



Universidade de Aveiro - Departamento de Línguas e Culturas
2014

**CARLA MARISA DA
SILVA VALENTE**

**Literatura de viagens em terras itálicas – estudo
comparativo de dois relatos**

274833



Universidade de Aveiro - Departamento de Línguas e Culturas
2014

**CARLA MARISA DA
SILVA VALENTE**

**Literatura de viagens em terras itálicas – estudo
comparativo de dois relatos**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor António Manuel Lopes Andrade, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e do Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.



universidade de aveiro
serviços de biblioteca,
informação documental
e museologia

SBIDM



365985

Dedico este trabalho aos meus pais e irmãos e namorado pelo constante apoio.

Aos meus sobrinhos, Mariana, Andreia, Leonardo e Salvador, por me fazerem descobrir que, apesar da distância e da saudade, no meu coração, há um lugar muito especial para cada um deles!

o júri

presidente

Prof. Doutor João Manuel Nunes Torrão, Professor Catedrático da
Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Manuel Francisco Ramos, Professor Auxiliar da Faculdade de
Letras da Universidade de Porto

Prof. Doutor António Manuel Lopes Andrade, Professor Auxiliar da
Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Prof. Doutor António Andrade, bem como ao coorientador desta dissertação, Prof. Doutor Paulo Pereira, pelo acompanhamento atento e competente que permitiu a concretização deste projeto de investigação.

Não posso ainda de deixar de exprimir a minha sincera gratidão ao Prof. Doutor Rui Manuel Loureiro, pelos conselhos, sugestões e material de pesquisa que generosamente me facultou.

Serão sempre escassas as palavras de reconhecimento para o meu namorado, mãe, pai, irmãos, sobrinhos que, desde sempre, me têm apoiado com o seu amor, paciência, carinho e confiança e que nunca duvidaram da conclusão deste projeto.

Para todos um sincero bem haja!

palavras-chave

Literatura de viagens, Itália, Missão dos Embaixadores Japoneses junto à Cúria Romana, Duarte de Sande, Uma Primavera em Itália, Abel Salazar

resumo

Este trabalho, inscrevendo-se no âmbito teórico-metodológico dos estudos culturais comparados, propõe um confronto crítico de dois relatos de viagens a Itália, produzidos à distância de séculos: o *Diálogo sobre a missão dos embaixadores japoneses junto à Cúria Romana*, de Duarte de Sande (1590) e *Uma primavera em Itália*, de Abel Salazar (1934).

Partindo de uma abordagem comparatística, são destacados os aspetos que, nos domínios histórico-contextual e temático-formal, singularizam os dois textos, por forma a averiguar a variação diacrónica do macrogénero da literatura de viagens.

keywords

Travel literature, Italy, *Diálogo sobre a missão dos embaixadores japoneses junto à Cúria Romana*, Duarte de Sande, *Uma Primavera em Itália*, Abel Salazar.

abstract

By subscribing to the theoretical and methodological context of cultural comparative studies, this dissertation proposes a critical confrontation of two travel narratives to Italy, produced at the distance of centuries: *Diálogo sobre a missão dos embaixadores japoneses junto à Cúria Romana* by Duarte de Sande (1590), and *Uma primavera em Itália* by Abel Salazar (1934).

According to a comparative approach, we have highlighted the historical, thematic and formal features that single out both texts, in order to ascertain the diachronic variation of the genre of travel literature.

Índice

I. Introdução	3
II. Textos e Contextos	6
2.1. Da viagem na literatura à literatura de viagens	6
2.2. A literatura de viagens: génese e consolidação de uma categoria literária	11
2.3. Os relatos de viagens: tradição e tipologia (s)	14
III. Dos textos e dos autores: apresentação sumária	22
3.1. Duarte de Sande – notícia biobibliográfica	22
3.2. Sobre a missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana (1590)	30
3.3. Abel Salazar – notícia biobibliográfica	33
3.4. Uma primavera em Itália (1934)	39
IV. Cartografias do olhar	42
4.1. Florença	42
4.2. Veneza	58
4.3. Roma	72
4.4. Nápoles	86
4.5. Milão	94
V. Considerações finais	100
VI. BIBLIOGRAFIA	110

1.1. Ativa	110
1.1.1. Corpus principal	110
1.1.2. Outras Obras	110
1.2. Crítica	111

I. Introdução

No presente trabalho, desenvolve-se uma análise comparativa de narrativas de viagens que entre si partilham a afinidade de, à distância de quase quatro séculos, relatarem incursões em terras itálicas. O *corpus* central desta dissertação é, assim, constituído por dois textos: *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, de Duarte de Sande (1590)¹ e *Uma primavera em Itália*, de Abel Salazar (1934)².

Propõe-se uma análise contrastiva das estratégias de textualização da viagem e dos processos de representação narrativa predominantes nos relatos de Duarte de Sande e Abel Salazar, considerando-os indissociáveis do complexo histórico-cultural de que descendem. Ter-se-á, necessariamente, em conta a distância temporal que separa a produção dos dois relatos – século XVI e século XX - e procurar-se-á evidenciar, de modo sistemático, as homologias ou diferenças de perceção e representação por eles reveladas, enquadrando-os devidamente nos códigos estéticos e ideológicos da época de que participam.

¹ Todas as citações, que surgem abreviadas no corpo da dissertação, remetem para a seguinte edição: Duarte de Sande (2009). *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*. Prefácio, tradução do latim e comentário de Américo da Costa Ramalho. Macau: Fundação Oriente e Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. O título original do relato de Duarte de Sande é *DE MISSIONE LEGATORVM AD ROMANAM CVRIAM Rebusque in Europa ac toto itinere animaduersis DIALOGVS – EX EPHEMERIDE IPSORVM LEGATORVM COLLECTVS ET IN SERMONEM LATINVM VERSVS* Ab Eduardo de Sande Sacerdote Societatis IESV. In *Macaensi portu Sinici regni in domo Societatis Iesu Cum facultate Ordinarii et Superiorum*, 1590.

² Todas as citações se reportam à seguinte edição: Abel Salazar (2003). *Uma primavera em Itália*. Porto: Campo das Letras e Casa-Museu Abel Salazar.

A complexidade do exercício de análise aqui desenvolvido é acrescida, uma vez que as narrativas de viagem se constroem no cruzamento do literário e do documental. A relação do texto com o real – ou com aquilo que se pretende apresentar como real – é construída a partir de modelos retórico-discursivos determinados pelo contexto de produção e pela própria mundividência do autor. Tendo em conta esta natureza híbrida dos relatos, as obras em estudo serão contextualizadas em função dos diferentes parâmetros da literatura de viagens, de natureza informativa e histórica-documental, mas também estético-literária, sem esquecer a transformação diacrónica dos códigos de género.

Procurar-se-á, elegendo um ângulo de análise crítico-comparativo, caracterizar a diversidade de géneros que compõem a macrocategoria da literatura de viagens, esclarecendo, através de nexos intertextuais, os seus traços invariantes. Será, por outro lado, destacada a presença transtemporal da viagem na literatura e a sua relevância histórica e antropológica, desde o surgimento do relato de viagens como género autónomo até à contemporaneidade. Serão objeto de análise as distintas tipologias propostas para a classificação da literatura de viagens, visando organizar a heterogeneidade textual que a define. No que diz respeito ao *corpus* selecionado, serão acentuadas as dissemelhanças de perceção e representação da paisagem urbana observada, originando uma reconstituição manifestamente subjetiva das diferentes cidades italianas observadas e do seu património artístico e cultural.

O estudo encontra-se estruturado em quatro capítulos. No primeiro capítulo, procura esclarecer-se as características axiais da literatura de viagens, entendida como um macrogénero literário, desde os seus primórdios até à contemporaneidade. Será destacada a sua importância histórico-documental e assinaladas as transformações que esta foi registando nos últimos cinco séculos. Estas metamorfoses

conduziram, naturalmente, à proliferação de distintas modalidades de relatos de viagem³.

Analisar-se-á o enraizamento histórico-cultural deste *corpus* narrativo e procurar-se-á acompanhar a sua evolução histórica, identificando os diversos paradigmas textuais nele integrados, num arco temporal que se estende do século XVI ao século XXI, com especial incidência na classificação dos livros de viagem a Itália. Assim, partindo de uma breve panorâmica diacrónica da viagem na literatura, deter-nos-emos na constituição e diversidade da literatura de viagens.

De entre as diferentes propostas classificativas do *corpus* da literatura de viagens, privilegiaremos aquelas que mais sistematicamente contemplam os subgéneros específicos em que se integram as obras de Duarte de Sande e Abel Salazar que constituem o nosso *corpus*. Será discutida a sua inserção nesses modelos genológicos, a partir da análise das suas características intrínsecas (temáticas, técnico-narrativas, retórico-estilísticas), bem como em função de critérios relativos ao tipo de viagem e de viajante.

Em função dos pressupostos já indicados, propõe-se um estudo comparativo dos dois relatos de viagem, com particular incidência nas cidades que neles adquirem nítida preponderância: Roma, Veneza, Florença, Nápoles e Milão. A leitura em contraponto destas cartografias urbanas permitirá deduzir conclusões pertinentes em relação aos modos de *ver* e *contar* a viagem, sempre inseparáveis do viajante.

³ Dessa multiplicidade de subgéneros fazem parte, entre outros, os seguintes: crónicas de viagem, descrições, crónicas de impressões de viagens de carácter político ou religioso, impressões de arte, etc.

II. Textos e Contextos

2.1. Da viagem na literatura à literatura de viagens

Embora o incremento da tradição portuguesa da literatura de viagens seja inseparável dos Descobrimentos⁴, as primeiras notícias de registos ou relatos portugueses de viagem têm a sua génese nos escritórios das caravelas da época dos descobrimentos, remontando ao século XIII (Machado, 1996: 566).

Se Álvaro Manuel Machado sustenta que a literatura de viagens emerge no final do século XIII⁵ (Machado, 1996: 566), Fernando Cristóvão faz remontar o seu surgimento ao século XV⁶. As informações

⁴Apesar da relevância da literatura de viagens no período dos Descobrimentos, deve-se considerar a distinção estabelecida por George Sampson, em *The Concise Cambridge History of English Literature*, entre *literatura de viagens* e *literatura de descobrimentos*, lembrando a função apologética desempenhada por vários destes textos. Com efeito, algumas relações de viagens apresentavam como objetivo nuclear o enaltecimento dos feitos de uma determinada nação, sem atenderem ao critério da verdade factual. Como refere Sampson, «A literature of travel as distinguished from a literature of discovery began to grow», integrando na subcategoria de «literature of travel» somente os textos produzidos a partir de 1700. (Sampson, 1970: 135-700)

⁵Os usos e costumes do cristianismo relativos à peregrinação representam um fator de emergência da literatura de viagens já no século XIII. Marco Polo foi pioneiro na redação de relações de viagens. O famoso Livro de Marco Polo – *O Livro das Maravilhas* – transformara-se num clássico traduzido para inúmeras línguas. Traduzido para português pelo Infante D. Pedro, apresentava-se como um dos primeiros modelos deste género literário.

