

Note-se, ainda, que nas grutas de Longmen (Henan), que foram desenvolvidas com o patrocínio imperial Tang, as representações dos *Lokapalas* tornaram-se mais realistas, algo que foi transposto para os contextos funerários (Watt, 2004: 330 e 331).

Macau. Destas peças, cinco são provenientes de espaços funerários chineses, em terracota. A outra, proveniente da Ásia Central, é em madeira, e tem origem de um templo budista. Além destas, foi escolhido um conjunto escultórico de onze peças, onde se englobam dois *Lokapalas* anteriormente referidos. Serve este grupo como fonte auxiliar, já que fornece o panorama arqueológico de outras peças em análise. Em anexo, encontram-se as fichas de análise efetuadas pelo autor.

A nível metodológico, na construção das fichas que permitiram uma melhor análise das peças, seguimos o defendido por Mieke Bal (2001: 68-69), ou seja, que a análise iconográfica deve evitar fazer afirmações ou interpretação de possíveis significados dos motivos iconográficos descritos, que carregam a sua simbologia. Em consequência, entendemos que os símbolos, no quadro religioso, são elementos que ligam a dimensão terrena à dimensão transcendente, podendo ter diversos significados (Moore, 1977: 25-26) e que não devem incorporar uma visão analítica do objeto de estudo, mas sim serem alvos de uma avaliação à parte.

Assim, na primeira fonte analisada [Anexos, Ficha 1], podemos visualizar uma figura antropomórfica, com uma postura que sugere movimento. A armadura tem características chinesas como se pode verificar, nomeadamente através do recurso a golas quadradas. O rosto, que se assume com uma expressão feroz, apresenta traços sinizados, manifestados em olhos em forma de pétalas de lótus, ou seja, de forma mais oblíqua, assim como uma estrutura facial mais arredondada. Conta ainda com a presença de bigode e barba, com traços indianos. O cabelo encontra-se em forma de coque, um traço totalmente chinês. A mão esquerda, por sua vez, encontra-se fechada e parece segurar algo. Note-se, no entanto, e como refere Duan, na arte da dinastia Tang, esta configuração, refletida em múltiplas fontes selecionadas, corresponde à sinização da imagética budista, realizada neste período. Não obstante, continuaram, por vezes, a surgir reminiscências artísticas indianas, como os bigodes. (1994: 136-156). O revestimento vidrado sancai não cobre o rosto e as mãos da figura. A divindade encima uma base com forma animal, que se assemelha a um bovino.

A segunda peça [Anexos, Ficha 2] é, também ela, uma figura antropomórfica, com uma postura que sugere movimento. A armadura tem

características chinesas, distinguindo-se da anterior ao utilizar um "elmo", que pode servir para a identificação do *Lokapala*, já que, como descreve Getty, o *Lokapala* guardião do este usaria um elmo nas suas iconografias no subcontinente indiano (1988: 166). O rosto apresenta uma expressão feroz, mas, desta feita, com traços menos sinizados como se pode verificar na presença de um maxilar mais anguloso, assim como de um nariz mais bulboso. Mais, a presença de bigode e barba afirmam-se, uma vez mais, como traços oriundos do subcontinente indiano. Por outro lado, e como visto na figura anterior, a mão esquerda encontra-se fechada e parece segurar algo, voltando ainda a verificar-se que o revestimento vidrado não cobre o rosto e as mãos da figura, e que a mesma também encima o que se assemelha a um bovino.

Em relação ao conjunto de estatuetas [Anexos, Ficha 3] que complementa o conjunto no qual as duas figuras anteriormente referidas se inserem [c) e d)], podemos encontrar múltiplos elementos que merecem atenção. Assim, refira-se, em primeiro lugar, o par de estátuas referidas como sendo "espíritos da terra" [a) e b)], quadrúpedes e com cascos. Ambas apresentam elementos alados, tendo rostos com marcas animalescas, com uma expressão feroz. Destaque-se que, também estes elementos se encontram vidrados a *sancai*.

De seguida, podem-se identificar três peças retratando figuras humanas, com rostos sinizados. A de dimensões mais consideráveis [e)] possui vestes caídas e fluidas, com presença maioritária de cor verde, embora na frente se conjugue a coloração em *sancai*. O chapéu, típico da fase inicial da dinastia Tang (Benn, 2004: 103), aponta para a provável representação de um funcionário público. Note-se que o revestimento vidrado não cobre o rosto e as mãos da figura. Seguem-se duas estatuetas antropomórficas de pequenas dimensões [f) e g)]. A posição do corpo de uma sugere movimento, enquanto a posição das mãos da outra indica que a figura estaria a carregar algo. As vestes de ambas são curtas, sendo as da primeira de cor verde e as da segunda, mais simples, conjugando tons verdes e castanhos. Uma vez mais, verifica-se que o revestimento vidrado não cobre o rosto e as mãos da figura.

Por fim, destacam-se quatro animais, dois cavalos e dois camelos bactrianos. No que diz respeito aos primeiros, um é apresentado com tons de verde e branco [h], sendo o outro em tons de castanho/âmbar e branco

[i)]. Já os camelos, um primeiro, mais simples [j)], é representado em tons de âmbar e branco, tendo, no focinho, uma pequena mancha verde. Por seu lado, o segundo camelo [k)], em vidrado *sancai*, possui um saco de carga, bem visível, entre as bossas, o qual parece conter uma máscara com traços ferozes.

De regresso à reprodução imagética de *Lokapalas*, a quarta peça [Anexos, Ficha 4] também se caracteriza por ser antropomórfica, com uma postura que sugere movimento. Tal como referido anteriormente, a armadura tem características chinesas, e, à semelhança da segunda peça mencionada, também esta enverga um "elmo". O rosto feroz apresenta traços menos sinizados, com a presença de bigode e barba. Os braços, diferentemente das estátuas analisadas anteriormente, apresentam uma postura tensa, como se segurasse uma arma e estivesse em posição de luta. O revestimento vidrado também não cobre o rosto e as mãos da figura, e a mesma volta a estar em cima de um bovino.

Por sua vez, a quinta peça escultórica [Anexos, Ficha 5] destaca-se pela ausência de coloração. Contudo, representa uma imagem antropomórfica, com uma postura que sugere, uma vez mais, movimento, encimando um elemento bovino. A armadura tem características chinesas, com detalhes elaborados nas ombreiras. O rosto apresenta uma expressão severa, com traços pouco sinizados, mas com ausência de barba e bigode. A utilização de "elmo", uma vez mais, pode servir para a identificação do *Lokapala*.

Já a sexta estátua [Anexos, Ficha 6] exibe uma figura antropomórfica de corpo volumoso. As vestes, que se assemelham a uma túnica, chegam até aos joelhos, com as mangas de boca larga e a terminar atadas. É ainda possível detetar uma capa pelas costas, assim como vestígios de coloração preta. O rosto apresenta uma expressão severa, com nariz largo, e os olhos bolbosos, sendo visível um bigode. Os braços, bem como os pés (possível reconstrução moderna) estão em falta, e a parte direita da cabeça e o ombro direito apresentam-se carbonizados. Refira-se que esta peça é a única que não provém de um contexto funerário, mas sim de um templo.

Por fim, a última representação selecionada [Anexos, Ficha 7] volta a mostrar um elemento antropomórfico com um rosto de expressão feroz, com olhos semicerrados. O mesmo apresenta, uma vez mais, traços sinizados e sem a presença de bigode ou barba. A armadura volta a refletir um estilo chinês.

O cabelo encontra-se apanhado no topo da cabeça, em coque, penteado tipicamente chinês. Embora esta figura possua uma postura mais rígida, o punho esquerdo da estátua encontra-se fechado, como que segurando algum elemento, enquanto a mão direita está aberta, com a palma virada para a frente. O revestimento vidrado *sancai* volta a não cobrir o rosto e as mãos da figura (Fialho, 2018: 83-84, 121-122).

No que concerne, então, a uma análise transversal e simbólica destas peças, comece-se por referir o rosto das estátuas de *Lokapalas*. Neste parâmetro, é possível notar uma linearidade na expressão patente nestas entidades. De facto, nas peças das Fichas 1, 2, 4 e 7 é possível visualizar expressões de ferocidade nos rostos destas entidades. Por sua vez, as peças das Fichas 5 e 6 apresentam uma expressão severa. As expressões faciais apresentadas podem sugerir a conceção de proteção atribuída aos *Lokapalas*.

Ressalve-se que, embora a expressão da peça patente na Ficha 6 pareça ser quase contemplativa, a severidade continua visível. Deste modo, a representação escultórica reflete a construção mitológica realizada em torno destas entidades, desde a sua apropriação pelo Budismo no subcontinente indiano. Mais, uma vez que todas as peças, exceto a estátua acima referida, foram identificadas em contexto funerário, podemos identificar ainda a simbologia de proteção ao defunto, uma atribuição conferida pelo Budismo chinês.

Ainda no âmbito da face, também aqui se notam marcas do processo de sinização destas entidades. Em concreto, as peças das Fichas 1, 4 e 7 já revelam feições chinesas, nomeadamente através de rostos mais arredondados e olhos mais rasgados. Contudo, as restantes peças, de origem chinesa, revelam uma mistura de traços faciais chineses e exteriores. Assim, é possível entender que o processo de adaptação dos rostos ao estilo chinês foi gradual.

No tocante aos cabelos dos *Lokapalas*, é importante referir que estes também entraram num processo transformador, embora nem sempre plasmado em todas as peças. Note-se que a peça da Ficha 6 mostra uma reprodução dos cabelos destas entidades típicas de regiões externas ao País do Meio, o que se diferencia das esculturas presentes nas Fichas 1 e 7, que se configuram num coque de estilo chinês.

Contudo, este elemento permite, em conjunto com as armaduras, realizar outra análise. De facto, todas as representações chinesas de *Lokapalas* aqui inseridas mostram estas entidades a envergar roupa militar, com armaduras de estilo chinês. Assim, simbolizam a componente guerreira que foi exacerbada no seu percurso via Rota da Seda Terrestre e que foi mantida na China. No entanto, e em contraste com o que foi referido anteriormente, a estátua da Ficha 6 continua a apresentar vestes de estilo mais aristocrático, ecoando ainda o estilo indiano das figuras de *Lokapalas*.

Analisando a postura corporal atribuída a estas peças, todas elas sugerem movimento, o que parece corresponder à sua missão protetora. Inclusivamente, na peça da Ficha 7 é possível percecionar uma mão aberta, como que a impedir a passagem de algo. Uma vez mais, a figura referida na Ficha 6 distancia-se destas representações, tendo uma postura mais estanque, o que parece reforçar a ideia de contemplação. Este facto pode dever-se ao contexto arqueológico em que esta peça foi identificada, uma vez que, como já referido, é a única originária de um templo.

Deve-se ainda analisar as mãos dos *Lokapalas*, pois todas as peças parecem segurar algo. Relembre-se que era usual, nas peças indianas, estas segurarem símbolos característicos de cada *Lokapala*, que facilitariam a sua identificação. Contudo, nesta seleção de fontes, não é possível deslindar quais elementos segurariam, uma vez que não estão presentes. Estas peças, assim, não permitem pensar na questão da simbologia dos elementos que seriam carregados pelos *Lokapalas*, uma vez que as mãos estavam vazias, embora sugiram que carregavam algo. É possível que este desaparecimento se deva a diferenças de materiais na sua construção, nomeadamente daqueles mais perecíveis, que não sobreviveram. Como tal, dada a sua ausência, a identificação de cada *Lokapala* tornou-se inviável.

Devido às condições materiais da figura da Ficha 6, não é possível assumir se as mãos da figura sugeririam o mesmo, uma vez que foram destruídas. Em consequência do anteriormente referido, não existe espaço para especular se a transmissão dos elementos simbólicos associados a estas entidades, em contexto indiano, foi ou não efetivada para território chinês, e se sim, se sofreu alguma alteração.

Deve-se, ainda, referir que a utilização do vidrado *sancai*, cuja ligação com o quadro funerário chinês está atestada, como vimos, é bastante significativa para o entendimento simbólico destas entidades. O seu uso nas peças das Fichas 1, 2, 4 e 7 mostra que estes *Lokapalas* perderam, neste contexto, as ligações cromáticas às entidades taoistas às quais tinham sido associados na sua chegada à China (eventualmente mantiveram-nas em representações fora do espaço funerário), e possivelmente, à simbologia associada aos pontos cardeais. Por sua vez, a peça da Ficha 6 apresenta traços de cores típicas da Ásia Central, concretamente o preto, afigurando-se como uma possível adaptação local. Numa perspetiva mais ampla, a diferença cromática parece confluir com as conceções mitológicas ou artísticas dos ambientes onde as peças se enquadram. Assim, note-se que, na China, a coloração utilizada não corresponde àquela empregada no subcontinente indiano, sendo ainda que no contexto fúnebre chinês assumem o *sancai* em virtude do processo de sinização destas entidades.

Por fim, resta apenas referir a utilização de um animal bovino como componente integrante de todas as peças de origem chinesa, com exceção da patente na Ficha 7. Contudo o seu significado simbólico não é de fácil interpretação. Na tradição budista indiana, Buda podia assumir a figura de um bovino, nomeadamente de um touro (Powers, 2009: 50-51). Assim, a utilização deste elemento simbólico pode ser um eco das conceções budistas indianas, no espaço funerário chinês. Por outro lado, "touro" era um epíteto de Buda, pelo que a figura bovina era uma presença constante na arte e mitologia budista, em termos transversais, podendo ainda significar uma direção específica (Shaw, 2007: 134).