⁶ «Por literatura de viagens entende-se o subgénero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de carácter compósito, entrecruzam literatura com história e antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas» (Cristóvão, 1999: 35). Por considerar que consiste numa concretização particularizante do género narrativo, Fernando Cristóvão classifica a literatura de viagens como subgénero narrativo. Pela nossa parte,

relativas à data exata do surgimento da literatura de viagens são oscilantes e inconclusivas. No entanto é certo que, até ao século XV, as narrativas de viagem não alcançaram uma voga considerável e só a partir do século XVI o seu crescimento se tornou inequívoco.⁷

Sabe-se que, desde a antiguidade, o motivo da viagem tem sido amplamente tematizado na literatura. No tocante ao relato e celebração de descobertas e conquistas, a literatura de viagens sempre desempenhou um crucial papel de apologia político-ideológica. Em Portugal, no período dos Descobrimentos, a narrativa viagística preencheu uma função celebratória da gesta coletiva, relatando as aventuras dos navegadores e dando notícia das terras descobertas e das novas culturas encontradas. A escrita assegurava a permanência e favorecia a disseminação dessa memória. As convenções do género passam, assim, a admitir a interseção de real e fantástico, as descrições etnográficas de usos, costumes e tradições, a referência a produtos e matérias-primas, explicável em função do interesse pelas trocas comerciais e pela aprendizagem de novos métodos de trabalho, entre outros aspetos.

A invenção da imprensa representou, efetivamente, o marco inaugural das narrativas de viagem e da literatura de expansão (Cristóvão, 1999: 24-25). O surgimento de novas técnicas de edição, as numerosas descobertas de novas terras, o diálogo com diferentes culturas e distintas mentalidades amplificaram, de forma assinalável, a produção de relatos de viagens, sobretudo na época áurea do

considerá-la-emos um género, por entendermos que descende do modo narrativo, e que, por sua vez, se manifesta através de um amplo conjunto de subgéneros.

⁷ «Também relativamente ao marco cronológico inicial, as opiniões se dividiram. Se era sobre o começo da Literatura de viagens que se questionavam, e porque a identificavam com a expansão ultramarina, era a partir do século XV que a datavam. Data esta que continua a ser perfeitamente aceitável, não só por se ter atingido a partir de então, a plenitude da expressão deste tipo de textos, intimamente ligados à mentalidade aberta do renascimento e da Idade Moderna, mas também por entrarem na novel e avassaladora corrente cultural inaugurada pela descoberta da imprensa» (Cristóvão, 1999: 24).

Renascimento. Nascia, assim, uma nova categoria literária que, em concomitância, correspondia quer ao interesse daqueles que desejavam comunicar as experiências protagonizadas durante as viagens empreendidas, quer à crescente curiosidade do público-leitor. Este incremento do interesse pela literatura de viagens concretiza-se duplamente: por um lado, a tónica pode recair na deslocação geográfica propriamente dita – como acontece no *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, de Duarte de Sande –; por outro, a ele pode encontrar-se subjacente um programa narrativo e ideológico de exaltação épica, tal como acontece em *Os Lusíadas*, de Camões.

O século XV testemunhou o surgimento de vários textos viagísticos que imprimiram um cunho peculiar à literatura de viagens, operando «uma rutura com esses textos de viagens, participantes de outra mundividência, não só do espaço mas também do tempo, de que os dois maiores poemas épicos da Antiguidade Clássica, *A Odisseia* de Homero e *A Eneida* de Virgílio, são também a expressão mais completa» (Cristóvão, 1999: 36).

Nos séculos XV e XVI, as descrições e relatos de viagem obedeciam, frequentemente, a uma retórica da eloquência. Com efeito, o problema da veracidade não se colocava e os relatos apoiavam-se na realidade, sem, contudo, recusarem ingredientes disponibilizados pela ficção. As descrições acusavam a subjetividade do observador e para o seu carácter pouco fidedigno concorria ainda a circunstância de os viajantes não disporem de informações concretas sobre as novas paragens. Portanto, os relatos e descrições recorriam, com frequência, à enunciação enfática e à distorção hiperbólica. Alguns dos textos eram retocados pelos editores ou adaptados ao gosto do público-leitor.

Este facto teve como consequência a metamorfose dos relatos e das narrativas de viagem que deixaram de revestir um carácter

exclusivamente histórico ou estritamente antropológico e passaram a evidenciar uma cada vez mais assídua preocupação literária.

Os portugueses, seguidos posteriormente pelos espanhóis, tiveram a ousadia de navegar para a abrasadora *terra incognita* africana e sul-americana, com o desejo de penetrar o insondável. De igual modo, foram, de continente em continente, agentes da disseminação de inúmeras descrições relativas ao território, à fauna, à vegetação, às matérias-primas, às tradições, hábitos e rotinas, às religiões, ao modo como os povos se dedicavam à mercancia, à organização bélica, às ciências e artes, bem como aos contextos antropológicos, históricos e sociais relativos a cada civilização. Este diálogo intercultural, estimulado pelos dois povos ibéricos, colocou em marcha mudanças profundas de mentalidade e, por conseguinte, propiciou o conhecimento de novos modelos civilizacionais.

Os portugueses, mais concretamente, desde sempre revelaram uma natural apetência pela viagem e pela descoberta, traço a que não será seguramente estranha a sua relação consubstancial com o mar. O nosso património documental e literário de natureza viagística – diga ele respeito aos descobrimentos ou às navegações – é singularmente vasto e desempenha, como é sabido, um importante papel de consolidação identitária.

Muito frequentemente, a cultura nacional acabava por assimilar, no domínio da sociabilidade quotidiana ou na esfera da cultura de elites, diferentes estilos civilizacionais provenientes do estrangeiro, num fecundo processo de transação cultural. Graças à possibilidade de registo de tudo o que era apreendido pelo viajante e à subsequente divulgação global, a viagem institui-se, no campo literário, como um insuperável fator de progresso civilizacional e, portanto, um crucial fenómeno transcultural.

No que concerne à divulgação dos hábitos e costumes dos povos orientais, os missionários e jesuítas desempenharam, nos séculos XV e XVI, um papel preponderante:

Desde o estabelecimento das missões da Companhia de Jesus no oriente, com a chegada a Goa, em 1542, do primeiro grupo de missionários liderados pelo padre Francisco Xavier, que os jesuítas, face à novidade física e humana dos novos mundos ultramarinos, procuravam recolher o maior número possível de notícias sobre os hábitos e costumes dos povos orientais com que entravam em contacto, e sobre a geografia das religiões asiáticas onde pretendiam exercer o seu ministério. (Loureiro, 1992: 13)

A partir do século XVI, com a conquista de novas terras e com o aumento da mobilidade das pessoas entre os vários países e continentes, a literatura de viagens conquista cada vez maior preponderância, uma vez que os leitores poderiam, pela intermediação da descrição ou do relato, participar das aventuras dos viajantes.⁸

Independentemente de ser ou não real, a modalidade da viagem empreendida possibilita a inscrição do registo respetivo num subgénero literário viagístico.

São vários os aspetos atinentes à viagem que, de acordo com a perspetiva de cada autor, podem ou não ser merecedores de registo. É o caso da deslocação geográfica maior ou menor por ela implicada e do roteiro percorrido pelo viajante. Neste sentido, como observa Fernando Cristóvão, é imprescindível ter em consideração o substrato etnográfico da literatura de viagens, uma vez que os autores, de certa forma, descrevem o que sentem, o que pensam e o que imaginam, sempre em função de um ponto de vista cultural específico (Cristóvão, 1999: 35).

⁸ Os relatos de viagem que revestem contornos literários são, regra geral, apresentados como recordações de experiências de um determinado narrador que se desloca a um lugar desconhecido. A viagem e peripécias a ela associadas podem ser de natureza real ou imaginária.

De um modo geral, a literatura de viagens resulta, obviamente, da relação de intimidade cúmplice que existe entre o viajante e a viagem. Como exemplarmente demonstrou Fernando Pessoa, pela voz do semi-heterónimo Bernardo Soares, «As viagens são os viajantes. O que vemos não é o que vemos, senão o que somos.» (Pessoa, 1982: 387). No universo textual do relato de viagens, tudo depende da perceção do viajante e da forma como ele perspetiva a viagem, como justamente salienta Álvaro Manuel Machado:

A narrativa de viagem, criando a imagem do estrangeiro, leva o escritor-viajante a tornar-se simultaneamente produtor do texto, objecto do texto e encenador da sua própria personagem, ou seja: narrador, actor, experimentador e objecto da experiência, efabulando, construindo um imaginário próprio. (Machado, 1996: 566)

2.2. A literatura de viagens: génese e consolidação de uma categoria literária

Desde o século XV que vários autores⁹ consideravam já a literatura de viagens como uma categoria textual dotada de características específicas¹⁰, como parece demonstrar o emprego da respetiva designação. Porém, o reconhecimento do seu estatuto literário¹¹ foi mais tardio, se comparado com o de outras subclasses literárias.¹² Este género cumpria o objetivo nuclear de perpetuar as

⁹ No verbete que dedica à «Literatura de Viagens», no seu *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado refere que esta era já considerada como subgénero literário no século XIII. (Machado, 1996: 566).

¹⁰ Embora, com alguma frequência, seja colocada em evidência a ambiguidade do sintagma “literatura de viagens”.

¹¹ «(...) foi tardio e relativamente recente o reconhecimento do subgénero, literatura de viagens, devido, sobretudo, à sua natureza compósita e interdisciplinar de textos cruzados pela literatura história e Antropologia.» (Cristóvão, 1999: 16)

¹² «(...) subgénero literário, com individualidade semelhante à de outros subgéneros com estatuto reconhecido, como o pastoril, o histórico, o policial, etc. Com a diferença

jornadas, aventuras e vivências dos viajantes. Ao mesmo tempo que o leitor se tornava testemunha e cúmplice das aventuras relatadas no texto, participava também, sobretudo através dos marcadores espacio-temporais que pontuavam o texto, do contexto da escrita, e, obviamente, da perspectiva do viajante em relação aos usos e costumes, à natureza, à arte e à cultura do local visitado. O entendimento da literatura de viagens como um género literário implica reconhecer a interseção da literatura com a antropologia e com a própria história. Esta perspectiva revela-se pertinente, segundo Fernando Cristóvão, desde o século XV até finais do século XIX (Cristóvão, 1999: 35).

O conceito de viagem encontra-se naturalmente sujeito a mutações diacrónicas. A ideia de viagem era, há séculos atrás, radicalmente distinta da contemporânea, não só pelo tempo que era exigido pela jornada, como também pelos obstáculos que dificultavam a sua concretização: a dificuldade de deslocação, as limitações dos meios de transporte, as adversidades dos percursos, as inóspitas condições climáticas, as epidemias, a escassez da alimentação, entre outras. Contemporaneamente, as eventuais dificuldades implicadas pela viagem apresentam-se, na maioria dos casos, de simples resolução.