Neste contexto, a associação a um guardião dos pontos cardeais parece lógica e, até certo ponto, expectável. Por outro lado, pode colmatar a falta da componente cromática que se perdeu em virtude da cobertura vidrada sancai.

Não obstante, o facto de o elemento bovino poder ser uma representação do próprio Buda, deixa outra possibilidade em aberto. Os *Lokapalas*, com a sua aparência severa e postura forte, encontram-se sobre o elemento bovino, parecendo dominá-lo. Conjugando esta posição com a vertente militar desta entidade, poder-se-á, no limite, estar perante um reforçar da sua componente protetora em relação a Buda e à sua Lei.

Em relação ao grupo de fontes definidas como auxiliares, este assume-se como fundamental para entender a adaptação do Budismo, mas também dos próprios *Lokapalas*, ao mundo chinês. Em primeiro lugar, refira-se que apenas dois *Lokapalas* integram este grupo. Este facto parece confirmar o que anteriormente foi dito em relação à utilização preferencial, na China, de pares destas entidades em detrimento de todo o grupo.

De seguida, note-se a presença dos espíritos da terra, que se afirmavam como guardiões tumulares, sendo utilizados neste âmbito desde os tempos da dinastia Han, em contexto funerário (British Museum: Michaelson, 2006). Assim, com os *Lokapalas* a partilharem o seu espaço, reforça-se a ideia da adaptação destas entidades budistas às tradições chinesas, mas também do próprio Budismo às conceções ritualísticas e cúlticas do País do Meio. Estas peças possuem, igualmente, expressões faciais ferozes, que, tal como no caso dos *Lokapalas*, podem simbolizar a sua missão de proteção do espaço funerário e do defunto.

Por outro lado, a presença de uma peça que retrata um possível funcionário público reflete a importância do próprio defunto, uma vez que a utilização deste tipo de representação, em ambiente fúnebre, estava estabelecida consoante a posição social do mesmo (Benn, 2004: 272). Deve ser recordado como o funcionalismo público estava profundamente associado ao modelo confucionista, que determinava o acesso às carreiras burocráticas (Fialho, 2018: 42). Deste ponto de vista, e através da análise deste grupo de peças, pode-se constatar que as três principais correntes religiosas e filosóficas chinesas compartilhavam o espaço fúnebre, e confluíram, na dinastia Tang, nas conceções da morte. Denote-se que, já vindo de tempos anteriores, nesta dinastia existiu um forte movimento intelectual, que visava fomentar a ideia de unicidade entre as três principais correntes religiosas, embora continuasse patente a tentativa de destacar uma em relação às outras. Ou seja, o Confucionismo, o Taoismo e o Budismo, constituiriam, assim, o sanjiao, sendo tidas como as correntes doutrinarias chinesas por excelência, sendo alvos de debates intelectuais pela busca de pontos de coesão e divergência. (Gentz, 2013: 5, 6, 8, 10, 21-26)

Já no que diz respeito à utilização de elementos animais, deve-se fazer a distinção entre as duas espécies apresentadas. Vejamos, em primeiro

lugar, a utilização de cavalo, no contexto funerário, que parece ter uma influência taoista. De facto, nesta corrente filosófica e religiosa, o cavalo simbolizava o *yang* e os céus (Werness, 2003: 111). Contudo, no caso do cavalo branco, pode existir uma ligação ao Budismo, pois este surge em textos budistas como representação da lealdade e da pureza (Eberhard, 2006: 178). Assim, a utilização de cavalos, com referências simbólicas para as duas correntes religiosas, pode reforçar a confluência das crenças funerárias chinesas.

Por sua vez, a representação de camelos, embora que de forma indireta, pode significar uma relação com o Budismo. Recorde-se que estes animais eram utilizados como meio de transporte preferencial, nomeadamente no que diz respeito ao comércio na Rota da Seda Terrestre. Deste modo, a presença de camelos pode indicar uma referência a um comércio efervescente, mas também à transmissão de ideias religiosas e culturais que daí decorreu.

Em suma, as diversas peças que constituem este grupo de imagens funcionam como uma moldura contextual que permite entender, de um ponto de vista mais geral, o processo de sinização do Budismo, nomeadamente no que diz respeito às adaptações desta religião no quadro das conceções da morte, mas também nas ligações que estabeleceu com as tradições filosófico-religiosas preexistentes na China.

CONCLUSÃO

O estudo realizado permitiu, no que toca ao entendimento das incertezas mitológicas e imagéticas transmitidas, identificar os processos sincréticos budistas, desde o mundo indiano até à sua introdução e consolidação na China Tang. A absorção dos *Lokapalas* pelo Budismo, num sentido mais geral, não afetou a sua conceção anterior. Contudo, a nível mitológico, passaram a surgir em diversos textos, associados à vida de Buda, assumindo-se como suas entidades protetoras, papel esse que foi mantido na Rota da Seda Terrestre e na China, sendo possível traçar vestígios simbólicos desta ligação.

Fora do espaço indiano, os *Lokapalas* assumiram uma componente militar mais vincada, e que se estendeu pela Ásia Central até à China, patente nas vestes utilizadas nas suas iconografias. Por outro lado, foi possível identificar que a imagética dos *Lokapalas*, na China, diferenciou-se daquela que seria a indiana, no respeitante a cores e aos traços fisionómicos, que adquiriram marcas mais sinizadas. Contudo, o processo transformador destes traços não foi imediato nem uniforme. Já no respeitante às cores, as mesmas foram alteradas na China, em virtude da associação dos *Lokapalas* a elementos da religiosidade taoista. Nas fontes analisadas, a componente cromática associada aos pontos cardeais foi perdida, em consequência do vidrado *sancai*.

Além do mais, o *Lokapala* Guardião do Norte adquiriu, na China, outra função, relacionada ao nascimento e proteção de crianças, mostrando como estas figuras foram ganhando e perdendo atributos no percurso desde o subcontinente indiano até à China, embora mantendo sempre um espírito protetor.

A presente análise permitiu, ainda, explorar a representação simbólica destas figuras, na China, com especial enfoque nas conceções da morte, já que a maioria das fontes provinha de contextos tumulares. Em primeiro lugar, deve-se destacar a utilização destas entidades no espaço funerário, o que reflete a adaptação do Budismo à sociedade chinesa. Esta componente é reforçada pelo grupo de peças, utilizado como fonte auxiliar. De facto, a confluência de símbolos provenientes das três principais correntes religiosas chinesas, na época Tang, reforça a possível identificação da sinização do Budismo e dos processos sincréticos com o Taoismo e Confucionismo, mas também um certo grau de confluência na crença do individuo. Ao mesmo tempo, reflete alguma incerteza no entendimento do pós-morte, recorrendo a elementos multirreligiosos no local do descanso eterno.

BIBLIOGRAFIA

Bal, Mieke (2001). *Looking in: the art of viewing. Essays and afterword.* London: Routledge. Bareau, André (1964). *Buda.* Trad. Maria de Lourdes Penedo. Lisboa: Editorial Presença.

FAUSTO FIALHO

- Benn, Charles (2004). China's Golden Age. Everyday life in the Tang Dynasty. New York: Oxford University Press.
- The British Museum, Michaelson 2006, https://www.britishmuseum.org/collection/object/ A_1936-1012-223, acedido em abril de 2021.
- Buswell Jr., Robert E.; Lopez Jr., Donald, S. (2014). *The Princeton Dictionary of Buddhism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Duan, Wenjie (1994). *Dunhuang Art. Through the Eyes of Duan Wenjie*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre of Arts.
- Eberhard, Wolfram (2006). A Dictionary of Chinese Symbols Hidden Symbols in Chinese Life and Thought. Taylor & Francis e-Library.
- Fialho, Fausto Camacho (2018). *A Sinização do Budismo na China Tang*. Dissertação de Mestrado.

 Universidade NOVA de Lisboa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Portugal.

 Disponível em: http://hdl.handle.net/10362/62906
- Foltz, R. (2010). Religions of Silk Road Premodern Patterns of Globalization. (2a ed.). Nova York: Palgarve Macmillan.
- Gentz, J. (2013). Understanding Chinese Religions. Edinburgh/London: Dunebin.
- Getty, Alice (1988). *The Gods of Northern Buddhism. Their History and Iconography.* New York: Dover Publications, Inc.
- Kohn, Sherab Chödzin (2009). A Life of Buddha. Boston: Shambhala Publications.
- Linrothe, Robert N. (1999). Ruthless Compassion. Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art. London: Serindia Publications.
- Little, Stephen; Eichman, Shawn (2000). Taoism and the Arts of China. Chicago: The Art Institute of Chicago; Califórnia: University of California Press.
- Matos, M. A. P. (1994). A Cerâmica dos Shang aos Qing Alguns Apontamentos. In M. A. C. Gomes (coord.), Do Neolítico ao último Imperador A Prespectiva de um Coleccionador de Macau, (35-56). Macau: Governo de Macau.
- McArthur, Meher (2004). Reading Buddhist Art. An Illustrated Guide to Buddhist Signs & Symbols.

 New York: Thames & Hudson.
- Moore, Albert C. (1977). Iconography of Religions. An Introduction. Philadelphia: Fortress Press.
- Murase, Miyeko (1975). *Japanese Art. Selections from the Mary and Jackson Burke Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Powers, John (2009). A Bull of a Man. Images of Masculinity, Sex, and the Body in Indian Buddhism.

 Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Reflexos do sincretismo religioso chinês na iconografia Tang – os *Lokapalas* e a adaptação do Budismo à cultura chinesa

- Shaw, Julia (2007). Buddhist Landscapes in Central India. Sanchi Hill and Archaeologies of Religious and Social Change, c. Third Century BC to Fifth Century AD. London: The British Association for South Asian Studies.
- Sircar, Dineschandra (1971). Studies in the Religious Life of Ancient and Medieval India. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Watt, James C. Y. (Ed.) (2004). *China. Dawn of a Golden Age, 200 750 AD.* New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press.
- Werness, Hope B. (2003). *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art.* New York: Continuum.
- Wicks, Ann Barrott (2002). The Art of Deliverance and Protection. In Ann Barrot Wicks (Ed.), Children in Chinese Art, (135-160). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Yun, H. (2008). Traveling to the Other Shore Buddha's Stories on the Six Perfections, Hacienda Heights. California: Buddha's Light Publishing.
- (2010). Conceitos Fundamentais do Budismo. Sintra: Zéfiro.

FONTES

"Collection objects". The British Museum. Acedido em abril de 2021. https://www.britishmuseum
org/collection/object/A_1932-1010-1
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-220.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-222.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-223.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-224.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-225.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-226.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-227.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-228.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-229.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-231.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1938-0524-732.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_MAS-1091.
Museu do Centro Científico e Cultural, Lisboa, inv. 316.

ANEXOS

FICHA 1

Peça escultórica representando um Lokapala, que encima um bovino. Apresenta traços sinizados, sobretudo no respeitante ao cabelo apanhado em coque, mas também à armadura. Esta peça encontra-se revestida a *sancai*.

Luoyang, província de Henan, China, Sepultura do General Liu Tingxun. Datação: Dinastia Tang, 728 d.C.

Escultura em Terracota vidrada, em coloração *sancai*, em tons de verde, castanho e amarelo/creme (23x50x110).

© The Trustees of the British Museum no de registo 1936, 1012.222, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-222.

FICHA 2

Peça escultórica representando um Lokapala, que encima um bovino. Apresenta traços sinizados, sobretudo no respeitante à armadura. Enverga um elmo. Esta peça encontra-se revestida a *sancai*.

Luoyang, província de Henan, China, Sepultura do General Liu Tingxun. Datação: Dinastia Tang, 728 d.C.

Escultura em Terracota vidrada, em coloração *sancai*, em tons de verde, castanho e amarelo/creme (23x50x110).

© The Trustees of the British Museum no de registo 1936, 1012.223, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-223.

FICHA 3

Conjunto escultórico representando dois Lokapalas, dois Guardiões de Túmulos, um dignitário chinês, dois servos, dois cavalos e dois camelos.

Luoyang, província de Henan, China, Sepultura do General Liu Tingxun. Datação: Dinastia Tang, 728 d.C. Esculturas em Terracota vidrada, em coloração *sancai*, em tons de verde, castanho e amarelo/creme, havendo também variações com tons de azul (a-95.50cm, b- 95.88cm, c e d- 23x50x110cm, e- 29x30x107cm, f- 49.99cm, g- 49.53cm, h- 85cm, i- 79.50cm, j- 85.72cm, k- 83.82cm).

- © The Trustees of the British Museum no de registo:
- a) 1936, 1012.224, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-224.
- b) 1936, 1012.225, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-225;
- c) 1936, 1012.222, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-222;
- d) 1936, 1012.223, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-223;
- e) 1936, 1012.220, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-220;
- f) 1936, 1012.231, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-231;
- g) 1936, 1012.232, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1938-0524-732;
- h) 1936, 1012.227, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-227;
- i) 1936, 1012.226, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-226;
- j) 1936, 1012.228, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-228;
- k) 1936, 1012.229, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1936-1012-229;

FICHA 4

Peça escultórica representando um Lokapala, que encima um bovino. Apresenta traços sinizados, sobretudo no respeitante à armadura. Enverga um elmo. Esta peça encontra-se revestida a *sancai*.

Norte da China, em contexto funerário.

Datação: Dinastia Tang, c. de 700-750 d.C.

Escultura em Terracota vidrada, em coloração *sancai*, em tons de verde, castanho e amarelo/creme (14.5x51.8x78.9cm).

© The Trustees of the British Museum nº de registo 1938, 0524.732, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1938-0524-732

FICHA 5

Peça escultórica representando um Lokapala, que encima um bovino. Apresenta traços sinizados, sobretudo no respeitante à armadura. Enverga um elmo.