A partir de meados do século XIX, o incremento do turismo acabou por alterar drasticamente o ato de viajar e a noção de viagem propriamente dita. Esta mutação não foi isenta de consequências para o género da literatura de viagens que viu consolidada a sua representatividade, bem como confirmado o seu estatuto literário. A validação literária do género parece, contudo, ser acompanhada por um decréscimo da procura deste tipo de narrativas por parte do público-leitor. Como explica Fernando Cristóvão, o cultivo mais rarefeito da literatura de viagens, a partir do século XIX, justifica-se, segundo o autor, pelo facto de se ter «esgotado a cultura que lhe deu vida»

porém de que o reconhecimento, daquele, enquanto tal, foi mais tardio.» (Cristóvão, 1999: 15)

(Cristóvão, 1999: 283). Com o advento do turismo, a viagem tornava-se cada vez mais popular e trivial, e o relato do viajante deixa de comunicar novidades, contrariamente ao que acontecia com as narrativas precedentes. Argumenta ainda o autor:

(...) o narrador sentiu-se desencorajado a narrar o que os outros podiam observar (o jornal, a rádio ou a televisão tornaram-no dispensável), deixou de se arriscar a pintar as dificuldades encontradas, sempre engrandecidas pela palavra fácil, e passou a reçar que outros, como eles presentes nessas paragens, já tivessem contado as novidades ou lhes reduzissem as proporções. (Cristóvão, 1999: 29)

Com a profunda mutação do conceito de viagem ocorrida nos últimos dois séculos, verificou-se, como foi já mencionado anteriormente, uma transformação do modo de viajar. Como seria de esperar, esta mudança torna-se inteligível nos próprios relatos e narrativas viagísticas da época, favorecendo o surgimento de uma tipologia diversificada de subgéneros narrativos de viagens.

No caso da narrativa de Abel Salazar, o turismo, enquanto deslocação de lazer, com o propósito de fruição estética da paisagem e do património artístico, constituiu o verdadeiro móbil da viagem. Todavia, o autor jamais se autodefine como mero turista, nem se reconhece nessa condição.

A narrativa do escritor-pintor Abel Salazar indicia características muito díspares daquelas que definem a literatura de viagens de âmbito turístico, uma vez que não são nela detetáveis afinidades com o guia turístico ou a crónica jornalística, por exemplo. Os relatos das suas viagens geográficas, e sobretudo mentais, pelas cidades italianas, devolvem as impressões que cada local lhe transmite e o fluxo aleatório e errático da sua imaginação.

Em *A Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, de Duarte de Sande, são-nos, inversamente, relatados fatos reais¹³, com remissões constantes para o contexto histórico contemporâneo do registo, bem como para particularidades nos domínios artístico, religioso, político e social.

Inserida no contexto do Renascimento e da Contrarreforma, a narrativa de Duarte de Sande faz eco de muitas das concepções de natureza sociopolítica, religiosa e científica que marcaram a mundividência e a atmosfera intelectual da época. A esta luz se deve compreender o assombro dos embaixadores japoneses, ao encontrarem na Europa desconhecida, principalmente em Itália, as marcas riquíssimas do Renascimento e os testemunhos mais eloquentes da expansão económica e demográfica ocidental. Durante a sua visita à Cúria Romana, os embaixadores japoneses visitaram Roma, Florença, Ferrara, Milão e Veneza, sendo estas cidades descritas de forma minuciosa no relato de Duarte de Sande.

Assim, as obras que integram o *corpus* em análise neste trabalho não constituem roteiros de viagem nem guias turísticos. São, antes, relatos de viagem inscritos em distintos contextos diacrónicos, que participam de diferentes tipologias de literatura de viagens, embora apresentem entre si a afinidade de descreverem idênticos locais e de ambos comunicarem as impressões dos respetivos viajantes. Como esperamos demonstrar, as disparidades, em larga medida explicáveis em função da historicidade distinta dos textos, não impedem o surgimento de inesperadas homologias.

2.3. Os relatos de viagens: tradição e tipologia (s)

¹³ Referimo-nos, como é evidente, à preocupação referencial, expressa na observação e representação do real detetável no relato, que não deve, contudo, confundir-se com o rigor histórico ou a estrita verdade da narração.

Como acentua Fernando Cristóvão, em *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*, refletir sobre a «literatura de viagens é, antes de mais, admitir que há um conjunto de textos que à viagem foram buscar temas, motivos e formas que, na sua globalidade, se identificam como um conjunto autónomo, destinto de outros conjuntos textuais» (Cristóvão, 1999: 15). No interior desta ampla constelação textual, podem, seguramente, discernir-se subgéneros cuja autonomia deriva de específicas convenções de escrita.

Considerando a abundante bibliografia publicada em torno da temática da viagem, bem como a heterogeneidade tipológica dos textos integráveis na macrocategoria da literatura de viagens, parece-nos relevante, ainda que de modo necessariamente breve, facultar uma panorâmica crítica dos distintos subgéneros nela habitualmente incluídos. Esta classificação tipológica reveste-se de evidente pertinência, não só no domínio literário, como ainda no plano histórico, antropológico e científico.

Sabe-se que grande parte das narrativas de viagem se caracteriza pela sua brevidade. Como sublinha Luciano Formisano, no artigo intitulado «La scrittura di viaggio come "genere" literário» (*apud* Chemello, 1996: 25), as manifestações inaugurais da literatura de viagens são constituídas por narrativas apresentadas sob forma epistolar¹⁴:

Redatta in forma di lettera-relazione, la lettera sulla scoperta assume l'aspetto di una trattazione sintetica ma sistematica. Ne consegue la fissazione di un paradigma tematico e formale che entrerà a far parte del orizzonte di attesa de pubblico europeo. (Chemello, 1996: 26)

¹⁴ Como é o caso da famosa carta escrita por Pero Vaz de Caminha sobre o achamento do Brasil. Posteriormente, tornam-se frequentes as cartas-relações de viagem e os jornais de bordo.

A partir das convenções formais e da estrutura comunicativa pressupostas pelo registo epistolar, multiplicam-se os subgéneros que hoje são integráveis na constelação da literatura de viagens. Através de fenómenos de imitação ou hibridismo, estes subtipos proliferam e diversificam-se. Luciano Formisano considera, pois, árduo o intento de criar uma subdivisão tipológica de narrativas de viagem, uma vez que a literatura de viagens «più che un “genere” è un monumento storico e linguístico» (Formisano, 1996: 45) de difícil categorização tipológica.

Têm sido vários os critérios convocados, com vista à categorização das narrativas de viagem: a tipologia de texto, o contexto religioso, a conjuntura política, a época de produção, o destino da viagem, a naturalidade do escritor e inúmeros outros parâmetros, a partir dos quais se tentou e continua a tentar-se ordenar esta heteróclita classe de textos.

Compreende-se, pois, que, de modo reiterado, estudiosos nacionais e estrangeiros regressem à complexa questão da diversidade tipológica da literatura de viagens, propondo múltiplos esquemas classificativos. Sintetizamos alguns destes contributos, sem, contudo, aspirarmos a qualquer exaustividade neste domínio.

No verbete sobre «Literatura de Viagens», Álvaro Manuel Machado emprega esta designação *lato sensu*, nela integrando todo o património textual viagístico, independentemente do seu género. Este entendimento conglutinante não permite dar conta das complexas ramificações subgenológicas cobertas pela designação (Machado, 1996: 566-567). Carmen Radulet, em *Os Descobrimentos Portugueses e a Itália*, propõe a «(...) utilização de uma fórmula de definição mais ampla, capaz de sugerir não apenas uma linha temática, mas características de validade universal» (Radulet, 1991: 32), embora não adiante uma proposta alternativa.

Por seu turno, em *À la recherche de la spécificité de la Renaissance Portugaise*, Barradas de Carvalho distingue, de modo

conciso, no âmbito da produção nacional de literatura de viagens, as seguintes subcategorias: crónicas, descrições de terras, diários de bordo, roteiros e guias náuticos (Carvalho, 1983: 273-279). Rui Carita reconhece nas narrativas de viagem uma «literatura francamente desigual: vai desde os diários de bordo, roteiros e escritos de carácter científico, até relatos de carácter pitoresco e até fantasioso» (Carita, 1997: 69).

Albert Thibaudet, em «Quelques variables du récit de voyage», propõe uma tipologia da narrativa de viagens subdividida em três variantes: relações pitorescas de viagem, em que os escritores procedem ao registo das suas impressões – a obra de Abel Salazar em análise no presente estudo constitui uma exemplar ilustração desta modalidade –, a viagem aos locais religiosos, históricos e culturais de relevo e a viagem moderna (Thibaudet, 1984: 58-80).

Em *A Viagem: memória e espaço. A Literatura Portuguesa de Viagens*, João Rocha Pinto propõe a ordenação do agregado de relatos de viagem em função de determinados aspetos científicos, de natureza predominantemente histórica e marítima, aludindo às dificuldades tipológicas e terminológicas suscitadas por este *corpus* textual:

Ainda nenhum estudioso se preocupou em fazer a genealogia desses diários, delineando-lhes a evolução de molde a ligar os livros de bordo dos primórdios dos descobrimentos aos diários de navegação de finais de Quinhentos e princípios de Seiscentos. Para além das usuais especulações sem fundamento, não sabemos de quem tenha tentado explicar as variações onomásticas e ao mesmo tempo tenha procurado aclarar a evolução desse instrumento, fixando uma designação correta, como também não sabemos de quem tenha, muito leal e prosaicamente, assumido a arbitrariedade e a dose de anacronismo da denominação escolhida. (Pinto, 1989: 55)

Assim, apesar do esforço insistente de vários estudiosos na definição de uma tipologia adequada à diversidade de narrativas de viagem, sobretudo nos séculos XIX e XX, nenhuma parece revestir pertinência descritiva absoluta. Em virtude da especificidade tipológica dos textos de Duarte de Sande e de Abel Salazar que elegemos como *corpus* desta dissertação, adotamos, em larga medida, a exaustiva proposta de classificação das narrativas de viagem a Itália apresentada por Luís Prista («Cábula de trabalho», Prista 2003: 44-45), bem como o valioso contributo que Fernando Cristóvão avança em «Uma proposta de tipologia para a Literatura de viagens», incluído no estudo *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens, Estudos e Bibliografias* (Cristóvão, 1999: 37-52).

O que singulariza, de entre as diferentes propostas classificativas, a análise de Luís Prista é o facto de especificamente se reportar às narrativas de viagem a Itália, revelando-se, portanto, adequada ao *corpus* da presente dissertação. Por outro lado, em «Uma proposta de tipologia para a Literatura de viagens», Fernando Cristóvão esboça um esquema classificativo suficientemente inclusivo para acolher múltiplos subtipos de narrativas de viagem.

Luís Prista distingue, na tradição literária de narrativas de viagem a Itália, dezoito modalidades: memórias, crónicas de viagem, narrativas intercaladas, impressões de viagem, cartas, guias, episódios galantes, apreciações de espetáculos, notas de diário, crónica-conto, impressões de arte, crónica política, descrições, impressões, retrato, noveleta turística, impressões de cenários e fragmentos narrativos. A sua tabela, que curiosamente apelida de «Cábula de Trabalho» (Prista, 1999: 44), incluída no longo prefácio de que faz anteceder *Uma primavera em Itália*, é acompanhada de um diagrama (Prista, 1999: 45), onde caracteriza cada autor de acordo com o tempo, o espaço, a informatividade e a interpretação. Este diagrama tem como objetivo complementar a tabela e situar os livros de viagem a Itália, em

consonância com um critério de natureza espácio-temporal e de acordo com a informatividade de cada texto.