Norte da China, em contexto funerário.

Datação: Dinastia Tang, c. de 618 - 906 d.C.

Escultura em Terracota vidrada, tendo vestígios de ouro (37x45x 112cm).

© The Trustees of the British Museum nº de registo 1932, 1010.1, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1932-1010-1

FICHA 6

Peça escultórica representando um Lokapala. Veste uma túnica com sugestão de capa. Ausência de parte dos membros superiores, e parte das pernas parecem ser reconstruídas.

Karashahr (Oásis a Norte da Bacia do Tarim), atual Região Autónoma de Xinjiang, China, em Ming-oi – Templos Budistas em Grutas.

Datação: Dinastia Tang, século VIII.

Escultura em madeira, tendo vestígios de coloração preta (10.2x25.7cm).

© The Trustees of the British Museum n° de registo MAS.1091, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/ A_MAS-1091

FICHA 7



Peça escultórica representando um Lokapala. Apresenta traços sinizados, sobretudo no respeitante ao cabelo apanhado em coque, mas também à armadura. Esta peça encontra-se revestida a *sancai*.

China, em contexto funerário.

Datação: Dinastia Tang, c. de 618-906 d.C.

Escultura em Terracota vidrada, com vidrado *sancai* com coloração em tons verde, castanho âmbar e creme (16x24x69.5cm).

O Museu do Centro Científico e Cultural, Lisboa, inv. 316.

FAUSTO FIALHO

Este artigo foi realizado com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito da Bolsa de Investigação para Doutoramento com a Referência SFRH/BD/151135/2021

TURISMO RURAL EM PORTUGAL NO CONTEXTO DE INCERTEZA DECORRENTE DA COVID-19

Rural Tourism in Portugal in the context of uncertainty arising from COVID-19

SUSANA SILVA

susana.silva@uc.pt

Universidade de Coimbra, Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, Faculdade de Letras

PAULO CARVALHO

paulo.carvalho@fl.uc.pt

Universidade de Coimbra, Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, Faculdade de Letras

> ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5853-9349 https://orcid.org/0000-0002-6920-869X

> > DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_8

Texto recebido em / Text submitted on: 17/09/2021 Texto aprovado em / Text approved on: 24/10/2022

Biblos. Número 8, 2022 • 3.ª Série pp. 169-194

SUSANA SILVA & PAULO CARVALHO

RESUMO.

Este artigo associa o conceito de incerteza aos territórios rurais, ao turismo e à situação pandémica

atual, e tem como objetivo principal refletir sobre o desenvolvimento do turismo rural em Portugal

num contexto de incerteza, marcado pela COVID-19, sob uma perspetiva evolutiva no tempo e

espaço, com base em literatura da especialidade, estatísticas oficiais e inquéritos por questionário.

Em particular, pretende-se demonstrar que a incerteza é uma condição intrínseca do meio rural e

da própria atividade turística, com a qual têm convivido, mas que se agudiza no contexto particular

da crise pandémica que, não obstante o forte impacte territorial e sectorial, tem proporcionado um

conjunto de desafios e oportunidades estimulados, justamente, por essa incerteza subjacente.

Palavras-chave: Mundo Rural; Turismo Rural; Incerteza; COVID-19; Portugal.

ABSTRACT.

This article links the concept of uncertainty to rural territories, tourism and the current pandemic

situation. Its main objective is to reflect on the development of rural tourism in Portugal in the

context of uncertainty, marked by COVID-19, doing so from an evolutionary perspective in time

and space, based on specialized literature, official statistics and questionnaire surveys. In particular,

it is intended to show that uncertainty is an intrinsic condition of the rural environment and of

tourism itself, with which they have coexisted, but which is exacerbated in the particular context

of the pandemic crisis. Despite the strong territorial and sectoral impact, this crisis has provided a

range of challenges and opportunities stimulated, precisely, by this underlying uncertainty.

Keywords: Rural World; Rural Tourism; Uncertainty; COVID-19; Portugal.

170

INTRODUÇÃO

Neste ponto introdutório, recupera-se, justificadamente pela atualidade e pertinência nesta discussão, o título do livro de John Kenneth Galbrait, de 1977, *A era da incerteza*, no qual o autor analisa e compara as grandes certezas do pensamento económico do século XIX com as incertezas emergentes do século XX, materializadas numa mudança progressiva de paradigma na ciência. Mas, o processo de mudança acelerou-se de forma vertiginosa e, neste século XXI, mais do que nunca, a incerteza domina pensamentos, atos, ações, atividades e suscita dúvidas, medos, inseguranças e incoerências.

A incerteza é indissociável da existência humana, que lhe dá espaço e palco (Nowotny, 2016), e transversal aos mais diversos domínios dessa existência, tangíveis e intangíveis – do político ao económico, do social ao cultural, passando pelo natural, ou do físico ao psicológico. Condição que a coloca, na perspetiva de Nowotny (2016), em constante evolução. Realidade e condição vivida por todos (Bauman, 2007), a incerteza é, antes de mais, sobre desconhecimento (Keynes, 1936, citado em Andrade, 2011; Beghetto; Jaeger, 2022). Uma ausência (ou limitação) de conhecimento/informação no presente com relação ao futuro multiforme e indeterminado (Keynes, 1937a, citado em Andrade, 2011), frágil e fragmentado, plural e contraditório (Nowotny, 2016), e que impede a mensurabilidade, característica associada, por exemplo, ao conceito de risco (Knight, 1921, citado em Andrade, 2011).

Ainda que a convivência com o estado de incerteza seja incontornável, não é uma condição na qual se queira permanecer durante muito tempo, sendo diversas vezes concetualizado e experienciado como algo que deve ser evitado ou resolvido de imediato (Beghetto; Jaeger, 2022). Nesta perspetiva, Nowotny (2016) aponta a incerteza como um poderoso incentivo na busca de (mais) conhecimento, assim como uma componente inerente à pesquisa científica. A este propósito, a mesma autora (Nowotny, 2016: 16, 17) adjetiva a incerteza como astuta, afirmando que "The cunning of uncertainty is a subversive force of reasoning and action" e acrescentando que "It appears at unexpected moments. Its logic shuns the direct line. It indulges in taking the oblique route and occasionally unexpected shortcuts". Ao reconhecer a astúcia da incerteza a sua condição ameaçadora recua e transforma-se em

oportunidade. Nesta linha, Beghetto e Jaeger (2022) assumem que é nas situações de incerteza que a criatividade é estimulada, permitindo, assim, que aquela desempenhe um papel catalisador na expressão criativa, na aprendizagem e no desenvolvimento, pelo que o leque de possibilidades oferecidas deve ser aproveitado em vez de se tentar recuperar o controle e a certeza.

A COVID-19 veio agudizar, acrescentar e colocar num outro patamar este estádio de permanente incerteza. Com efeito, no final de 2019, Wuhan, na China, tornou-se o epicentro de um surto de pneumonia altamente contagiosa e mortal (Huang; et al., 2020) que rapidamente se disseminou pela quase totalidade dos países nos primeiros meses de 2020 (Gössling; Scott; Hall, 2020). A mobilidade das pessoas, em particular a ligada ao turismo, atuou como vetor da disseminação mundial da doença causada pelo novo coronavírus SARS-CoV-2 (Iaquinto, 2020), tendo sido declarada como pandemia pela Organização Mundial da Saúde, atendendo aos seus efeitos globais.

Neste cenário, as incertezas intensificaram-se e multiplicaram-se, tanto ao nível do cidadão comum como dos decisores políticos, no campo laboral, familiar, económico, educacional, ou lúdico e turístico.

O risco (incertezas conhecidas) e a incerteza (incertezas desconhecidas) (Knight, 1921 citado em Andrade, 2011) são inerentes à atividade turística, desde a escala individual à nacional, passando pelo grupo ou pelos destinos (Williams; Baláž, 2015), e desde dimensões de natureza política, económica ou sanitária (Ghosh, 2019; Gössling; et al., 2020). Os episódios do passado, mormente os ataques terroristas (11 de setembro de 2001 nos EUA, em França em 2014 e 2015, em Londres em 2017), outros surtos epidémicos (2003, 2015) ou ainda a crise económica de 2008/2009 (Ghosh, 2019; Gössling; et al., 2020; Sigala, 2020) mostram de forma categórica a fragilidade e vulnerabilidade do setor turístico face a situações de crise e incerteza. Foi, por isso, um dos primeiros e mais severamente atingidos pela pandemia COVID-19, registando-se impactes imediatos da escala local à global, em função das restrições à mobilidade e encerramento de fronteiras, resultando numa quebra massiva na procura internacional em todas as regiões do globo (UNWTO, 2020a). Os territórios, urbanos ou rurais, se bem que as urbes tenham sido o epicentro da rutura com a norma vigente, até 2019, os espaços locais e as

atividades económicas, sociais, culturais e de lazer esvaziaram-se de residentes, de turistas, da vivência quotidiana e das práticas de lazer. Em alguns casos verificou-se o completo desaparecimento de mobilidades, de socialização e de atividades económicas, com lazeres e turismo incluídos. Em pouco tempo passou-se de uma situação de sobrecarga de turistas, mesmo overtourism (um dos grandes problemas de sustentabilidade no turismo em discussão antes da crise pandémica) para o non-tourism (Gössling; et al., 2020). As diversas atrações, os serviços e atividades de lazer e turismo encerraram, os eventos foram cancelados ou adiados, assim como as viagens/voos o foram de forma massiva (Ioannides; Gyimóthy, 2020). Todos os elementos do sistema turístico sofreram perdas importantes (Gössling; et al., 2020). Sigala (2020) detalha os impactes nos três grandes grupos de stakeholders: i) a procura turística; ii) a oferta/operadores turísticos; e iii) as organizações gestoras dos destinos e os formuladores de políticas, durante as três fases da COVID-19 (resposta, recuperação e recomeço). Subvalorizados num primeiro momento, o imediatismo, a velocidade e a escala de alcance, geográfica e sectorial, posicionam estes impactes num nível mais destrutivo do que os associados às crises precedentes, o que, na perspetiva de Škare, Soriano e Porada-Rochoń (2021), presumiria uma recuperação mais demorada, e por inerência, um grau de incerteza mais vincado e permanente.

Não obstante a vulnerabilidade inerente à atividade, na verdade, o turismo, pela sua natureza sistémica (Moreira, 2013), apresenta uma incomparável capacidade de resiliência, adaptando-se e reajustando-se às alterações do meio (Butler, 2017; Hall; Prayag; Amore, 2017). No contexto da COVID-19 não foi diferente e oportunidades emergiram em função dos comportamentos motivados pela pandemia.

Após o primeiro confinamento de 2020, com o período tradicional de férias prestes a começar e a incerteza instalada relativamente a onde e como estas se iriam realizar, as perspetivas iniciais já indicavam que a solução para a retoma da atividade turística estaria centrada no turismo doméstico (UNWTO, 2020b), assumido como ferramenta para reduzir o impacte nas economias nacionais e para reforçar centros regionais e economias rurais (Hall; Scott; Gössling, 2020). Face ao contexto e às restrições, esperava-se uma mudança

nas prioridades dos turistas. Os lugares menos densamente povoados, onde os relacionamentos são baixos e a distância social é alta (Şengel, 2021), assim como as atividades ao ar livre, tornaram-se mais apetecíveis, prevendo-se uma tendência de procura por destinos menos lotados, menos massificados, sub-explorados em termos turísticos e, por isso, menos populares (Almeida; Silva, 2020; Chebli; Ben Said, 2020), por locais mais remotos, rurais, áreas naturais e montanhosas (OCDE, 2020; Seraphin; Dosquet, 2020), que oferecessem maiores garantias de segurança (Zhu; Deng, 2020). Lugares onde se pudesse usufruir de experiências únicas e onde a qualidade se sobrepusesse à quantidade (Almeida; Silva, 2020). Da mesma forma, perante imposições de distanciamento físico, previa-se que as dinâmicas de consumo passassem a ser marcadas pela diminuição do contacto humano e pela preferência/interesse por opções mais autónomas e de autogestão (Tomassini; Cavagnaro, 2020), em liberdade e em comunhão com a natureza, como o caravanismo, aluguer de casas ou bungalows em parques de campismo, tendas de campismo, glamping, ciclismo, trekking, caminhadas, fotografia, visita a monumentos naturais, desportos aquáticos (Remoaldo, 2020; Vaishar; Šťastná, 2020). Tendências vocacionadas para fazer emergir o local como o novo centro da ação e poder turístico numa apologia pela proximidade como diretriz das viagens turísticas (Remoaldo, 2020; Tomassini; Cavagnaro, 2020), gerando um novo cenário de distribuição de produtos e serviços (Ortiz, 2020).

É no âmbito deste quadro que a presente reflexão se justifica e na qual se analisará o desempenho do turismo rural em Portugal durante a pandemia, evento que agravou e complexificou a condição de incerteza inerente tanto ao mundo rural como à atividade turística.

MUNDO RURAL: TRANSFORMAÇÃO, INCERTEZA, RESILIÊNCIA E A RELEVÂNCIA DO TURISMO

A industrialização, a urbanização, a terciarização ou a globalização constituíram acontecimentos disruptivos que deixaram diversas marcas negativas no meio rural, sobretudo nas áreas periféricas/baixa densidade, em especial a partir da segunda metade do século XX, e que se agudizam neste início

de milénio, o que explica a relevância das políticas públicas, através de novas perspetivas de desenvolvimento, com base em instrumentos de base territorial e modelos de governança participados e inclusivos, para induzir ou desencadear iniciativas de reestruturação e revitalização do mundo rural em diversos contextos geográficos (Woods, 2007; Holloway; Kneafsey, 2017; UN DESA, 2021).

No caso de Portugal, o abandono e a perda de competitividade da atividade agrícola e/ou silvícola ou o contínuo êxodo rural que alimenta o despovoamento e o envelhecimento demográfico têm contribuído para a redução de equipamentos e serviços básicos às populações, assim como têm comprometido a atração de investimento que assegure condições à fixação de população e uso da terra (Carvalho, 2018). Baptista (2001: 57) lembrava exatamente no alvor do século XXI que "nalguns casos já se atingiram mesmo limiares de população que erosionam qualquer capacidade endógena de o rural intervir nos domínios económicos e sociais, ou seja, é apenas objeto e não sujeito no quadro de oportunidades eventualmente geradas pelas políticas e pelo mercado". Ainda que seja necessário referir que o contrário também acontece, embora numa proporção mais diminuta, seja por iniciativa própria ou mediante incentivos, o despovoamento e o abandono têm imprimido um aspeto fantasmagórico a vastos territórios do interior rural português, não obstante algumas iniciativas, meritórias, é certo, apesar de muitas não passarem de meros paliativos a um problema estrutural que tem dificultado a intervenção das políticas rurais. De acordo com os últimos dados disponíveis do Instituto Nacional de Estatística (INE, 2021a), verificou-se uma redução da população residente, quer em áreas predominante rurais (12,37% do total), quer em áreas moderadamente urbanas (14,25% do total), face a 2011; em sentido inverso, a população residente em áreas predominantemente urbanas registou um acréscimo em relação a 2011. Contudo, importa mencionar que os solos rurais, designadamente a ocupação agrícola, florestal e agroflorestal, correspondem a 92% do território nacional – onde a agricultura, com 26%, é a segunda classe (apenas superada por floresta e matos, com 51%), com maior expressividade na ocupação e uso -, conforme a última Carta de Uso e Ocupação do Solo em Portugal Continental (DGT, 2021).

Na atual fase pós-produtivista, a conceção de desenvolvimento rural baseia-se na perspetiva da multifuncionalidade da agricultura/silvicultura e dos territórios rurais que se apresentam heterogéneos e complexos. Essa diversificação de usos e funções significa que as relações com o urbano são cada vez mais relevantes (Cavaco, 2009; Carvalho, 2018; Koster; Carson, 2019), porque são os visitantes urbanos os principais consumidores das áreas rurais percebidas como naturais, autênticas, genuínas e idílicas (Eusébio; et al., 2017). A valorização da dimensão ambiental e patrimonial foi essencial na prefiguração de novos caminhos de desenvolvimento (Carvalho, 2013). O turismo começa a ganhar relevância nas propostas de desenvolvimento desenhadas sob o novo paradigma de desenvolvimento endógeno, com o intuito de contribuírem para a mitigação da crise que tem afetado grande parte das áreas rurais (Sharpley, 2003; Eusébio; Figueiredo, 2014; Ciolac; et al., 2019), através de diversas políticas, programas e intervenções para as quais é importante assinalar o volume de investimento oriundo sobretudo da União Europeia que favoreceu a entrada no mercado de uma ampla e heterogénea oferta.

As novas tendências da procura turística, os novos valores de consumo associados aos territórios rurais, as redes colaborativas - como, por exemplo, as Aldeias do Xisto, as Aldeias Históricas ou as Aldeias Vinhateiras em Portugal –, contribuíram para que estes se tornassem em destinos turísticos populares, e o turismo é reconhecido como um agente dinamizador da mudança, um instrumento de diversificação, revitalização e rentabilização das economias rurais contribuindo para o seu desenvolvimento (Anthopoulou; Melissourgos, 2013; Kastenholz; Figueiredo, 2015; Natário; et al., 2019). Acresce que se trata de um segmento altamente prospetivo uma vez que cada vez mais pessoas procuram paisagens naturais, tradições e experiências autênticas num ambiente rural tranquilo e pacífico (Lane; Kastenholz, 2015; Liu; et al. 2020; An; Alarcón, 2020). Assiste-se à progressiva mercantilização do rural baseado nos positivos e idílicos imaginários de ruralidade em que os consumos relacionados com o turismo possuem um papel primordial, estruturando-se uma oferta composta por um conjunto de produtos turísticos alicerçados nos recursos naturais e culturais do mundo rural (Kastenholz; Figueiredo, 2015; Eusébio; et al., 2017). O Turismo em Espaço Rural (TER), encarado como elemento-chave na redinamização e valorização do rural, passa a constituir uma referência deste meio e uma oferta alternativa importante e valorizada pelo turista.

É neste quadro que o rural apresenta uma dinâmica turística assinalável, figurando nas escolhas dos mercados nacional e estrangeiro como destino turístico. De acordo com Silva e Carvalho (2021a), entre 1990 e 2019 o número de empreendimentos de TER cresceu mais de 600%, estando a operar neste ano cerca de 1,7 mil estabelecimentos (+30% face ao ano anterior), a capacidade em termos de camas ultrapassou os 1300% e as dormidas passaram de cerca de 61 mil para quase 2 milhões. Dados do INE (2017: 36) demonstram que, "Entre 2013 e 2016, o ritmo de crescimento da capacidade de alojamento turístico em áreas predominantemente rurais foi cerca de três vezes superior ao verificado em áreas predominantemente urbanas", o que justifica o facto de se registar mais de 70% dos estabelecimentos de TER, camas, hóspedes, dormidas e proveitos totais em territórios pouco povoados. No ano anterior à pandemia o TER já representava cerca de 25% do total de estabelecimentos de alojamento turístico do país (INE, 2021b).

Porém, o turismo rural apresenta frequentemente resultados insuficientes em termos de benefícios socioeconómicos e criação de empregos e, não raras vezes, pode contribuir para agravar as hierarquias, os problemas e as desigualdades locais (Dashper, 2015; Eusébio; et al., 2017). O fluxo de turistas nestas áreas permanece reduzido, quando comparado com os destinos de sol e praia, e urbanos; é predominantemente doméstico; as unidades TER são, na sua maioria, unidades de pequena dimensão (em 2019 a média era de 16 camas por estabelecimento); correspondem a negócios familiares em empreendimentos próprios que absorvem muito pouca mão de obra externa (INE, 2021b; Lane; Kastenholz, 2015); e apresentam taxas de ocupação-cama, receita por quarto (RevPAR) e tempo de permanência nas acomodações muito baixos, quando comparados com a hotelaria, por exemplo, o que revela uma representatividade residual em termos de hóspedes, dormidas e proveitos totais no conjunto do universo de alojamentos turísticos (INE, 2021b; Silva; Carvalho, 2021a). De igual modo, a perda e o envelhecimento da população

prosseguiram. A título de exemplo, note-se que as sub-regiões continentais com maior número de estabelecimentos de TER em 2019 – Alto Minho (9,7%), Beiras e Serra da Estrela (6,9%), Douro (6,2%), Algarve (6,1%) e Alentejo Litoral (5,7%) (INE, 2021b) – registam, neste ano, perdas de população entre os 5,6% (Alto Minho) e os 9,3% (Beiras e Serra da Estrela), em relação a 2011, assim como índices de envelhecimento bastante superiores a 200 idosos por cada 100 jovens. A sub-região das Beiras e Serra da Estrela regista mesmo o segundo maior decréscimo populacional ao nível sub-regional neste período e um índice de envelhecimento de quase 300 idosos por cada 100 jovens (INE, 2021c).

Acrescenta-se que, embora o turismo constitua uma alternativa de rentabilização dos recursos dos territórios rurais, a ocorrência de episódios de catástrofe, como é o caso dos incêndios, pode comprometer essa estratégia e originar um declínio decorrente da alteração da imagem do destino (Paiva; Santos, 2020). Para além das perdas materiais e pessoais, os incêndios comprometem durante muito tempo os principais atrativos dos espaços rurais ao destruírem a paisagem e degradarem o património, natural e cultural, que estrutura a oferta, incorrendo numa subsequente perda de qualidade, atratividade e competitividade (Paiva; Santos, 2020). De igual modo, contribuem para a desorganização da vida social, para a perturbação das heranças e identidades das populações locais (Simões; Nogueira; Moreno, 2018). Este tipo de catástrofe vem apontando para a capacidade de resiliência dos espaços e populações rurais (Butler, 2017), em particular ao nível dos resultados positivos dos indicadores turísticos, em termos quantitativos e qualitativos (Paiva; Santos, 2020). Mas esta capacidade de resiliência pode e deve ser aumentada através de ações de planeamento preventivo e de intervenções coordenadas e integradas das autoridades locais, regionais e nacionais com operadores turísticos (Pereira; Simões; Proença, 2018).

A crise da COVID-19 também trouxe fortes implicações no mundo rural e no TER. Não obstante os já referidos problemas sistémicos e crónicos do meio rural, este foi valorizado e (re)descoberto no contexto da pandemia, cuja regra basilar da não propagação recaía precisamente no isolamento e no distanciamento físico e social, embora, não raras vezes, contribuindo para o

agravamento do risco de propagação da doença e da vulnerabilidade destas populações e serviços. Numa primeira fase, o campo foi o destino escolhido, tanto por residentes nacionais como por numerosos emigrantes, para cumprir o confinamento decretado e os pressupostos de isolamento social. Num segundo momento, o rural assume-se como um destino turístico importante do mercado doméstico, desaconselhado a viajar para o estrangeiro. E, em paralelo, tem-se assistido a um aumento do interesse por locais rurais e no interior para quem está em regime de teletrabalho, mas também para fixar raízes de forma mais definitiva, como demonstra a procura por imóveis e terrenos rústicos e urbanos.

VALORIZAÇÃO RURAL DURANTE A PANDEMIA E O CONTRIBUTO DO TURISMO

A dimensão da redescoberta do mundo rural adquire uma abrangência alargada, que não se esgota na contribuição dada pelo turismo, mas a que se dará particular atenção neste ponto. A pandemia e o grau de incerteza associado teve repercussões no comportamento dos indivíduos. Logo numa fase inicial, as características da COVID-19, a incerteza na evolução da mesma e das medidas de contenção de contágio, originaram um "retorno à terra", a casa de avós, de família ou à residência secundária, assumida como a solução imediata mais eficaz para o cumprimento das regras e, de alguma forma, evitar a doença. Embora não hajam estatísticas concretas que possam elucidar de forma fidedigna sobre a dimensão deste "fenómeno", quem reside nestes meios notou esta movimentação anormal para a época, sobretudo de emigrantes. Rodrigues (2020a) chamou-lhe "A romaria inesperada". De acordo com o autor, mesmo com o estado de emergência decretado e a vigilância das fronteiras reforçada, milhares de emigrantes portugueses do centro da Europa viajaram para as aldeias do interior de Portugal.

A flexibilidade e liberdade permitida pelo regime de teletrabalho, entretanto adotado, permitiu uma maior flexibilidade e liberdade ao trabalhador sobre o local a partir do qual realiza as suas funções. Será neste contexto que nómadas digitais e outras pessoas em teletrabalho têm procurado áreas com menores densidades populacionais e funcionais, tendencialmente rurais que ofereçam um estilo de vida tranquilo no meio da natureza. O programa "Emprego Interior MAIS" e ainda a rede de espaços de teletrabalho ou *Coworking* para o interior do país menos povoado (GRP, 2021) constituem iniciativas que têm surgido, precisamente, da possibilidade de maior distribuição espacial do trabalho.

Concomitantemente, mais do que uma escolha temporária, o rural tem-se perfilado como uma opção de vida mais categórica num horizonte de longo prazo. Mendes (2021), em entrevista, assegura que a pandemia fez aumentar a procura por casas com terreno ou jardim, em particular no interior do país, tendo duplicado o interesse por terrenos rústicos, sobretudo nos últimos seis meses de 2020. De acordo com um estudo do Idealista (2021), registou-se um aumento da procura por terrenos, tanto urbanos para construção de casa, como rústicos para cultivos ou até mesmo edificação, duplicando em grande parte dos distritos nacionais.

A COVID-19, em particular as medidas para controlar a sua propagação, mormente as restrições à mobilidade internacional, causaram grande incerteza entre os turistas, provocando alterações nas intenções e opções de viagens e nos destinos, assim como na forma de usufruir o tempo de lazer, tendo contribuído, de igual modo, para a reorientação do turismo, cuja reativação se centrou no turismo doméstico (Chebli; Ben Said, 2020; Gössling; et al., 2020; Hall; et al. 2020). Neste âmbito, importa destacar as várias campanhas e incentivos realizados a nível nacional para estimular a procura doméstica (Santos; Moreira, 2021).

Em linha com o que havia sido previsto (Almeida; Silva, 2020), a crise pandémica e a decorrente necessidade de experiências ao ar livre têm, assim, estimulado a redescoberta do meio rural e concomitantemente despertado e/ou reforçado o interesse pelo turismo em áreas rurais, montanhosas e de cariz mais natural (Marques; Guedes; Bento, 2021; Silva; Carvalho, 2021a). Os territórios rurais assumem-se como destinos turísticos importantes em contexto pandémico, principalmente do mercado doméstico.

Silva (2021) faz uma leitura linear do impacte, incontornavelmente negativo, da pandemia nos negócios de turismo em espaço rural (TER) em

Portugal. É reconhecido que se registaram quebras. Apesar de iniciar 2020 com ganhos expressivos em termos de procura, no total do ano o TER registou uma quebra de hóspedes, dormidas e receitas totais face a 2019 (INE, 2021b; Silva; Carvalho, 2021a). Factos que contrariam a realidade demonstrada por outros autores (Seraphin; Dosquet, 2020; Vaishar; Šťastná, 2020; Zhu; Deng, 2020; Li; et al., 2021) que assinalaram o aumento da procura de turismo rural, em contexto COVID-19, sobretudo após a primeira vaga. Porém, esta leitura linear dos números relativiza-se quando são considerados outros elementos de análise numa perspetiva temporal, espacial e comparativa, que conduz a um panorama mais otimista, podendo inclusive falar-se em redescoberta, recuperação e reforço do rural enquanto destino turístico, embora com ritmos e expressão desiguais no espaço e no tempo (Marques et al., 2021; Silva; Carvalho, 2021a).