Fernando Cristóvão propõe uma divisão da literatura de viagens em cinco modalidades fundamentais que correspondem a distintos objetivos de deslocação: «viagens de peregrinação, de comércio, de expansão, de erudição, formação e serviços e viagens imaginárias» (Cristóvão, 1999: 38). A proposta de Cristóvão, na qual amplamente nos baseamos, não adota um critério de classificação restritivamente espácio-temporal e desvincula esta tradição literária da intenção nacionalista-apologética, revestindo validade para vários contextos diacrónicos.

Apesar da distância temporal, dos objetivos dissemelhantes que presidem à sua composição e das suas óbvias diferenças técnico-discursivas, as narrativas de viagem em estudo podem, efetivamente, ser ambas classificadas a partir da tipologia proposta por Fernando Cristóvão.

Estas cinco áreas da temática literária viagística são, por vários motivos, de importância crucial: as viagens de peregrinação, por terem sido pioneiras no contexto literário de viagens e por constituírem o pretexto de um considerável número de relatos, sobretudo nos primórdios da escrita de viagens; as de comércio, por se revelarem de extrema importância para a troca de produtos e para o desenvolvimento económico-demográfico de vários povos; as viagens de expansão, por serem essenciais no processo e no desenvolvimento da comunicação entre povos, sendo também as mais representativas no caso português¹⁵; as viagens imaginárias e ficcionais, por atravessarem várias épocas históricas no contexto da literatura de viagens.

A categorização proposta por Fernando Cristóvão recobre, deste modo, todas as áreas deste multiforme género literário que, ao longo

¹⁵ Nesta área, o autor coloca em evidência as viagens de expansão marítima e os relatos de naufrágios.

dos vários séculos e graças ao esforço e criatividade de tantos autores, navegadores, viajantes, missionários, escrivães, entre outros, constitui hoje um legado histórico-cultural ímpar, de incalculável valor para diversos campos do saber.

A viagem dos embaixadores japoneses, como explica Rui Manuel Loureiro em *Um tratado sobre o reino da China*, para além de revestir uma intenção propagandística, cumpria igualmente o intento de demonstrar o sucesso dos métodos de catequese utilizados pela Companhia de Jesus no Oriente. O objetivo era ainda o de impressionar os jovens príncipes japoneses com a «opulência e a majestade das cortes ocidentais, e com a demonstração do poder e influência da igreja católica no contexto político e europeu» (Loureiro, 1992: 14). Considerando as cinco modalidades de viagem contempladas na tipologia de Fernando Cristóvão atrás descrita, o relato de Duarte de Sande, *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, insere-se na categoria de «viagens de expansão», remetendo mais especificamente para o contexto de expansão missionária no Oriente.

Embora a obra de Duarte de Sande não pareça integrável em nenhuma das modalidades inventariadas na «cábula de trabalho» de Luís Prista, ela apresenta afinidades com os géneros da «crónica de viagem», da «crónica religiosa» ou das «descrições de viagem». Este carácter híbrido e transicional explica-se pelo seu forte carácter descritivo, que contempla tudo quanto podiam observar os príncipes japoneses, aliado, contudo, a uma consistente organização narrativa, uma vez que se trata de uma narrativa histórica que expõe os factos segundo um critério de ordenação lógico-cronológico. O parentesco com a crónica religiosa explica-se tanto em virtude do propósito de promover o sucesso religioso da Companhia de Jesus no Oriente, como do intuito de surpreender os embaixadores japoneses com a riqueza e sumptuosidade da igreja em vários domínios.

No caso específico da obra de Abel Salazar, *Uma primavera em Itália*, predominam, como nota Luís Prista, as impressões de cenários que o autor interioriza subjetivamente e devolve em palavras com a total implicação de todos os sentidos. Trata-se de uma narrativa de teor impressionista e subjetivo que, nos referentes pictóricos e no património artístico, encontra o seu centro de interesse primordial. O autor, nos seus relatos de viagem por terras italianas, não faz referência a pormenores circunstanciais da viagem ou a eventuais peripécias. As suas divagações imaginativas, estéticas e filosófico-morais assumem nítida precedência sobre o itinerário geográfico percorrido.

Assim, embora estimulado por uma deslocação geográfica real a terras italianas, o texto de Abel Salazar evidencia múltiplas afinidades com as «viagens imaginárias» que, segundo Fernando Cristóvão, se caracterizam pelo facto de serem libertadoras, quiméricas e propiciarem uma transcendência momentânea do mundo real que, apesar da sua imensidão, se torna limitado quando comparado às dimensões da imaginação (cf. Cristóvão, 1999: 38).

Quando o escritor-pintor Abel Salazar empreende a sua viagem a Itália, Portugal encontrava-se sob o jugo opressivo do regime político ditatorial, e era generalizada a situação de pobreza, censura e injustiça social. Terá sido, porventura, este contexto adverso que o impeliu à evasão por via ficcional. Teremos oportunidade de aprofundar posteriormente esta hipótese de leitura, no decurso da análise do seu relato de viagem.

Uma primavera em Itália é, indubitavelmente, uma obra singular no panorama das narrativas de viagem a Itália e, de igual modo, no paradigma dos relatos de viagem ficcionais. A obra apresenta um estilo idiossincrático que o próprio Luís Prista, autor do esclarecedor prefácio que antecede a edição de *Uma primavera em Itália*, confessa ser de problemática definição. Na sua «Cábula de trabalho», o ensaísta propõe

a caracterização do texto como «impressões de cenários» (cf. Salazar, 2003: 45). A natureza algo evasiva desta fórmula demonstra as dificuldades incontornáveis de classificação.

III. Dos textos e dos autores: apresentação sumária

3.1. Duarte de Sande – notícia biobibliográfica

Conforme afirma Américo Costa Ramalho, autor do prefácio, tradução e comentário da edição do *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* (2009), António da Mota, António Peixoto e Francisco Zeimoto terão sido os primeiros portugueses a entrar em contacto com os japoneses. Estes pioneiros da presença lusófona em terras japonesas terão chegado a Tanagaxima em 1543 e, nessa ocasião, ter-se-á inaugurado o encontro intercultural luso-nipónico¹⁶ (Ramalho, 2009: 5).

O contacto com o Japão prosseguiu e aprofundou-se com o padre Francisco Xavier que, por sua vez, já tinha ecos do Japão através das palavras de Fernão Mendes Pinto e de Jorge Álvares. O padre Francisco Xavier foi pioneiro, em terras nipónicas, na presença missionária e na

¹⁶ A cultura portuguesa exerceu uma influência notável no desenvolvimento cultural e na mentalidade japonesa, fruto em boa parte dos contactos estreitos estabelecidos com os evangelizadores e com os navegadores oriundos de Portugal.

evangelização que remonta a 1549, por ocasião da chegada dos primeiros missionários ao Japão (Ramalho, 2009: 5).

Apesar de os esforços dos missionários da Companhia de Jesus¹⁷ no Oriente terem sido perversos, parece certo que o sucesso do Cristianismo e da catequese em solo nipónico foi fortemente condicionado pelo facto de existirem muitas outras religiões e seitas com inúmeros correligionários. Por sua vez, os evangelizadores cristãos fruíam de ténue notoriedade (Ramalho, 2009: 5), apesar do período florescente das postemas décadas de Quinhentos, em que chegaram a ser construídas duzentas igrejas e dois seminários nas Índias Orientais (Loureiro, 1992:14).

Os evangelizadores católicos procuravam coadjuvar os mais pobres e os que mais precisavam e não beneficiavam do beneplácito de pessoas ilustres ou pertencentes a classes da alta sociedade. A Companhia de Jesus no Oriente era, portanto, constituída essencialmente por clérigos humildes que almejavam ajudar o próximo sem mais pretensões.¹⁸ Naquela época, estes predicados teriam definido a Críandade no Oriente como uma religião da plebe e de pouca relevância para a burguesia oriental¹⁹, dado que o método de missionação não estava a ter o sucesso esperado dentro das várias classes sociais (Ramalho, 2009: 6-15).

No sentido de promover a civilização europeia no mundo oriental e demonstrar o poder da religião católica, Alessandro Valignano,

¹⁷ A Companhia de Jesus possuía a incumbência de promover o Cristianismo em terras do Oriente.

¹⁸ «E assim, o êxito inicial do Cristianismo verificou-se entre as camadas sociais menos elevadas, aqueles a quem a caridade cristã favorecia, com instituições como hospitais e a Misericórdia, e com uma nova consciência da sua dignidade humana e da sua independência em relação aos patrões e governantes, que tinham, até aí, direito de vida e de morte sobre os seus subordinados. Esta religião dos pobres e necessitados não prestigiava socialmente o Cristianismo» (Ramalho, 2009: 6).

¹⁹ Relativamente ao sucesso do cristianismo no Japão, no estudo *Os portugueses e o Japão no século XVI* de Rui Loureiro, refere-se o seguinte argumento do padre Francisco Xavier: «Diz ele que lhe parece que todo o Japão folgará muito de se tornarem cristãos, porque têm eles, em seus livros escrito que toda a lei há-de ser uma e não se poder imaginar outra melhor que esta nossa» (Loureiro, 1990: 32).

sacerdote de suma relevância no Oriente, retratado por Elisonas como «an imaginative, creative, and forceful priest» (Elisonas, 2007: 30), decidiu organizar uma expedição para assim persuadir os japoneses, cativando-os para a conversão ao Cristianismo²⁰ (Loureiro, 1992: 14).

Este, todavia, não foi o único motivo que levou o padre Alessandro Valignano a organizar a expedição, como se evidenciará de seguida. O padre iniciou a organização da famosa expedição com a anuência da Cúria Romana e encetou todos os contactos com os seus colegas europeus, organizando majestosas receções, a fim de garantir o sucesso da missão. A vinte de fevereiro de 1582, os príncipes de Kyushu²¹ – Juliano Nakaura, Mâncio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara –, jovens embaixadores japoneses, iniciaram uma longa viagem à Europa, mais precisamente a Portugal, a Espanha e a Itália (Ramalho, 2009: 6-15):

What is often called the first Japanese embassy to Europe was actually a publicity stunt conceived in 1582 by Alexandro Valignano, the inspector of the Portuguese-sponsored Asian missions of the Society of Jesus. Four teenagers from Kyushu were paraded through Portugal, Spain, and Italy– performers and audience at the same time in a theatrical production designed to display the capabilities of the Japanese before influential circles of Catholic Europe while imbuing the Japanese with the idea of the superiority of European civilization under the aegis of the Catholic Church. (Elisonas, 2007: 27)

Os protagonistas, quatro jovens príncipes japoneses convertidos ao Cristianismo, tinham como objetivo fulcral dar a conhecer a Europa

²⁰ «Enfim, a superioridade da civilização cristã e europeia era um facto no século XVI. E foi para que o admittissem e pudessem transmitir aos seus compatriotas que os japoneses vieram à Europa» (Ramalho, 2009: 7).

²¹ «Four teenage boys from Kyushu were the stars of this traveling show – Mancio Itō, cast in the role of the ambassador of the King of Bungo; Miguel Chijiwa, assigned the part of the envoy of the King of Arima and the Prince of Ōmura; and Martinho Hara and Julião Nakaura, featured as the noble companions of the other two» (Elisonas, 2007: 26).

ao mundo oriental e vice-versa²². O intento da viagem era igualmente o de impressionar os japoneses com a magnificência das cortes ocidentais e demonstrar a vigorosa influência da religião católica na realidade política e económica da Europa. Para a evangelização jesuítica oriental, os objetivos da expedição eram os de demonstrar à Cúria Romana o sucesso dos métodos catequéticos da Companhia de Jesus no Oriente e, ao nível económico e político, fortalecer e/ou criar eventuais trocas e rotas comerciais com o Japão. Por outro lado, os jovens embaixadores ambicionavam que a sua pátria se tornasse reconhecida na Europa e no mundo. Paralelamente, era objetivo destes jovens príncipes de Kyushu a inserção da nação japonesa na república universal cristã. Tal constituía um benefício que interessava bastante à Companhia de Jesus, cuja missão principal era a propagação da religião cristã no Oriente (Loureiro, 1992:14).

As palavras de Américo da Costa Ramalho, no prefácio da obra em análise, comprovam a receção desmedidamente entusiástica e os interesses comerciais ambicionados pelos venezianos: «A República de Veneza que, anos antes, tinha felicitado Filipe de Espanha pela conquista de Portugal, fez aos aristocratas japoneses uma receção estrondosa, cuja descrição aparece num dos colóquios da presente obra. Veneza estava interessadíssima no comércio com o Japão» (Ramalho, 2009: 8).

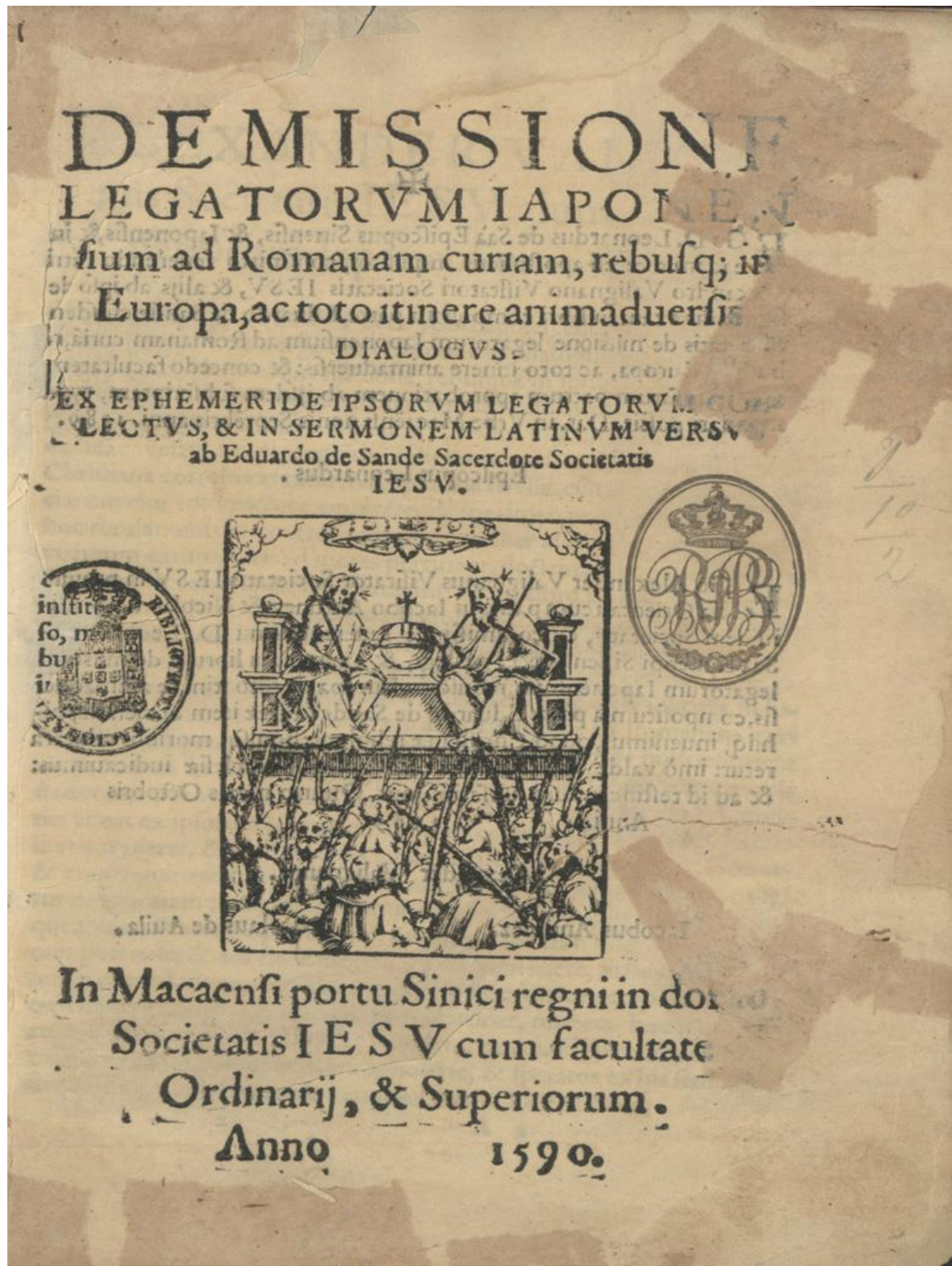
A viagem dos príncipes japoneses tem lugar num período áureo da civilização do Renascimento. As descrições constantes dos relatos feitos pelos jovens príncipes, ao longo da obra, evidenciam à saciedade a majestade artística, o luxo ostentado e a riqueza exibida nos lugares por onde peregrinaram. Este momento da história da Europa foi

²² «Começa por explicar as razões da Embaixada e do livro que são as mesmas: informar mutuamente os japoneses das coisas da Europa, e os europeus acerca das coisas japonesas» (Loureiro, 1995, 779).

assinalado por um renovado interesse pela Antiguidade Clássica, com traços bem marcados nas mais variadas áreas científicas e artísticas.

A arte renascentista afirma-se em Itália, precisamente no século XIV, e difundiu-se por toda a Europa, no decurso dos séculos XV e XVI. Por ocasião da viagem dos príncipes japoneses a terras itálicas, nomeadamente Roma, Veneza e Florença encontravam-se no apogeu do Renascimento. Vivia-se uma fase de emancipação da pintura europeia, na qual se transformavam, inevitavelmente, as formas e a substância da arte (Pozzi, 1989: 85-89). Acerca do florescimento renascentista, Giorgio Forni sublinha: «Si potrà dire allora che la "Civiltà del Rinascimento" appare oggi come uno dei volti dell'età rinascimentale, quello che più ha contribuito a plasmare gli istituti collettivi dell'età moderna» (Forni, 2004: 18).

Os príncipes de Kyushu inauguraram, em fevereiro de 1582, a sua longa jornada, acompanhados pelo padre Nuno Rodrigues, Reitor do Colégio de Goa da Companhia de Jesus, por Diogo de Mesquita, que desempenhava a função de intérprete, e por Jorge de Loyola, que os ajudava no aperfeiçoamento do japonês (Ramalho, 2009: 8). A partida foi de Nagasáqui e a viagem durou oito anos (Pero, 1942: 66). No Colóquio XXXIV, o narrador Miguel apresenta-nos o itinerário da viagem dos jovens embaixadores. Os príncipes de Kyushu zarparam do porto de Nagasáqui, passaram por Macau, Malaca e Goa, chegando à Europa, mais precisamente a Lisboa, em 1584. A viagem prosseguiu por Espanha até Alicante. Daí continuaram a sua expedição rumo à Itália, concretamente a Roma. Após a visita a terras itálicas, os embaixadores regressaram a Lisboa e dali cruzaram o oceano, passando por Moçambique, Goa e Malaca, para finalmente aportarem à sua terra natal, em 1590.



Frontispício do livro *De missione legatorum Iaponensium ad Romanam curiam* (Biblioteca Nacional de Portugal, cota RES.418P)

Esta missão, empreendida pelos jovens japoneses, foi a primeira viagem nipónica à Europa, ainda que os príncipes tenham visitado apenas as Penínsulas Ibérica e Itálica.

Os pequenos-grandes embaixadores chegaram a Lisboa, após dois anos e seis meses de viagem. Os jovens príncipes ficaram manifestamente impressionados com a cultura, língua e tradições de Portugal, aspeto sobre o qual não nos deteremos por não se inscrever nos objetivos deste trabalho. No entanto, é importante salientar que de terras lusas os príncipes levaram consigo uma tipografia de caracteres móveis europeus. Esta tipografia viria a ser muito útil à imprensa jesuíta e, através dela, alguns anos depois, a instâncias do padre Alessandro Valignano, foi difundido o *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* (Loureiro, 1992: 17). Esta é uma obra de inequívoca relevância, do ponto de vista histórico, literário e antropológico, que relata a jornada dos quatro embaixadores japoneses e descreve, simultaneamente, as regiões e cidades por onde estes deambularam, bem como os hábitos, as tradições e os costumes dos povos europeus.

Subsistem algumas dúvidas em relação a quem terá sido o verdadeiro autor de *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* e não foi ainda cabalmente esclarecida a controvérsia em torno do tema. Da informação que consta no próprio título original em latim do livro de Sande – «ex ephemeride ipsorum legatorum collectus, & in sermonem latinum uersus ab Eduardo de Sande sacerdote Societatis Iesu»²³ (Sande, 2009: 1) –, parece indiscutível que o diálogo foi escrito pelos jovens príncipes e vertido para latim por Duarte de Sande. Todavia, vários investigadores discutem a autoria da obra, nomeadamente o jesuíta Daniel Bartoli

²³ A tradução é a seguinte: «foi coligido do diário dos próprios embaixadores, e traduzido para latim por Duarte de Sande, sacerdote da Companhia de Jesus» (Sande: 2009: 1).

(1851, 128) e Henry Bernard (1938: 86-93), que asseveram ter sido Alessandro Valignano o autor do *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*. No entanto, há quem se oponha a esta tese, designadamente Américo da Costa Ramalho, demonstrando, através de rigorosa fundamentação (Ramalho, 1995: 777-787), que o verdadeiro autor da obra *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* foi, de facto, Duarte de Sande²⁴.

Alessandro Valignano foi, por seu turno, «an imaginative, creative, and forceful priest» (Elisonas, 2007: 30), epígono de Francisco Xavier na liderança da missionação da Companhia de Jesus no Oriente e presente em terras nipónicas desde 1579, tendo desempenhado um papel preponderante na difusão da religião cristã no Japão (Valignani, 2013: 1-2). Elisonas argumenta mesmo que «In a true sense, the period of Valignano's first stay in Japan represents the high point of the mission started by Francis Xavier three decades previously» (Elisonas, 2007: 30-31). Valignano, um sacerdote italiano da Companhia de Jesus a quem incumbia difundir a religião cristã no Oriente, terá ido para a China na sequência da expansão transoceânica portuguesa. Como sustenta Américo da Costa Ramalho, «Alexandre Valignano foi uma grande figura da Companhia de Jesus no Oriente, a quem no *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam (...) Dialogus* se presta repetida e afetuosa homenagem» (Ramalho, 1995: 777).