Imediatamente após e durante o primeiro confinamento (entre março e maio de 2020) a quebra foi mais pronunciada, como era esperado. Em abril o decréscimo de hóspedes e dormidas superou os 90%, em relação ao mesmo mês de 2019 (Silva; Carvalho, 2021a). O alívio das restrições à mobilidade em maio permitiu a retoma do turismo, alicerçada fundamentalmente no mercado doméstico e incentivada pela campanha nacional "#TuPodes, Visita Portugal" lançada pelo Turismo de Portugal em junho (TP, 2020). Simultaneamente, eram desaconselhadas as viagens ao estrangeiro, em particular para fora da Europa, uma vez que a incerteza na evolução da pandemia poderia voltar a surpreender os turistas que corriam o risco de ficar isolados devido ao encerramento de fronteiras ou cancelamento de voos.

Logo após o início do desconfinamento, o TER, comparativamente com as outras duas modalidades de alojamento que geralmente são apresentadas pelas estatísticas – hotelaria e alojamento local –, é a modalidade que regista a recuperação mais proeminente (Silva; Carvalho, 2021a). Foi exatamente neste período que foi identificado um aumento da pesquisa sobre "turismo rural" no google, alcançando o pico de popularidade na segunda quinzena de maio, tendo excedido a média verificada nos quatro anos anteriores entre abril e julho (Marques; et al., 2021). Os autores reconhecem a recuperação do TER durante os meses de verão, mas esclarecem que foi uma retoma

limitada e não uniforme em termos espaciotemporais, concluindo que esta ocorreu mais cedo e de forma mais sustentada em regiões com uma oferta de alojamento TER mais intensa, como o Alto Minho, Vale do Douro e Alentejo. Porém, considerando os hóspedes e dormidas apenas dos alojamentos TER, a Região de Coimbra e de Leiria foram as únicas sub-regiões a assinalarem acréscimos de hóspedes e dormidas, tendo os primeiros aumentado também na Beira Baixa e no Alto Tâmega, em comparação com o mesmo período de 2019. A análise a nível local mostra uma retoma mais proeminente e consolidada destes indicadores nos concelhos de Setúbal, Amarante e Celorico de Basto. O leque de sub-regiões e municípios com resultados positivos alarga-se, mormente no Norte e Centro, se junho, com resultados regionais ainda negativos, não for considerado (INE, 2021d).

Acresce que é nos meses de junho e julho que se registam os maiores aumentos da representatividade do TER no total de hóspedes e dormidas, que passam a deter um peso superior a 10% em junho, e em agosto é a única modalidade que regista ganhos nos proveitos totais, face a 2019. Em julho e agosto, a variação em relação ao mês anterior, embora positiva, foi mais modesta (Silva; Carvalho, 2021a).

O estudo desenvolvido por Silva e Carvalho (2021a), baseado numa amostra de 685 turistas portugueses que realizaram férias no país entre junho e setembro, vem comprovar a tendência pela escolha de destinos de matriz rural neste período, tendo sido apurado que mais de 60% usufruiu de pelo menos um período de férias em contexto rural no verão de 2020, considerando ambientes rurais, ambientes de montanha e ambientes fluviais de interior, que se reforçaram face ao programado na pré-pandemia em cerca de 10% cada um. Foram, de igual modo, valorizados meios de alojamento (modalidades de TER e casas de familiares ou amigos) e experiências (percursos pedestres e/ou clicáveis, e património natural) de carácter mais privado, que de alguma forma permitissem um maior isolamento, afastamento de grandes concentrações e comunhão com a natureza, assim como maior liberdade e autonomia. De acordo com os operadores turísticos (Silva; Carvalho, 2021b), a pandemia levou a mudanças nos destinos dos turistas portugueses, tornando o campo o destino mais popular, já que na época estival se registou um aumento de

turistas, especialmente provenientes do mercado nacional, da mesma forma que asseguram que o meio rural se tornou mais atraente no contexto da pandemia porque se adaptou aos requisitos de segurança. Esta foi, de resto, a principal razão da escolha avançada pelos turistas inquiridos, reforçada pelo facto de serem territórios de baixa densidade populacional e, portanto, percecionados como locais em que há um menor risco de transmissão do vírus, reunindo também a concordância dos operadores (Silva; Carvalho, 2021a, b).

Findo o período tradicional de férias, o TER continuou a perder nos meses seguintes, mas em menor proporção que as outras duas modalidades. Com as viagens entre municípios permitidas na época do Natal, o turismo rural voltou a ter um aumento maior no número de hóspedes em relação ao mês anterior, em comparação com a hotelaria e o alojamento local (INE, 2021b).

Avaliando o ano de 2020, conclui-se que, apesar das perdas, o TER foi a categoria de alojamento que registou a menor quebra da procura e de proveitos totais face a 2019 e uma aproximação mais rápida dos valores "normais", em relação aos hotéis e alojamento local. Na evolução mensal da procura em comparação com o ano anterior, as quebras de hóspedes e dormidas foram, na quase totalidade dos meses, inferiores às registadas nos outros dois tipos de alojamento, tendo ainda reforçado a sua representatividade sobre o total de hóspedes e dormidas em cerca de dois pontos percentuais. O TER demonstrou uma capacidade de retoma superior às restantes modalidades de alojamento turístico, em particular nos períodos imediatamente após o início do desconfinamento, determinada sobretudo pelo aumento da procura doméstica, embora esta recuperação seja limitada e desigual no tempo e no território nacional. A evolução dos resultados reforça a ideia de que o impacte ou as alterações provocadas pela pandemia no turismo são irregulares no tempo e no espaço, tal como vaticinaram Hall; et al. (2020). As perdas foram extensíveis a todas as regiões e sub-regiões portuguesas, embora com diferentes níveis de expressividade. Porém, à escala local, identificaram-se territórios, localizados tanto no interior raiano, no interior montanhoso como no litoral, que registaram resultados positivos no âmbito da procura (INE, 2021d).

No segundo ano de pandemia, os dados provisórios dos sete primeiros meses de 2021 indicam menos 30% dos hóspedes registados em igual

período de 2019, porém, já se verifica um ganho de mais de 1/3 de clientes comparativamente a 2020. Na mesma linha evolutiva do ano anterior, o TER volta a reativar-se de forma mais expressiva em abril e maio (INE, 2021b), na sequência de novo desconfinamento, confirmando-se que o "turismo rural" voltou a estar em evidência nas pesquisas no google no final de maio e início de junho e no final de junho, início de julho (Google Trends, 2021). Este mês representa uma viragem na tendência de quebra generalizada da procura TER desde que a pandemia se instalou, revelando um crescimento positivo de cerca de 4% em relação a 2019.

No campo da oferta, os estabelecimentos de alojamento turístico TER sofreram um decréscimo de cerca de 1/5 face a 2019 (INE, 2021b). Em simultâneo, também se registou uma dinâmica empreendedora importante ao nível dos registos de empreendimentos TER e de agentes de animação turística com atividade de turismo de natureza (TP, 2021). Em plena crise, surgem novos negócios que privilegiam o contacto com a natureza, a individualidade e a privacidade, como o caso do *glamping*, e verificou-se um reforço da presença e promoção online da oferta e da digitalização do comércio e eventos de cariz rural essenciais para as economias locais.

DESAFIOS E OPORTUNIDADES DO TER NUM CONTEXTO DE INCERTEZA

A imprevisibilidade/volatilidade do comportamento e evolução da pandemia, o surgimento de variantes mais contagiosas, a ocorrência de novas vagas justificou medidas e tomadas de posição dia a dia ou semana a semana, tornando por diversas vezes as decisões de hoje obsoletas no(s) dia(s) seguinte(s). Tal situação repercutiu-se, invariavelmente, no comportamento e opções dos turistas, no planeamento e desempenho do turismo, em particular no TER que, neste contexto, foi sustentado essencialmente pelo mercado doméstico.

A partir do final de maio de 2021, a variante *Delta* do vírus causou uma subida de novos casos de infeção que atingiu valores preocupantes durante junho e julho (DGS, 2021). O agravamento da situação epidemiológica em todo o território nacional determinou a implementação de medidas adicionais

e obrigou a travar o processo de desconfinamento (Duarte et al., 2022). Esta situação motivou a integração de Portugal na lista vermelha de países como o Reino Unido ou a Alemanha (quarto e primeiro mercado internacional da procura TER, respetivamente), resultando num regresso antecipado e cancelamento generalizado de reservas de férias. Em sentido contrário, no final de junho, o Reino Unido fez uma discriminação positiva em relação à Região Autónoma da Madeira ao integrá-la na lista verde, o que provocou um aumento imediato das reservas para julho e agosto. Menos de uma semana depois, no início de julho, a Alemanha volta a colocar Portugal na lista verde, tendo o Reino Unido levantado restrições a vacinados logo a seguir (RTP Notícias, 2021). Nesta altura, a grande incidência de novos casos na Região de Lisboa e Vale do Tejo determinou a proibição de entrar e sair da Área Metropolitana durante o fim de semana (salvo exceções devidamente acauteladas). Esta situação teve impactes negativos em determinadas regiões, e em particular no TER que vive sobretudo das pequenas estadas de fim de semana ou feriados (média de 2,1 noites em 2019), muito associadas aos urbanitas, e que esperava que o mercado interno minimizasse a falta e/ou redução do mercado internacional. O bom ritmo da vacinação e a aprovação do Certificado Digital COVID levou à supressão desta medida fazendo surgir em simultâneo a obrigatoriedade de apresentação pelos clientes, no momento do *check-in*, do referido documento ou um teste negativo. Esta prática constituiu mais um entrave à atividade turística, pois nem todos os elementos das famílias, sobretudo os mais jovens, tinham sido vacinados.

Com a visitação turística em pleno início da época alta, os operadores de TER, para além do decréscimo significativo de turistas internacionais num primeiro momento, viram-se também confrontados com limitações recorrentes ao nível do mercado doméstico e imposições decretadas em cima da hora. Estes avanços e recuos motivaram episódios de cancelamentos ou bookings repentinos e em massa, criando um efeito $y\hat{o}-y\hat{o}$, o que dificultou o planeamento da atividade logo a montante com a decisão de abertura das unidades. Para além disso, a contratação de mão de obra, a despesa com higiene e medidas de saúde e segurança, aumentou o risco da incorrência em gastos muito acrescidos com retornos abaixo do esperado, perante a possibilidade de inexistência de reservas que os justificassem.

Após mais de um ano, desde o momento do primeiro contágio confirmado em Portugal (em 2 de março de 2020), e no momento da redação deste artigo, a atividade turística continuava a ser duramente atingida pelas medidas de contenção da pandemia, sofrendo quebras em todos os indicadores (Santos; Moreira, 2021), pelo que, nesta altura, a incerteza permanecia como a única certeza possível. Releva-se como nota o facto de, em 2022, se constatar uma retoma dos valores da atividade turística, ultrapassando nos primeiros oito meses do ano os registados em igual período de 2019, com destaque claro para o TER em relação às restantes modalidades de alojamento turístico (TP, 2022).

Todavia, os momentos de crise são também janelas de oportunidade. Parece ser consensual que esta pandemia tem representado não só um desafio pelo alcance dos impactes nos mais diversos setores e escalas e pela imprevisibilidade da sua evolução, mas também pela oportunidade transformadora que configura para a redefinição da trajetória de crescimento do turismo mais consentânea com os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável e do turismo sustentável (Gössling; et al., 2020; Ioannides; Gyimóthy, 2020; Sigala, 2020; UNWTO, 2021), para a sua modernização no sentido da transição ecológica e digitalização desenvolvendo o conceito de "destino seguro e inteligente", e para a transição do turismo em massa para outras formas de turismo alternativo, cultural e sustentável (PE, 2020). O objetivo do setor é tornar-se mais forte, equilibrado, acessível, responsável e resiliente após a crise da COVID-19 (PE, 2020; UNWTO, 2021).

Neste contexto, Almeida e Silva (2020), identificaram quatro clusters de oportunidades para Portugal: i) a perceção do país como um destino seguro; ii) a procura por lugares com uma oferta menos massificada que combina as componentes social e ambiental da sustentabilidade; iii) a grande atratividade do país para a população mais idosa; e iv) a aceleração da digitalização das operações turísticas.

As disrupções causadas pela COVID-19 ditaram um afastamento dos locais massificados e sobrelotados e originaram um declínio das práticas de turismo convencionais (Santos; Moreira, 2021). Neste contexto profetizavam-se oportunidades para as atividades de nicho emergentes, para as

regiões fora dos grandes *hotspots* turísticos, menos atrativas e mais escassamente povoadas, aumentarem sua competitividade como destinos turísticos (Ioannides; Gyimóthy, 2020). Para isso, era mandatório que estes destinos se transformassem em lugares criativos e inovadores, aproveitando as paisagens identitárias, promovendo novos produtos e experiências direcionados para as características e circunstâncias da atual procura (Remoaldo, 2020). Neste quadro, sobre o turismo rural foram pendendo muitos vaticínios sobre as "oportunidades" de mercado e as "amplas perspetivas de crescimento" que, segundo Ortiz (2020), podem ficar pelo caminho ou criar expectativas que depois não são concretizadas se a atividade não for planeada.