Nasceu em Chieti, em fevereiro de 1539. Ingressou na Companhia de Santo Inácio de Loyola, em 1566, depois de ter obtido um doutoramento em Direito na Universidade de Pádua, um dos centros mais eruditos e refinados do Renascimento. Em agosto de 1573, foi

²⁴ «The title leads one to believe that Duarte de Sande wrote the text, but that was not the case. In a letter addressed to the General of the Society from Macao on 25 September 1589, Valignano "clearly states that he himself has composed the book" in the Spanish language and has charged Sande, "a skilful Latinist", to put it into Latin» (Elisonas, 2007: 41).

nomeado Visitador da Companhia de Jesus e, a 26 de setembro, a partir de Génova, deixou a sua terra natal e a sua família, que nunca mais tornou a ver. (Valignani, 2013: 2-6). Alessandro Valignano partiu para o Oriente com o objetivo de revigorar o cristianismo oriental, através de uma reorganização da comunidade missionária. Durante a sua permanência no Oriente, visitou várias missões e teve um papel crucial na aproximação da cultura europeia com a oriental e vice-versa²⁵ (Ramalho, 1995: 777-791).

3.2. Sobre a missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana (1590)

Duarte de Sande nasceu em Guimarães em 1547. Aos quinze anos de idade, iniciou o seu percurso religioso na Companhia de Jesus e tornou-se sacerdote em 1577, tendo chegado à China em maio de 1585, mais precisamente a Macau. Foi responsável pela versão para latim da obra *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, havendo quem defenda que inclusivamente acrescentou a sua própria perspetiva (Ramalho, 2009: 5-15). Como se salienta em vários estudos, nomeadamente em *A última Nau*, de António Rodrigues Batista, Duarte de Sande «tomando os apontamentos da viagem dos quatro fidalgos, compôs então, em Macau, durante o ano académico de 1589-90, uma das obras mais ricas e surpreendentes que saíram dos prelos da imprensa trazida da Europa pela embaixada japonesa» (Baptista, 2000: 152). Sande acabou por falecer na China «no final de julho de 1599 com 52 anos de idade» (Ramalho, 2009: 5-15).

²⁵ Para além das referências bibliográficas supramencionadas, servimo-nos das informações fornecidas na página web da Fondazione Carichieti, dedicada a Alessandro Valignano (<http://www.valignano.org>).

Este livro notável possui, no original latino, o título completo de *De Missione Legatorum Japonensium ad Romanam Curiam, rebusq; in Europa, ac toto itinere animadversis Dialogus ex ephemeride ipsorum legatorum colectus; & in sermonem latinum versus ab Eduardo de Sande Sacerdote Societatis IESU. In Macaensi portu Sinici regni in domo Societatis IESU cum facultate Ordinarii & Superiorum. Anno 1590*, a que corresponde, na versão de Américo Costa Ramalho, a *Diálogo acerca da Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana, e das coisas observadas na Europa e em toda a viagem, coligido das efemérides dos mesmos Embaixadores e traduzido para a língua latina por Duarte de Sande, sacerdote da Companhia de Jesus. No porto de Macau do reino da China, na residência da Companhia de Jesus com licença do Ordinário e dos Superiores em 1590* (Ramalho, 2009: 5-15).

A obra transmite-nos o relato da jornada dos príncipes de Kyushu, das façanhas e dos contratempos da viagem e as descrições dos estados que eles visitaram durante a sua longa viagem. Para além disso, o diálogo inclui igualmente detalhes de usos e costumes das civilizações europeias que iam encontrando ao longo da sua viagem. As abundantes descrições, muito pormenorizadas e fortemente expressivas, evidenciam o enorme deslumbramento dos príncipes de Kyushu perante o que viam ao seu redor em todos os locais visitados na Europa, sobretudo em terras itálicas.

Juliano Nakaura, Mâncio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara eram quatro jovens adolescentes, com idades compreendidas entre os treze e os catorze anos²⁶. O narrador é o jovem Miguel e, na obra, participam também, como colocutores, os primos de Miguel, Leão e Lino. Apesar de não terem participado na viagem, estes colocutores têm o papel de fomentar o diálogo, com perguntas, constatações e

²⁶ «Sent to Europe in these Kyushu lords' names were four pupils of the Arima seminary, each of them thirteen or at most fourteen years old at the time of departure» (Elisonas, 2007: 34).

observações. A expedição dos príncipes de Kyushu foi longa e intensa. Saíram de Nagasaki em 1582, como já previamente se referiu, e regressaram ao Japão, a sua terra natal, em 1590.

A vasta riqueza e a magnificência das Penínsulas Itálica e Ibérica, que foram visitadas pelos príncipes de Kyushu – atualmente Itália, Espanha e Portugal –, assombrou os jovens orientais, apesar de terem mantido uma postura serena, como se deduz do livro de Duarte de Sande. Em terras itálicas, ficaram admirados com a riqueza e grandiosidade de Milão, Génova, Florença, Ferrara, Nápoles, Verona e, sobretudo, Veneza e Roma profusamente retratadas nos relatos de viagem dos príncipes²⁷.

Por onde passavam, os príncipes de Kyushu eram cobertos de honras e tratados com elevada estima e consideração, numa demonstração de riqueza e prodigalidade que é objeto de narração pormenorizada.

Considerações de toda a ordem vão dando corpo à narração, como as que dizem respeito à arte dramática, ao canto, à música, à dança, à seriedade e graciosidade das senhoras europeias, às boas maneiras, às formas de cortesia e urbanidade, ao mobiliário e decoração das casas, ao vestuário, à forma de se sentar, de comer, de entrar nos templos, à caça e até às raças de cães, aos torneios, à arte de galopar, aos meios de transporte, designadamente os coches, etc. Estes e outros tantos motivos convertem estes fascinantes relatos de viagem num documento valioso para a caracterização de uma época, o século de ouro europeu, bem como para a compreensão dos conceitos de sociedade e de interculturalidade.

²⁷ «A Itália, a mais célebre de todas as províncias da Europa, fica no meio dela e é como que circundada por dois mares, o Toscano e o Adriático. Em seu ornamento principal a ilustríssima cidade de Roma que foi outrora a capital do Império Romano e agora é a sede estável dos Sumos Pontífices» (Sande, 2009: 424).

3.3. Abel Salazar – notícia biobibliográfica

*O médico que apenas sabe
medicina, nem medicina sabe.*

Abel Salazar

A frase de Abel Salazar, reproduzida em epígrafe, ilustra exemplarmente a personalidade polifacetada do autor de *Uma primavera em Itália*.

Abel Salazar foi médico, histologista, escritor, teórico de arte, pensador, crítico, historiador, investigador e professor universitário. No campo das artes, destacou-se também enquanto pintor, aquarelista, desenhista, iconista, escultor e batedor de cobses martelados. Abel Salazar é, pois, uma das figuras mais proeminentes da época da Primeira República portuguesa²⁸ no panorama científico, literário e artístico, tanto ao nível nacional como internacional. A obra multimoda deste escritor-pintor testemunha a sua impressionante polivalência, expressa numa irreprimível curiosidade relativamente a inúmeras áreas do conhecimento (Silva, 2010: 10-49).

Natural de Guimarães, Abel de Lima Salazar nasceu a 19 de julho de 1889. Com dois irmãos mais novos, Camilo e Dulce, Abel era o primogénito de Adolfo Salazar que, para além de bibliotecário, desempenhou funções de professor e escritor. Abel foi criado com os avós maternos, uma vez que a mãe falecera ainda muito jovem (Cunha, 1997: 18-19). Aos 14 anos, foi viver para o Porto onde começou o liceu. É neste período que surgem as primeiras manifestações das suas aptidões artísticas, como o demonstram os desenhos e caricaturas que,

²⁸ «O que particularmente nos atraiu na figura de Abel Salazar foi a sua personalidade inconfundível, vertebradíssima, muito *sui generis* e outro tanto *sui juris*.» (Malpique, 1977: 11)

por esta época, faz de alguns colegas e professores (Ribeiro, 1996: 8-10).

Já estudante universitário de Medicina, Abel Salazar não deixava de exprimir o seu carácter anticonformista, participando em greves e movimentos de contestação, como refere Artur Santos Silva (Silva, 2010: 10). O jovem estudante portuense não se interessava por ações político-partidárias, como ele próprio sublinha no seu *curriculum vitae*²⁹: «esclareço que nunca fui político, toda a vida me ocupei unicamente de atividade intelectual» (Silva, 2010: 10). Embora alheado da política partidária, Abel Salazar assumia-se como um intransigente defensor da liberdade, corolário de uma ética da justiça e da igualdade de que nunca abdicou ao longo da sua carreira profissional³⁰. A esse respeito, é revelador o retrato que dele traça Cruz Malpique:

Todos os que foram da sua intimidade o tiveram por homem afável, humilde (a humildade própria dos grandes espíritos, porque a das pobres de espírito é sempre uma falsa humildade). Não confundamos humildade com subserviência, com permanente amém, com estilo *yes, man* e coisas que tais. A humildade de Abel provinha da sua superioridade intelectual. Não lhe tocassem na dignidade porque então todo ele se empinava no seu justificável orgulho. (Malpique, 1977: 13)

Na verdade, no decurso do seu percurso profissional, Abel Salazar não se absterá de exprimir, de forma veemente, incompatibilidades várias com o regime ditatorial vigente à época. O artista-médico pertenceu a uma geração que vivenciou acontecimentos cruciais da biografia da humanidade: a Primeira Guerra Mundial, a Revolução

²⁹ A esse propósito, refere Cruz Malpique: «o *curriculum vitae* foi breve. Breve mas não periférico, breve nos anos mas profundo e original nas obras». (Malpique, 1977: 52)

³⁰ «Abel Salazar tinha singulares aptidões artísticas, mas era sobretudo uma grande inteligência – podíamos acrescentar com toda a propriedade: uma grande figura moral, cidadão das mais preclaras virtudes cívicas, comovedor exemplo de humanidade». (Gusmão, 1948: 11-12)

Russa, a vitória momentânea dos movimentos fascistas, a invasão japonesa da China, entre outros. Testemunha de um tempo de profundas mutações históricas, tanto na Europa como ao nível global, Abel Salazar vive esse clima de instabilidade sem nunca abdicar de um exigente sentido de integridade (Nogueira, 1972: 9-14).

Foi, pois, por vontade própria, que se exilou em Paris, onde trabalhou com o anatomista Professor Champy Maillet. Mais tarde, em 1935, é demitido do seu lugar de professor universitário por motivos políticos (Malpique, 1977: 25). Foi, assim, afastado da carreira universitária, tendo-lhe, em concomitância, sido retirado o passaporte, ficando preso na sua própria pátria³¹.

Numa missiva dirigida a Marcel Prenant, Abel Salazar relata, em primeira pessoa, a perseguição política de que foi alvo:

Proibiram-me mesmo a entrada na universidade. Durante três anos estou proibido de fazer seja o que for, mesmo como trabalho profissional, a única coisa que faço agora é pintar, expor, etc.