Concretamente, durante este período evidencia-se o esforço de adaptação, de reinvenção, de novas abordagens e de ação, não só dos agentes de turismo rural, mas do território rural no seu todo. Não obstante, na incerteza sobre a evolução e término da crise pandémica, o turismo rural apresenta ainda amplas perspetivas de desenvolvimento, pois na procura de segurança as pessoas tenderão a preferir áreas posicionalmente periféricas às grandes densidades e espaços abertos onde o risco de infeção é baixo. Neste sentido, é importante continuar a investir-se em ações estratégicas direcionadas ao público local/vizinho e ao mercado doméstico, aquele que no momento da crise COVID-19 alimentou o setor sem, no entanto, vilipendiar o mercado internacional que tende a regressar, com particular atenção à franja populacional mais idosa. Isto acontece em função do alívio ou levantamento de restrições à mobilidade que, na incerteza da manutenção do mercado doméstico, num futuro próximo, terá grande importância na dinâmica deste segmento, coadjuvando, mais e melhor, a oferta em territórios de primeira linha, em termos atrativos. Porém, na perspetiva de Rodrigues (2020b), importa definir a capacidade de carga do "território turístico", pois para se manterem as vantagens dos novos "micro destinos", não podem nem devem ser criadas condições para uma sobrecarga turística.

O alojamento turístico deve continuar a adaptar-se para captar o segmento dos teletrabalhadores e nómadas digitais, com repercussões num amplo conjunto de outras atividades relacionadas. Em função das alterações nos comportamentos e nos padrões de consumo, provocadas pela pandemia,

aliadas à maior presença no digital e à maior tendência de pesquisa por alternativas, o TER deverá, de igual modo, (continuar a) encontrar novas oportunidades em todas as plataformas digitais, de comunicação e geotecnologias disponíveis (Web *Mapping, Crowdsourcing*, Realidade Aumentada, IoT), para diversificação da promoção e atração de novas audiências. Desta forma, o rural e os seus produtos turísticos podem ter uma presença digital alinhada com as exigências do mercado, apostando-se na identidade digital dos territórios, das atrações, das marcas locais e na produção de conteúdos (Ortiz, 2020; Remoaldo, 2020).

A longo prazo, o turismo rural deverá redefinir as suas estratégias orientando-se para os novos desejos, vontades e interesses de uma sociedade em (constante) mudança. Será necessário que se definam ações e se planeie a partir de uma perspetiva disruptiva e flexível, num contexto multidisciplinar, cooperativo e integrado, que o turismo rural se ajuste às diversas possibilidades e cenários de nova(s) realidade(s), tendo a capacidade de articular problemas complexos através de visões multidisciplinares (Ortiz, 2020).

NOTAS FINAIS

Perante este cenário, a *incerteza* é a grande certeza, tornando-se um lugar-comum nas mais variadas dimensões da existência e da condição humana. Porém, constitui-se, de igual modo, como um dos maiores desafios para a governança que precisa de estar refletida nos territórios através da ciência, dos governos, das atividades públicas e privadas e da sociedade civil. Acontecimentos disruptivos amplificam essa incerteza. É o caso da pandemia COVID-19, a qual causou mudanças profundas em diversas facetas da vida, seja laboral, social, quotidiana ou lúdica e turística, tendo contribuído para agudizar e acrescentar novas incertezas.

O mundo rural é sinónimo de processos de transformação que refletem as suas fragilidades, mas, de igual modo, permitem fazer emergir as suas potencialidades. O turismo tem desempenhado um papel fulcral na trajetória de desenvolvimento destes territórios, assim como se tem posicionado como fator-chave para ultrapassar as debilidades, e aproveitar as oportunidades,

contribuindo simultaneamente para o estado de incerteza e para a sua capacidade de resiliência.

A pandemia teve, invariavelmente, repercussões nos territórios rurais. O momento disruptivo que se atravessa configura ou coincide com uma oportunidade para a (re)descoberta do mundo rural em diversas dimensões, mormente enquanto destinos turísticos. Mas a permanência e o carácter imprevisível da COVID-19 constituíram enormes desafios para o turismo rural, o que releva a necessidade de mitigação deste contexto de incerteza com medidas adequadas para que a valorização e a importância (re)adquirida do mundo rural seja permanente, se possa consolidar e afastar da justificação baseada na conjuntura, e não se esfume no pós-pandemia como cenário de incerteza associado a diminuir ou a ser ultrapassado.

É neste quadro que se justifica a pertinência de linhas de investigação, como aquelas que suportam a presente reflexão, a que se pretende dar atenção e resposta num futuro próximo, como, por exemplo: que recursos do mundo rural se constituem como atrativos durante a crise pandémica atual? Como é que o turismo rural se tem posicionado face ao contexto pandémico? Qual a extensão do impacte da COVID-19 no turismo rural? Quais os processos de adaptação, os desafios e oportunidades do turismo rural em face da incerteza inerente ao comportamento e evolução da pandemia?

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Fernando; Silva, Oscar (2020). The Impact of COVID-19 on Tourism Sustainability: Evidence from Portugal. *Advances in Hospitality and Tourism Research (AHTR)*, 8 (2), 440-446.
- An, Wookhyun; Alarcón, Silverio (2020). How Can Rural Tourism Be Sustainable? A Systematic Review. *Sustainability*, 12 (18), 7758.
- Andrade, Rogerio (2011). A construção do conceito de incerteza: uma comparação das contribuições de Knight, Keynes, Shachle e Davidson. *Nova Economia*, 21 (2), 171-195.
- Anthopoulou, Theodosia; Melissourgos, Yorgos (2013). Agri-tourism. In between rural change, tourism restructuring and environmental imperatives. In A. Holden; D. Fennell (Eds.), *The Routledge Handbook of Tourism and the Environment* (359-370). London: Routledge.

SUSANA SILVA & PAULO CARVALHO

- Baptista, Fernando de Oliveira (2001). Agriculturas e Território. Oeiras: Celta Editora.
- Bauman, Zygmunt (2007). Tempos líquidos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Beghetto, Ronald; Jaeger, Garrett (Ed.) (2022). Uncertainty: A Catalyst for Creativity, Learning and Development. Arizona: Springer.
- Butler, Richard W. (Ed.) (2017). Tourism and resilience. Wallingford: CABI Publishing.
- Carvalho, Paulo (2013). Desenvolvimento rural: perspetivas geográficas. Málaga: Eumed.
- ——— (2018). Dynamics of Rural Low Density Spaces in Portugal. Méditerranée, 130, 1-17.
- Cavaco, Carminda (2009). Os espaços rurais como espaços de vida: mobilidades residenciais e novas formas de habitar. In F. Baptista; R. Jacinto; T. Mendes (Eds.), Os Territórios de Baixa Densidade em Tempo de Mudança (39-92). Proença-a-Nova: CMPA e CCVF.
- Chebli, Amina; Ben Said, Foued (2020). The impact of covid-19 on tourist consumption behaviour: a perspective article. *Journal of Tourism Management Research*, 7 (2), 196-207.
- Ciolac, R.; et al. (2019). Agritourism-A Sustainable Development Factor for Improving the 'Health' of Rural Settlements. Case Study Apuseni Mountains Area. Sustainability, 11 (5), 1467.
- Dashper, Katherine (Ed.) (2015). Rural Tourism: An International Perspective. Cambridge: Cambridge Scholars.
- DGS (2021). *Ponto de Situação Atual em Portugal*. Consultado a 30-06-2021, https://covid19.min-saude.pt/ponto-de-situacao-atual-em-portugal/
- DGT (2021). *Uso e Ocupação do Solo em Portugal Continental*. Direção Geral do Território. Consultado a 27-08-2021, https://www.dgterritorio.gov.pt/sites/default/files/ficheiros-artigos/folheto_cos_lq.pdf
- Duarte; et al. (2022). COVID-19 em Portugal: a estratégia. Consultado a 10-10-2022, https://ebooks.uminho.pt/index.php/uminho/catalog/book/71
- Eusébio, Celeste; Figueiredo, Elisabete (2014). Turismo e desenvolvimento sustentável de destinos rurais. In E. Kastenholz, C. Eusébio, E. Figueiredo, M. J. Carneiro, J. Lima (Eds.), Reinventar o turismo rural em Portugal cocriação de experiências turísticas sustentáveis (51-58). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- ——; et al. (2017). Who is consuming the countryside? An activity-based segmentation analysis of the domestic rural tourism market in Portugal. *Journal of Hospitality and Tourism Management*, 31, 197-210.
- Ghosh, Sudeshna (2019). Uncertainty, economic growth its impact on tourism, some country experiences. *Asia Pacific Journal of Tourism Research*, 24 (1), 83-107.
- Google Trends (2021). *Turismo rural*. Consultado a 05-07-2021, https://trends.google.pt/trends/?geo=PT

- GRP Governo da República Portuguesa (2021). Comunicação/Comunicados. Consultado a 15-07-2021, https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22
- Gössling, Stephan; Scott, Daniel; Hall, C. Michael (2020). Pandemics, tourism and global change: a rapid assessment of COVID-19. *Journal of Sustainable Tourism*, 29 (1), 1-20.
- Hall, C. Michael; Prayag, Girish; Amore, Alberto (2017). *Tourism and Resilience*. ChannelView Press.
- -----; Scott, Daniel; Gössling, Stefan (2020). Pandemics, transformations and tourism: be careful what you wish for. *Tourism Geographies*, 22 (3), 577-598.
- Holloway, Lewis; Kneafsey, Moya (Ed.) (2017). *Geographies of Rural Cultures and Societies*. London: Routledge.
- Huang, Chaolin; et al. (2020). Clinical features of patients infected with 2019 novel coronavirus in Wuhan. *The Lancet*, 395 (10223), 497-506.
- Iaquinto, Benjamin Lucca (2020). Tourist as vector: Viral mobilities of COVID-19. Dialogues in Human Geography, 10 (2), 174-177.
- Idealista (2021). *Pandemia faz disparar procura de terrenos em Portugal dados por distrito*. Consultado a 22-06-2021, https://www.idealista.pt/news/imobiliario/construcao/2021/05/04/47156-pandemia-faz-disparar-procura-de-terrenos-em-portugal-dados-por-distrito
- INE (2017). Retrato Territorial de Portugal. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- ---- (2021a). Anuários Estatísticos Regionais 2020. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- ——(2021b). Inquérito à permanência de hóspedes na hotelaria e outros alojamentos. Consultado a 13-09-2021, https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_base_dados
- ——(2021c). Recenseamento da população e habitação Censos 2011. Consultado a 29-06-2021, https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_base_dados
- ——(2021d). Inquérito à Permanência de Hóspedes na Hotelaria e Outros Alojamentos. Dados definitivos de 2019 por concelho e mês. Instituto Nacional de Estatística (realizado pedido específico).
- Ioannides, Dimitri; Gyimóthy, Szilvia (2020). The COVID-19 crisis as an opportunity for escaping the unsustainable global tourism path. *Tourism Geographies*, 22 (3), 624-632.
- Kastenholz. Elisabeth; Figueiredo, Elisabete (2015). Rural tourism experiences. Land, sense and experience-scapes in quest of new tourist spaces and sustainable community development. *Pasos*, 12 (3), 511-514.
- Koster, Rhonda; Carson, Doris (Eds.) (2019). Perspectives on Rural Tourism Geographies. Springer.
- Lane, Bernard; Kastenholz, Elisabeth (2015). Rural tourism: the evolution of practice and research approaches towards a new generation concept? *Journal of Sustainable Tourism*, 23 (8-9), 1133-1156.

SUSANA SILVA & PAULO CARVALHO

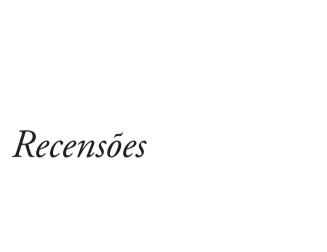
- Liu, Chunyan; et al. (2020). Analyzing government role in rural tourism development: An empirical investigation from China. *Journal of Rural Studies*, 79, 177-88.
- Marques, Carlos Peixeira; Guedes, Alexandre; Bento, Ricardo (2021). Rural tourism recovery between two COVID-19 waves: the case of Portugal. *Current Issues in Tourism*, 25 (6) 857-863.
- Mendes, Luís (2021). Reportagem Especial Sic "Ficaram as paredes". Consultado a 12-06-2021, https://sicnoticias.pt/programas/reportagemespecial
- Moreira, Claudete Oliveira (2013). *Turismo, Território e Desenvolvimento. Competitividade e Gestão Estratégica de Destinos*. Tese de Doutoramento em Turismo, Lazer e Cultura, Departamento de Geografia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Natário, Manuela; et al. (2019). O impacto do turismo das Aldeias Históricas de Portugal: um quadro de análise. *Finisterra*, 54 (111), 21-36.
- Nowotny, Helga (2016). The Cunning of Uncertainty. Cambridge & Malden: Polity Press.
- OCDE (2020). Tourism Policy Responses to the coronavirus (COVID-19). Consultado a 14-09-2020, https://www.oecd.org/coronavirus/policy-responses/tourism-policy-responses-to-the-coronavirus-covid-19-6466aa20/
- Ortiz, Humberto Thomé (2020). O coronavírus reescreverá o turismo rural? Reinvenção, adaptação e ação no contexto latino-americano. *Cenário*, 8 (14), 55-72.
- Paiva, Catarina; Santos, Norberto (2020). Destinos Turísticos, Crises e Catástrofes: Os Incêndios de outubro de 2017. Cadernos de Geografia, 42, 7-25.
- PE (2020). Parlamento Europeu propõe apoio adicional ao setor do turismo. Consultado a 05-07-2021, https://www.europarl.europa.eu/pdfs/news/expert/2020/6/press_release/20200615 IPR81232/20200615IPR81232_pt.pdf
- Pereira, Vitor; Simões, Orlando; Proença, Sara (2018). Risco e segurança em turismo rural. A perspetiva dos operadores turísticos face ao fogo. In O. Simões (Ed.), *O rural depois do fogo* (133-146). Coimbra: ESAC-IPC/ SPER.
- Remoaldo, Paula (2020). Criatividade em turismo em período de pandemia COVID-19 a ambição e o papel do local no global. In M. Martins; E. Rodrigues (Coord.), *A Universidade do Minho em tempos de pandemia, III-Projeções* (255-277). Braga: Universidade do Minho.
- Rodrigues, Ricardo (2020a). Covid-19. Os emigrantes que regressam às aldeias e os velhos que os querem abraçar. Consultado a 07-07-2021, http://observatorioemigracao.pt/np4/7433.html
- Rodrigues, Jorge (2020b). O papel dos GAL (Grupos de Acção Local) no modelo de turismo pós 2020. In L. M. Figueira; L. Oosterbeek, *Turismo Mundial, Crise Sanitária e Futuro: visões globais partilhadas* (108-118). Tomar: Instituto Politécnico de Tomar.