Após três anos, o direito ao trabalho científico (este trabalho somente) foi-me restituído: permitem-me continuar os meus trabalhos científicos mas sem ordenado e absolutamente «camuflado». Isto é, trabalho num laboratório de pesquisa pertencente ao instituto para a alta cultura, instalado na Faculdade de Farmácia mas como trabalhador escondido sem existência oficial. A entrada na faculdade de medicina continua a ser-me proibida e nem sequer posso utilizar a biblioteca. (Castro, 1994: 46)

Como argumenta Artur Santos Silva, terá sido o Estado Novo a afastar Abel Salazar da Universidade, interditando mesmo o seu acesso à biblioteca (Silva, 2010: 10). Não obstante encontrar-se enclausurado na sua própria pátria, o médico-escritor continuava a interessar-se por

³¹ «(...) sempre que lhe pareceu que a sua crítica era necessária, oportuna, jamais se calou. O que aconteceu, bastas vezes, foi o lápis azul da censura cortar-lhe os artigos. Por amor da sua independência, perdeu o lugar de professor. Fosse um subserviente, tê-lo-ia conservado». (Malpique, 1977: 31)

problemas de caráter humano e intelectual e questões de ordem social e filosófica, política, científica, estética e literária.

Em 1941, já reintegrado na Universidade, cria o Centro de Estudos Microscópicos e, um ano depois, inicia a sua colaboração com o Instituto Português de Oncologia. Apesar de todos os entraves com que se debateu na sua carreira profissional, nomeadamente as interdições e as limitações impostas pelo Estado Novo, Abel Salazar conseguiu publicar, durante os seus 57 anos de vida, 113 trabalhos científicos de referência em vários âmbitos, muitos deles altamente apreciados e reconhecidos internacionalmente.

Faleceu em Lisboa a 29 de dezembro de 1946, na casa de sua irmã (Malpique, 1977: 36). Por ocasião do seu desaparecimento, Fidelino de Figueiredo escreve as seguintes palavras onde se torna indisfarçável uma amarga ironia:

Abel Salazar morreu de uma enfermidade muito velha no clima ibérico, de caráter endémico e de ação lenta, inexoravelmente lenta. No fim, socorre-se outra accidental para atirar o bote final ou a punhalada de misericórdia ao organismo em ruínas que não pede outra coisa senão acabar. Essa enfermidade teimosa, há séculos a grassar nos países ibéricos é a amargura do abandono e do fracasso que rói o coração dos homens de pensamento. (*apud* Cunha, 1997: 83)

Por deliberação do Estado Novo, o corpo de Abel Salazar foi trasladado para a cidade do Porto. O carro funerário foi acompanhado pela Pide e desviado do percurso normal, evitando a passagem por Coimbra, a fim de impedir as várias pessoas que ali aguardavam o corpo de prestarem a devida homenagem ou, simplesmente, de se manifestarem (Malpique, 1977: 36). Mesmo na morte, continuou o

médico-escritor a padecer as injustiças da sinistra ditadura salazarista.³²

Abel Salazar deixava, contudo, memória de uma carreira académica e científica brilhante. Licenciou-se em Medicina com a classificação final de vinte valores³³ a 20 de Fevereiro de 1915 (Silva, 2010: 10) e foi nomeado assistente de Anatomia Patológica, logo após a licenciatura. Posteriormente, terá sido também nomeado professor contratado. Como docente, distinguia-se pelo recurso a métodos de ensino inovadores, destinados a estimular o interesse dos alunos pela investigação.

Como investigador, Abel Salazar publicou inúmeros artigos em revistas internacionais de carácter científico, quase desde os primórdios da sua carreira académica, conquistando uma extraordinária projeção e reputação na Europa.³⁴ Guilherme d'Oliveira Martins enfatiza a confluência destas dimensões no perfil de Abel Salazar, confirmando o seu prestígio na comunidade científica internacional, e considerando-o como «um exemplo de empenhamento cívico e de entrega total à tarefa de ligação completa entre a investigação científica, a actividade pedagógica, a acção cultural e a responsabilidade cívica.» (*apud* Silva, 2010: 11).

Na introdução à edição das *96 cartas a Celestino da Costa*, António Coimbra refere que «Abel Salazar apresenta uma personalidade trifacetada em que coexistiram o cientista, o artista e o filósofo, mas a investigação biomédica e o ensino aparecem neste acervo como a sua actividade principal» (Coimbra, 2006: 11). De facto, parece-nos relativamente consensual afirmar que, paralelamente aos interesses

³² «Ainda depois de morto se via nele um perigo nacional!» (Malpique, 1977: 36)

³³ «Durante todo o seu curso liceal, e ao longo dos anos em que frequentou medicina, deu largas provas de ser estudante fora de série pela multiplicidade de aptidões, entre estas avultando as que solicitavam simultaneamente para a investigação científica e para a criação artística». (Malpique, 1977: 23)

³⁴ «Foi só em Paris que tive conhecimento da extraordinária projeção do seu nome no meio científico europeu». (Fernandes, 1998: 39)

peçoais e profissionais na área da saúde, a paixão de Abel Salazar pelas artes e pela literatura representava uma componente estruturante da sua personalidade de criador.

No domínio das artes plásticas, o escritor-médico subscrevia a mesma filosofia do génio toscano Leonardo Da Vinci, para quem a pintura era «coisa mental», transmitindo através do pincel as suas emoções e revelando os traços da sua personalidade em formas e em contrastes de claro-escuro³⁵. A figura feminina, representada de forma enigmática, constituía um motivo pictórico da sua predileção³⁶. Adriano de Gusmão, em *A personalidade artística de Abel Salazar*, descreve a sua obra como

(...) uma poderosa *experiência*, de quem, sensualmente seduzido pelo mundo das formas envolventes – particularmente as do Eterno Feminino – as apontava com criadora exaltação esquematizando-as num desenho rápido e febril, onde a cor entrava depois como elemento subsidiário e geralmente pobre, devemo-lo confessar. (Gusmão, 1948: 13)

Os seus dotes eram, no domínio da escultura, mais modestos, uma vez que Abel Salazar não possuía as competências apropriadas no campo da arquitetura das formas³⁷ (Gusmão, 1948: 20-23). O desenho era, contudo, como assinala Adriano de Gusmão, «indubitavelmente, a melhor parte da sua obra. No desenho, Abel Salazar apreendia o que havia de essencial nas coisas e figuras, com agudeza de vista muito educada. Sem exagero, há desenhos seus feitos com tanta facilidade que mais parecem ter sido escritos» (Gusmão, 1948: 20-23). Como

³⁵ «(...) os seus claros escuros continham a força mística, e ao mesmo tempo, dinâmica de toda a problemática que nos angustiava». (Fernandes, 1998: 38)

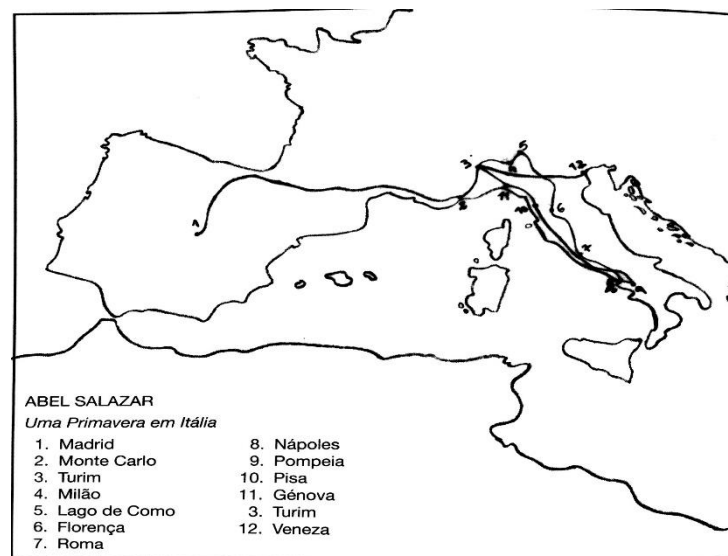
³⁶ «Persegue-o a decifração desse enigma que se instaura, quanto mais real mais oculto, nos segredos do corpo encantatório da mulher, amado território em que o homem se perde, se encontra e se salva. Dessa eterna esfinge que a mulher encerra, invisível, indizível, inviolável. (Gusmão, 1948: 18)

³⁷ «Na escultura, tentada tão tardiamente, como demais sucedeu aos próprios ensaios de pintura, Abel Salazar é menos seguro de si mesmo.» (Gusmão, 1948: 19)

confirma a irmã do escritor-médico, Dulce Salazar, o desenho foi a sua primeira atividade artística: «Muito criança ainda, já fazia bons desenhos, a lápis e à pena (...)» (Ribeiro, 1966: 8).

Foi também assídua e multímoda a sua atividade de escritor. Para além das publicações de carácter científico, o médico-pintor-escritor assinou diversos artigos, vindos a lume em folhetins, jornais e revistas. No domínio da literatura de viagens, compôs alguns relatos de viagens que empreendeu a Espanha, a França, à Alemanha, a Itália e a Portugal³⁸. Numa destas jornadas, o autor visitou a Itália³⁹, e é o relato dessa viagem, publicado em volume em 1934, cujo itinerário se apresenta no mapa a seguir reproduzido, que se encontra na génese de *Uma primavera em Itália*.

3.4. *Uma primavera em Itália (1934)*



Itinerário de viagem de Abel Salazar (Prista: 2003: 24)

³⁸ A sua produção literária compreende as seguintes obras: *Digressões em Portugal*, *Paris em 1934*, *Um estio na Alemanha*, *Uma primavera em Itália* e *Recordações do Minho Arcaico*. Destes títulos se deduz o lugar de destaque que Abel Salazar reservou, no plano da criação literária, à literatura de viagens.

³⁹ Em Itália, Abel Salazar visitou os seguintes locais: Roma, Milão, Florença, Nápoles, Veneza, Turim, Lago de Como, Pompeia, Pisa e Génova.

Uma primavera em Itália, um relato de cunho impressionista e digressivo, apresenta as considerações do narrador-viajante sobre diferentes cidades italianas, de acordo com o seguinte plano narrativo: Turim, Milão e sua Catedral, A Primavera do lago de Como, Florença, Roma, Nápoles, Pisa-Génova-Turim, Enterro de Veneza e A morte de Veneza.

A cidade de Veneza é aquela que, efetivamente, Abel Salazar descreve mais pormenorizadamente, dedicando-lhe um maior número de páginas. Todavia, o autor reserva, em termos genéricos, uma apreciação pouco benevolente para a Itália, país que, segundo outros, possui as mais belas das cidades do mundo, mas que a ele não convence, excetuando a cidade de Florença que é a única que verdadeiramente o seduz.⁴⁰

O estilo narrativo de Abel Salazar evidencia acentuado cuidado retórico-estilístico. É frequente a ornamentação retórica do discurso, com emprego reiterado de metáforas e sinestésias que, longe de visarem uma reprodução fotográfica do observado, parecem desfocar subjetivamente as paisagens representadas.

No relato, surgem interpoladas as impressões que o autor retém das várias cidades por onde vagueia⁴¹. A maioria das descrições revela uma nítida intencionalidade crítica e desqualificante, apenas atenuada no caso de Florença, cidade que o autor admira incondicionalmente. Abel Salazar não admite, jamais, ser confundido com o comum turista, munido do seu imprescindível *Baedeker*, que, antes de chegar ao destino, já conhece os itinerários a percorrer, os monumentos a visitar e até as fotografias a tirar. Repudiando essa índole de turistas

⁴⁰ «Abel Salazar é com efeito o menos complacente com a Itália, convencido apenas com Florença». (Prista, 2003: 58)

⁴¹ Como observa Luís Prista, «Salazar omite as peripécias de viandante e episódios pessoais» (Prista, 2003: 13)

profissionais, Abel Salazar repudia a sua aglomeração multitudinária em todas as cidades italianas que visita.