- RTP Notícias (2021). *Notícias Economia*. Consultado a 06-07-2021, https://www.rtp.pt/noticias/economia
- Santos, Norberto; Moreira, Claudete Oliveira (2021). Uncertainty and expectations in Portugal's tourism activities. Impacts of COVID-19. *Research in Globalization*, 3 (100071), 1-16.
- Şengel, Ümit (2021). COVID-19 and "New Normal" Tourism: Reconstructing Tourism. *Journal of Tourism & Development*, 35, 217-226.
- Seraphin, Hugues; Dosquet, Frederic (2020). Mountain tourism and second home tourism as post COVID-19 lockdown placebo?. Worldwide Hospitality and Tourism Themes, 12 (4), 485-500.
- Sigala, Marianna (2020). Tourism and COVID-19: Impacts and implications for advancing and resetting industry and research. *Journal of Business Research*, 117, 312-321.
- Silva, Luís (2021). The impact of the COVID-19 pandemic on rural tourism: a case study from Portugal. *Anatolia*, 1-4.
- Simões, Orlando; Nogueira, Joana; Moreno, Luís (2018). Aprender a coexistir com o fogo [Conclusões]. In O. Simões (Ed.), *O rural depois do fogo* (259-269). Coimbra: ESAC-IPC/ SPER.
- Sharpley, Richard (2003). Rural Tourism and Sustainability. In D. Hall; L. Roberts; M. Mitchell (Eds.), *New Directions in Rural Tourism* (33-58). Hampshire: Ashgate.
- Škare, Marinko; Soriano, Domingo Riberio; Porada-Rochoń, Małgorzata (2021). Impact of COVID-19 on the travel and tourism industry. *Technological Forecasting & Social Change*, 163 (120469), 1-14.
- Silva, Susana; Carvalho, Paulo (2021a). Rediscovering the Rural as a Tourist Destination in Pandemic Times: The Case of Portugal. In M. Demir; A. Dalgic; F. Ergen (Eds.), *The Impacts and Implications of COVID-19 on the Tourism Industry* (684-702). IGI Global.
- —— (2021b). Impact of the COVID-19 on rural tourism in Portugal: the stakeholders' perceptions. In E. Christou; A. Fotiadis; K. Alexandris (Eds.), TOURMAN 2021 Book of Abstracts Restarting tourism, travel and hospitality: The day after (704-706). Thessaloniki: International Hellenic University.
- Tomassini, Lucia; Cavagnaro, Elena (2020). The novel spaces and power-geometries in tourism and hospitality after 2020 will belong to the 'local'. *Tourism Geographies*, 22 (3), 713-719.
- TP (2020). *Tu Podes, Visita Portugal*. Consultado a 13-07-2021, https://www.turismodeportugal. pt/pt/o-que-fazemos/promover-destino-portugal/campanhas-promocao-turistica/Paginas/tu-podes-visita-portugal.aspx
- —— (2021). Registo Nacional de Turismo. Consultado a 13-07-2021, https://registos.turismo-deportugal.pt/

SUSANA SILVA & PAULO CARVALHO

- —— (2022). Turismo em Números | agosto 2022. Consultado a 17-10-2022, https://travelbi.turismodeportugal.pt/turismo-em-portugal/turismo-em-numeros-agosto-2022/
- UN DESA (2021). World Social Report 2021. Reconsidering Rural Development. Consultado a 28-08-2021, https://www.un.org/development/desa/dspd/wp-content/uploads/sites/22/2021/05/ World-Social-Report-2021_web_FINAL.pdf
- UNWTO (2020a). Impact assessment of the covid-19 outbreak on international tourism. Consultado a 29-06-2021, https://www.unwto.org/impact-assessment-of-the-covid-19-outbreak-on-international-tourism
- ——(2020b). UNWTO Highlights Potential of Domestic Tourism to Help Drive Economic Recovery in Destinations Worldwide. Consultado a 05-03-2021. https://www.unwto.org/news/unwto-highlights-potential-of-domestic-tourism-to-help-drive-economic-recovery-in-destinations-worldwide
- ——(2021). Recommendations for the Transition to a Green Travel and Tourism Economy. Madrid: UNWTO.
- Vaishar, Antonín; Šťastná, Milada (2020). Impact of the COVID-19 pandemic on rural tourism in Czechia. Preliminary considerations. *Current Issues in Tourism*, 25(2), 187-191
- Williams, Allan; Baláž, Vladimir (2015). Tourism, risk and uncertainty: theoretical reflections. *Journal of Travel Research*, 54 (3), 271-287.
- Woods, Michael (2007). Rural Geography. Processes, Responses and Experiences in Rural Restructuring.

 London: SAGE Publications.
- Zhu, Hui; Deng, Fumin (2020). How to influence rural tourism intention by risk knowledge during COVID-19 containment in China: Mediating role of risk perception and attitude. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17 (10), 3514, 1-23.





COVERI, LORENZO; DIADORI, PIERANGELA (2020). https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_9

L'italiano lungo le vie della musica: la canzone.

Firenze: Franco Cesati Editore, 216 p. ISBN 978-88-7667-832-5

O livro de Lorenzo Coveri e Pierangela Diadori editado sob o título *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone* coloca, como o título indica, em destaque a canção que, a par da ópera lírica, teve um papel significativo na divulgação da língua e da cultura italiana nas mais variadas latitudes. Sobre o contributo da ópera lírica, e no âmbito desta coletânea, Pierangela Diadori e Guglielmo Pianigiani editaram *L'italiano lungo le vie della musica: l'opera lirica* (2020. Franco Cesati Editore).

De acordo com o exposto por Diadori e Pianigiani na introdução, este volume dedicado à canção procura dar resposta a três grandes questões: a primeira, prende-se com a natureza semiótica da canção; a segunda, examina o papel da canção na história linguística da Itália unida, papel este que pode ser de "modelo" ou de "espelho" dos usos linguísticos da época ou, ainda, acumular ambas as funções; por último, questiona-se sobre a relação entre o italiano utilizado na canção e o italiano do quotidiano, tendo em conta a grande variação em todo o território bem como a sua relação com o dialeto. Nesse sentido, foram reunidas nesta publicação um conjunto de reflexões de vários autores sobre o uso da língua italiana no âmbito musical ligeiro, organizadas em duas partes: a língua da canção italiana e o contexto internacional (*La lingua della canzone italiana e il contesto internazionale*), e o uso da canção no ensino da língua e da cultura italiana a stranjeri). Na primeira parte deste volume, é demonstrada uma preocupação com as

questões linguísticas e textuais, clarificando a posição das temáticas não só no contexto italiano, bem como no contexto internacional (abordado de forma mais específica pelos artigos de Simone Barco e de Valter Milovan), dado fundamental para melhor compreender as intervenções que figuram neste livro. Para além de artigos centrados em cantores e autores específicos, dos quais se podem destacar Fabrizio De André, Vinicio Capossela e Italo Calvino, são ainda tratados temas mais amplos como a história e o papel da canção em articulação com o processo de Unificação de Itália e o período posterior (Viaggio nella storia d'Italia dal Risorgimento agli anni del boom economico attraverso le canzoni, de Luciana Guido), o uso do dialeto na canção (L'uso del dialetto nella canzone. Studi, tendenze, prospettive di ricerca, de Roberto Sottile), e ainda fenómenos mais recentes como o rock ou o rap (La letteratietà del progressive rock italiano, de Leonardo Masi, e Sulla lingua del rap, de Gabriella Cartago e Jacopo Ferrari). Na segunda parte de L'italiano lungo le vie della musica: la canzone, a temática do volume é abordada tendo em linha de conta o ensino da língua e da cultura italiana a estrangeiros, olhando para a canção como um instrumento didático. Por conseguinte, são apresentadas reflexões sobre esta questão num âmbito mais geral, como é o caso dos contributos de Valentina Bianchi (Il ruolo della musica nell'apprendimento delle lingue seconde) e de Fabio Caon e Camilla Spaliviero (Canzone e didattica della letteratura italiana a stranieri). São também apresentados estudos de caso que analisam esta prática na Croácia, um contexto cultural no qual é reconhecida pelas autoridades a minoria italiana residente em Ístria, e no qual se verifica ainda o ensino do italiano como língua estrangeira opcional no resto do país. A apresentação da metodologia e dos resultados positivos obtidos nestas experiências específicas poderão ser um referente útil para a aplicação de métodos didáticos semelhantes em realidades nacionais distintas.

Os contributos que fazem parte desta publicação são breves, de fácil leitura, e podem ser encarados como pontos de partida para estudos mais aprofundados sobre os temas tratados. As listas de bibliografia no final de cada artigo são informação útil a partir da qual pode ser aprofundada a investigação pois o processo de procura de materiais de base já está facilitado. Em diversos artigos, quando a temática o justifica, foram também incluídas

as transcrições das canções analisadas para exemplificação e clarificação dos pontos de vista e leituras propostas. A par disto, as indicações de recursos *online* permitem uma rápida chegada às canções mencionadas, com especial destaque para o projeto *Portale della canzone italiana* (www.canzoneitaliana. it), elaborado através da cooperação entre ministérios da República Italiana, produtores independentes e entidades privadas.

Pela forma como são apresentados os contributos e pelos temas tratados, *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone* poderá interessar a uma grande variedade de públicos: desde o curioso aos italianistas e linguistas interessados no uso da língua na canção italiana, passando por musicólogos e ainda aos que se dedicam à didática de italiano como língua estrangeira.

ANA BEATRIZ NUNES ANDRADE

uc2016219244@student.uc.pt Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras https://orcid.org/0000-0001-7845-9389



HONÓRIO, CECÍLIA; MINEIRO, JOÁO (COORD.) (2021). https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_10

Novas e Velhas Extrema-Direitas.

Lisboa: Edições Parsifal, 176 p. ISBN 978-989-8760-87-6.

Decorrido quase um século após a marcha sobre Roma de Mussolini e perante um quadro de reemergência das extremas-direitas, importa repensar a questão sob novos ângulos, sobretudo tendo presente a discussão concetual que tem perpassado o campo das ciências sociais e humanas. Alguns textos, nas últimas décadas, gizados numa linha mais ensaística, têm vindo a circunscrever a problemática no campo da recorrência histórica e política, falando em "eterno retorno do fascismo" ou "fascismo eterno", como sucedeu com os escritos muito popularizados de Umberto Eco e de Rob Riemen. Por seu lado, a própria literatura ficcional, acompanhando o ressurgimento da extrema-direita na Alemanha e a maior circulação de teses negacionistas do Holocausto, tem espelhado estas preocupações, valendo a pena referir o polémico romance sobre Hitler, de Timur Vermes (2013. Er Ist Wieder Wa. Cologne: Bastei). Esta sátira do discurso populista, que inspirou um filme homónimo de 2015, parte da premissa de que o regresso do führer ressuscitado na segunda década do século XXI seria coroado de sucesso, uma vez que teria ao seu dispor uma panóplia (ainda mais eficaz do que no seu tempo) de meios de comunicação, encontrando uma população confiante na solidez da democracia e que reage com um misto de incredulidade, indiferença e cinismo às suas propostas, consideradas mais caricatas do que perigosas.

Neste sentido, a obra aqui passada em revista revela-se de acrescido interesse e atualidade, propondo-se caracterizar as novas extremas-direitas e a sua relação com o fascismo histórico (primeira parte), assim como dar a conhecer alguns estudos de caso sobre os casos norte-americano,

italiano, francês e ibérico (segunda parte). Tendo como ponto de partida o Congresso Internacional "Neofascismo, Pós-Fascismos e Novas Extremas-Direitas – uma visão à escala global", organizado pelo Instituto de História Contemporânea (IHC) e o Observatório de Extrema-Direita, o qual teve lugar em novembro de 2020, o livro encontra-se dividido em onze capítulos. Assinam a introdução (pp. 9-13) João Mineiro e Cecília Honório, que começam por situar a problemática: nem as novas extremas-direitas são uma "mera repetição do fascismo histórico", nem estas devem ser encaradas como uma "mera expressão da própria pluralidade da democracia" (pp. 10-11). Feita esta advertência, o texto sublinha que as concessões da social-democracia ao neoliberalismo, com destaque para as medidas de austeridade e a desestruturação do Estado social no pós-crise de 2008, abrindo espaço à precarização do trabalho e ao ressentimento perante a falta de respostas aos desafios do novo século, criaram terreno fértil para a radicalização do discurso, mesmo se a extrema-direita já há várias décadas viesse acumulando experiências de poder em coligação.

Intitulado "Quatro Pontos sobre a Extrema-Direita em Portugal" (pp. 15-21), o primeiro capítulo, de Fernando Rosas, é sucinto, mas lapidar. Iniciando-se com uma pergunta hamletinana acerca do que "é e não é a nova extrema-direita", o autor remonta-a à "crise sistémica do capitalismo neoliberal" e ao "fascismo e neofascismo grupuscular" (pp. 15-16). Analisando, de igual modo, as diferenças fundamentais com o fascismo histórico (discurso menos eivado de revolucionarismo e de desejo de assalto ao poder; aparente aceitação do jogo parlamentar, sem a apologia de um regime autoritário de partido único; e a tónica menos pronunciada no culto da violência, entre outros elementos), Rosas assume ser cedo para descartar a possibilidade de que estes e outros valores do fascismo histórico venham ainda a ser assumidos (p. 16).

Os três textos seguintes, também pertencentes à primeira parte, ampliam esta análise. Daniel Pinéu e José Manuel Pureza, em "Antiglobalistas Globais: a Extrema-Direita e a Ordem Internacional" (pp. 23-34), dissecam a metamorfose dos conceitos de "nacionalismo", "nativismo" e "reacionarismo", que descortinam agora vertidos em formulações de recorte

eufemístico, como "cultura originária" ou "judeo-cristianismo". Os autores ressaltam, ademais, a paradoxal assunção de uma agenda antiglobal por parte de "antiglobalistas globalizados". Não chegando a referir os esforços do *Duce*, nos anos 30, no sentido de criar uma "Internacional Fascista", Pinéu e Pureza concentram-se, ainda assim, num aspeto análogo ao enfraquecimento sofrido pela Sociedade das Nações (SdN), ou seja, o modo como Steve Bannon tem procurado federar a extrema-direita numa frente transnacional, capaz de desafiar o funcionamento das grandes organizações mundiais.

Por sua vez, tanto Andrea Peniche, em "Belas, Recatadas e do lar: o Antifeminismo como Arma de Deslegitimação Política" (pp. 35-47), quanto Francisco Mangas, no último texto da obra, intitulado "A longa história do anticiganismo: história e historiografia" (pp. 159-172), buscam enquadrar a rejeição da igualdade de género, sob a capa de crítica ao "radicalismo feminista", e a xenofobia dispensada às minorias, numa estratégia concertada de retorno a valores essencialistas.

Quanto a Manuel Loff, em "Não são mesmo (Neo) Fascistas? O lugar da Extrema-Direita no Assalto à Democracia" (pp. 49-71), talvez o texto mais substancial do volume, empreende uma digressão pelo fascismo histórico, comparando-o sistematicamente com os nossos tempos. Desde os paralelos entre O Declínio do Ocidente, de Oswald Spengler, e O Choque de Civilizações, de Samuel Huntington, até à "inassimilabilidade do muçulmano ou do cigano, antes a do judeu" (p. 56), passando pela promessa do "fim da História" – a verdade é que Loff parece retomar a questão de Rosas acerca do futuro próximo, quando invoca o "debate clássico" entre "fascismo-movimento" e "fascismo-regime" (p. 66). E termina com duas outras interrogações: "para que serve dar um nome ao que vivemos? É mobilizável o antifascismo sem (neo)fascismo?" (p. 69).

Conforme mencionado, os textos da segunda parte, a despeito de algumas considerações de teor mais generalista, tendem a focar-se nos casos nacionais. Enquanto José Manuel Sobral, em "Identidades e Globalização: que Nacionalismos na Afirmação da Extrema-Direita? O Caso Americano da Era Trump" (pp. 73-87), convoca a terreiro uma série de ressentimentos

(políticos, socioeconómicos, geoestratégicos e culturais) que o *Tea Party* e depois a administração Trump lograram mobilizar, já o capítulo de Virgílio Borges Pereira, "O Voto na Frente Nacional Francesa e a sua Inscrição Social: Algumas Ilações Decorrentes da sua mais recente sociologia" (pp. 89-100), traça um desenho evolutivo do partido dos Le Pen, desde o momento da sua fundação, em 1972. Steven Forti, que assina "A Liga de Salvimi. Do Secessionismo Padano ao Nacionalismo Italiano" (pp. 101-113), descreve um exercício político de reconfiguração ainda mais *sui generis*, tanto mais que a Liga do Norte é o "partido 'mais antigo' com assento no parlamento de Roma, devido às transformações que o sistema político sofreu", sendo ao mesmo tempo "o único caso conhecido de um partido regionalista que se tornou nacionalista, abraçando o nacionalismo italiano e procurando criar raízes em todo o país" (p. 101).

Por último, os capítulos de Xavier Casales, "Vox, Chega e a Ultradireita portuguesa" (pp. 115-124), de Cecília Honório, "Portugal – o fim da exceção" (pp. 125-142), e de Bruno Madeira, "A intervenção cultural como estratégia de assalto ao poder das direitas radicais portuguesas (1976-2019)" (pp. 143-157), completam-se na sua abordagem multíplice dos países ibéricos. Todos estes textos enfatizam a proximidade temporal das ditaduras de Salazar e Franco como importante fator de cerceamento da extrema-direita peninsular. Xavier Casals, ainda que ponderando o perfil parecido dos líderes do Chega e do Vox, a sua "visibilidade mediática" e o "programa económico neoliberal", aponta que o primeiro "pretende refundar o sistema político, o que o converte numa formação antissistema, e o Vox quer sustentá-lo, pelo que é um partido sistémico" (p. 123). De igual modo, Cecília Honório reflete acerca do que "une e o que distingue" as duas formações partidárias. Se ambas terão beneficiado da crise do centro-direita e da direita clássica, assim como uma de certa normalização por parte dos meios de comunicação social, o Vox tem tirado partido da questão catalá e das crises de refugiados, ao passo que o Chega não dispõe de uma "fratura identitário-nacionalista" com o mesmo alcance (p. 131). Quanto a Bruno Madeira, fazendo remontar a sua análise aos finais dos anos 70, filia a extrema-direita lusa no caldo cultural de alguns debates intelectuais desse tempo, os quais punham a tónica na cultura. Por outras palavras, esta terá servido de chapéu a temas económicos e políticos, os quais, a pouco e pouco, começaram a ressurgir no panorama da esfera pública.

SÉRGIO NETO

sgdneto@gmail.com
Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX
(CEIS20)
https://orcid.org/0000-0002-9737-0029



Conflito e Conflitualidades

Conflito e conflitualidades afiguram-se formas naturais de relações entre os seres, representam conceitos transversais a tudo ao que é humano, abarcando, ora a dimensão de sujeito, ora a da vivência em sociedade, das mais restritas às mais complexas formas de organização. Existem, assim, várias aceções conceptuais do *conflito* determinadas pelo modo como é postulado em diversas disciplinas como a Filosofia, a Literatura, a Cultura, a Linguística, as Ciências da Informação, as Artes, a História, a Geografia, a Psicologia, a Ciência Política, a Antropologia, a Sociologia, o Direito. O conflito é, para alguns pensadores, o motor da própria história e a sua centralidade faz com que, outros, o transformem no próprio objeto das suas teorizações, no passado e no presente. Por outro lado, o conflito não ocorre apenas entre partes que se repudiam, podendo envolver perspetivas diferentes entre sujeitos com relações de afinidade, variando na escala e na intensidade, desde conflitos de intimidade até conflitos à escala supranacional.

Os conceitos de *conflito* e de *conflitualidades* instituem, pois, de uma forma global, um espaço de cruzamento de múltiplos horizontes do saber e compreensões do humano. A associação dos dois lexemas/conceitos e o jogo entre o singular (de conflito) e o plural (de conflitualidades) propõe uma dialética própria, abarcando argumentos, contra-argumentos, sínteses, de natureza epistemologicamente diversa, que o nº 9, 3ª série, da *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra* pretende centralizar e discutir.

Se as sociedades complexas são caracterizadas por graus elevados de tensão e de conflito, as instituições sociais e os valores são considerados elementos de consenso, de resistência, essenciais para garantirem a sua persistência e o progresso. Não obstante alguns autores considerarem que o conflito não pode ser analisado isoladamente, sem o consenso, ao eleger o tema *Conflito e Conflitualidades* para o próximo volume da *Biblos*, pretende-se dar um enfoque particular ao momento que atravessamos na Europa e no mundo. Os tempos pós-pandemia, que alguns auguraram que poderiam assemelhar-se aos

denominados "loucos anos 20 do Séc. XX", transformaram-se radicalmente, num período em que novos conflitos emergiram e os velhos se agudizaram. A guerra na Ucrânia, a radicalização política dos movimentos sociais e culturais, a crise económica, o movimento dos migrantes, a evidenciação dos efeitos da crise climática, são alguns tópicos que permitirão abordar o tema do *Conflito e Conflitualidades*, na atualidade e desde o passado, a partir de perspetivas diferentes, multidisciplinares e de uma forma inovadora, atual, de situar o *problema*.

Do cruzamento do tema com a natureza essencial da revista *Biblos*, emerge um conjunto de tópicos de análise que norteará o debate:

- o conflito enquanto facto histórico, nas suas diversas motivações;
- o conflito enquanto motor e tema de criação literária e artística;
- o conflito na sociolinguística e na etnolinguística;
- interpretação e conflitualidade;
- conflitos epistémicos e epistemológicos;
- identidades e culturas em conflito;
- conflitualidades e transformação social;
- o conflito enquanto acontecimento;
- os media e os conflitos;
- conflito e Direitos Humanos:
- conflitos territoriais, fronteiras e mobilidades:
- conflito, catástrofes naturais e desastres humanos;
- conflito, geocrítica e ecocrítica.

Até 30 de abril de 2023, a Direção de *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra* receberá artigos sobre esse tema, através da plataforma Open Journal Systems (https://impactum-journals.uc.pt/biblos/login).

Todos os artigos devem seguir as normas redatoriais da revista (https://impactum-journals.uc.pt/biblos/about/submissions) e serão submetidos à arbitragem científica de uma comissão formada por especialistas.

A atividade editorial da revista segue o *Código de ética. Guia de boas práticas para editores de revistas da Universidade de Coimbra* (https://www.uc.pt/fluc/investigacao/biblos/politicas_editoriais/index).

Conflict and Conflictualities

Conflict and conflictualities are natural forms of interaction between people. They represent concepts that cut across all that is human, comprising both the dimension of the subject and that of life in society, from the narrowest to the most complex forms of organization. Thus, there are various conceptual meanings of conflict depending on how the word is postulated in different fields such as Philosophy, Literature, Culture, Linguistics, Information Science, the Arts, History, Geography, Psychology, Political Science, Anthropology, Sociology, and Law. Some thinkers see conflict as the driving force of history itself, and its centrality has made others turn conflict into the very object of their theorizations in both the past and the present. Moreover, conflict is not limited to dissenting parties. It can entail different perspectives between concurring subjects, with varying scales and intensities, from intimacy conflicts to conflicts on a supranational scale.

Hence, the concepts of *conflict* and *conflictualities* establish a global crossover between numerous horizons of knowledge and understandings of the human. The association of the two lexemes/concepts and the wordplay between the singular (conflict) and the plural (conflictualities) proposes a unique dialectics, embracing arguments, counter-arguments, and summaries of different epistemological natures, which issue 9, 3rd series, of *Biblos. Journal of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Coimbra* aims to highlight and discuss.

If complex societies are characterized by high levels of tension and conflict, social institutions and values are viewed as elements of consensus and resistance, playing a key role in ensuring social stability and progress. Though some authors argue that conflict cannot be analyzed separately from consensus, *Conflict and Conflictualities* was chosen as the subject of the next issue of *Biblos* to give a special focus to the moment we are facing in Europe and across the world. The post-pandemic times, which some expected to resemble the so-called "Roaring Twenties", have radically turned into a period in which

new conflicts have arisen and old ones have intensified. The war in Ukraine, the political radicalization of social and cultural movements, the economic crisis, the migrant movement, and the illustration of the effects of the climate crisis are some topics that will fuel the discussion of *Conflict and Conflictualities*, in both the present and the past, from different multidisciplinary perspectives and using an innovative and topical way of framing the *issue*.

Combining our subject with the fundamental nature of the *Biblos* journal, a number of topics arise, which will guide the discussion:

- conflict as historical fact, in its various motives;
- conflict as a driving force and a subject for literary and artistic creation;
- conflict in sociolinguistics and ethnolinguistics;
- interpretation and conflictuality;
- epistemic and epistemological conflicts;
- conflicting identities and cultures;
- conflictualities and social change;
- conflict as an event;
- the media and conflicts:
- conflict and Human Rights;
- territorial conflicts, borders, and mobilities;
- conflict, natural catastrophes, and human disasters;
- conflict, geocriticism, and ecocriticism.

The editorial board of *Biblos. Journal of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Coimbra* welcomes articles on this subject. These must be submitted through the Open Journal Systems platform (https://impactum-journals.uc.pt/biblos/login) before 30 April 2023.

All articles must follow the journal's editorial norms (https://impactum-journals.uc.pt/biblos/about/submissions) and will be subjected to scientific refereeing by a committee of experts.

The editorial activity of this journal follows the *Code of Ethics. Guide to best practice for editors of journals of the University of Coimbra* _(https://www.uc.pt/fluc/investigacao/biblos/politicas_editoriais/index).





♦ Santander Totta

9 0 III IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA COIMBRA UNIVERSITY PRESS