No decurso da sua narrativa de viagem, são formuladas várias críticas contundentes à paisagem ou ao património artístico. Com efeito, o discurso depreciativo parece, com frequência, sobrepor-se à avaliação eufórica da paisagem urbana. Movida por esse impulso crítico, a narrativa viagística de Abel Salazar prescinde de apresentar os detalhes concretos da viagem ou o relato de eventuais imprevistos.

IV. Cartografias do olhar

4.1. Florença

Na sua longa viagem, eis que os fidalgos japoneses passaram finalmente de Espanha para terras itálicas, «a mais célebre de todas as províncias da Europa» (Sande, 2009: 424). Após a chegada à Península, no colóquio vigésimo do *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, iniciam-se os relatos de Miguel, o narrador, sobre a Toscana, que os colegas aguardavam com enorme expectativa, como se comprova através do seguinte diálogo:

Lino – Juntamo-nos hoje com mais interesse do que é hábito para te ouvirmos falar da navegação para Itália e da chegada àquela província, devido ao seu célebre nome, tantas vezes elogiado por ti.

Miguel – não é certamente vão esse interesse e compreendereis que também não é deslocado, quando as coisas de Itália que vou recordar para vosso benefício ganharem notoriedade plena aos vossos olhos. (Sande, 2010: 422)

Depois de uma viagem atribulada, mas abençoada por Deus⁴², os príncipes de Kyushu abeiram Livorno. Para os jovens embaixadores, aquela ancoragem é pretexto de grandiosa jubilação, visto tratar-se de um projeto muito aguardado pela missão nipónica.

Estas terras a que os jovens príncipes tinham acabado de chegar eram as principais herdeiras da civilização greco-romana, sendo que as raridades artísticas as situavam entre as mais extraordinárias ao nível

⁴² «E é de crer que não foi sem uma especial providência de Deus, que os ventos nos foram contrários, visto que posteriormente soubemos de certeza certa que, graças a esta demora, escapámos às mãos de piratas mouros que impediam a passagem com muitos navios de combate» (Sande, 2009: 422-424).

Europeu. Os perigos e as adversidades da viagem, comuns naquela época, eram inúmeros, razão pela qual a mobilidade das pessoas entre os vários países e continentes era difícil e limitada. Para os príncipes, a chegada a Livorno representou o tão esperado cumprimento de um desejo e um motivo de regozijo para a missão nipónica.

Recém-ancorados no porto livornês, os jovens emissários japoneses foram recebidos com toda a pompa e circunstância⁴³. Os príncipes foram gentilmente hospedados sob os auspícios do grão-duque da Toscana, um dos principais senhores europeus⁴⁴. Um emissário do grão-duque da Toscana, montado a cavalo, deu as boas vindas aos jovens príncipes e informou-os de que o duque os aguardava em Pisa.

Na segunda cidade mais importante da Toscana⁴⁵, os embaixadores nipónicos foram acolhidos por várias personalidades ilustres, nomeadamente por Pedro Médicis⁴⁶, pelo governador da cidade, pelo grão-duque e sua esposa, encontrando-se esta na companhia de várias jovens da alta nobreza. Participaram em vários bailes e festividades, divertindo-se e confraternizando com a comunidade toscana, sempre rodeados por uma multidão de nobres. Naquela época, o fausto e ostentação, que nos são transmitidos detalhadamente na obra de Duarte de Sande, tornaram-se apanágio das receções a embaixadas e missões.

O desígnio destas minuciosas e exuberantes descrições era, no Oriente, essencialmente de cariz propagandístico e missionário, visando disseminar a imagem de uma Europa aparentemente esplendorosa, rica

⁴³ Este tipo de receção é, de facto, comum por todo o grão-ducado da Toscana.

⁴⁴ «Entre os principais senhores da Itália deve contar-se o duque da Toscana (...) Os seus rendimentos anuais superam os quatrocentos milhões de reis, e o seu erário, segundo a opinião generalizada, diz-se contar oito mil milhões de reis, soma de dinheiro que dificilmente algum rei possui» (Sande, 2009: 424)

⁴⁵ Em Pisa «a segunda cidade da Toscana, depois da capital que se chama Florença» (Sande, 2009: 424).

⁴⁶ Também conhecido como Piero ou Pedro, Pedro Médicis era um ilustríssimo nobre florentino.

e sublime. Assim, os jovens embaixadores, «por meio de escritos, irão contribuir para a renovação cultural dos seus concidadãos» (Cristóvão, 1999: 49), apresentando a Europa que lhes é mostrada, em larga medida idealizada e muito distinta da versão real.

Estes nobres embaixadores nipónicos, convertidos ao Cristianismo, admiram e contemplam o diverso, recorrendo muitas vezes à descrição de festividades tradicionais religiosas, usos e costumes, apresentando assim aos seus interlocutores/leitores, ainda que indiretamente, várias motivações para que o Cristianismo se propagasse no Oriente. Desta forma, promovendo na Europa o sucesso religioso da Companhia de Jesus no Oriente e demonstrando aos Japoneses o poder da religião católica na Europa, alcançavam-se os principais propósitos da missão organizada por Alessandro Valignano.

Uma vez que a sua presença na Toscana coincidiu com a época quaresmal, os príncipes japoneses tiveram a oportunidade de participar na celebração do dia de jejum da Quaresma, que é celebrado tradicionalmente com a colocação de cinzas na cabeça de todas as pessoas, começando pelo duque da Toscana.

Os embaixadores descrevem minuciosamente o palácio do duque, onde ficaram hospedados. Surpreendem-se tanto com as sumptuosidades visíveis no interior do palácio, como com os seus soberbos jardins, com as extraordinárias fontes ornamentadas com várias estátuas, e com a forma original como todo o palácio foi concebido, atribuindo especial importância a cada detalhe. Os príncipes admiram tudo o que veem, contemplando incessantemente as tradições, as festividades religiosas, os banquetes e os bailes, sempre com muito entusiasmo. Os colocutores, Lino e Leão, fomentam ainda mais o discurso com a expressão da sua admiração ou com a colocação de questões.

(...) são tantos os quartos e salas, ornados de pinturas, estátuas e mobília preciosa, que quem quer que os observe reconhece neles plenamente uma magnificência régia que nós experimentámos não só na aparência das coisas mas também no aparato requintado da hospitalidade. (Sande, 2009: 434)

Deve salientar-se o facto de os jovens japoneses terem gozado de uma receção muito requintada, o que os terá impossibilitado de registar as insuficiências ou defeitos da realidade circundante, inviabilizando uma eventual visão pejorativa da cidade. A atestar esta receção grandiosa surgem, por exemplo, as seguintes palavras de Miguel, o narrador da obra: «difícilmente posso dizer a honra com que este grão-duque e sua mulher nos tratam. Para nos servir destinou jovens e homens da maior nobreza pertencentes ao seu palácio e corte, usando para connosco de toda a magnificência» (Sande, 2009: 430).

Para os príncipes, «o aspeto da cidade é da maior beleza e parece ter sido feita a régua e esquadro» (Sande, 2009: 430). Apesar de não terem sido acompanhados pelo grão-duque na visita à metrópole florentina, os príncipes-diplomatas foram sempre acompanhados por fidalgos que lhes mostraram as relíquias e as particularidades da cidade mais importante da Toscana⁴⁷. Tal como nos indica o narrador do diálogo, Florença era considerada «a cidade principal e capital de toda a Toscana, e deve ser contada, por muitas razões, entre as mais célebres da Europa inteira» (Sande, 2009: 430).

Os jovens diplomatas visitaram o Cardeal Arcebispo de Florença e o Núncio legado do Sumo Pontífice, sendo sempre recebidos com solenidade e na companhia de pessoas ilustres. Os príncipes referem a cada passo a gentileza do duque da Toscana e descrevem animadamente os bailes, as festas, as roupas e a apresentação das

⁴⁷ «E devendo nós passar por Florença, a seu pedido instante [a pedido do grão-duque], ele enviou-nos homens que nos servissem em tudo o necessário e nos mostrassem com todo o cuidado tudo quanto em Florença fosse agradável de ver» (Sande, 2009: 430).

jovens da alta nobreza e toda a beleza que testemunham na cidade florentina.

Ao nível artístico e arquitetônico, confirma-se o assombro dos embaixadores nipônicos, nas palavras de Miguel, que assevera o seguinte:

Seria longo contar-vos uma por uma as obras desta cidade, quando cada casa é como que um palácio magnífico; os edifícios públicos, sagrados e profanos, são muitíssimos, contando-se entre eles cerca de cinquenta igrejas, mais de setenta mosteiros de religiosos e religiosas, asilos, hospitais, creches infantis e outros lugares de piedade, cerca de trinta, colégios de rapazes nove, além de muitíssimas confrarias que omito. (Sande, 2009: 432)

Nesta modalidade de narrativa, para além de se relatar os acontecimentos religiosos, dá-se ainda conta de outras experiências da viagem florentina, da descrição do percurso e das peripécias, das gentes e das cidades toscanas visitadas, de acordo com a mundividência, os interesses dos viajantes e os olhares cruzados desses viajantes e do próprio autor.

Efetivamente, o espanto dos embaixadores é por demais evidente ao conhecerem Florença. Mâncio torna-o patente quando deixa entender que não há palavras suficientes para descrever uma tal grandiosidade:

MÂNCIO – há uma coisa que queremos deixar assente: embora o nosso Miguel se esforce por alcançar com palavras, quanto pode, a grandeza das coisas europeias, apesar disso não o consegue inteiramente. Daí resulta que tudo quanto diz, o deveis considerar mais como um esboço de magnificência europeia do que a sua exemplificação integral. (Sande, 2009: 436)

Ao Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana subjaz a firme certeza de que, em Florença, nos encontramos no berço do Renascimento e que, por isso, nenhuma outra cidade poderia envolver, naquela época, o melhor da combinação entre as diferentes artes. Este texto quinhentista reflete toda a abundância, a exuberância e a riqueza renascentista da cidade florentina, provocando um deslumbramento ímpar em quem a visita.

A cidade de Florença é a metrópole italiana mais admirada pelo escritor Abel Salazar. São múltiplos os indícios desse olhar deslumbrado, atento ao património artístico da cidade, que se detetam em *Uma primavera em Itália*. O autor consegue encontrar, finalmente, em Florença, a aliança harmoniosa entre a arquitetura da cidade e outras obras artísticas produzidas pelas várias civilizações através das épocas.

Nas suas descrições e impressões de viagem relativas à cidade de Roma,⁴⁸ o autor-viajante assume-se como crítico de arte, exprimindo a sua desaprovação pelo facto de Roma revelar uma aberrante inadequação dos seus palácios, das suas artes e dos seus estilos nas construções do passado e do presente. Pelo contrário, nas impressões de cenários relativos à cidade de Florença, «das raras cidades que soube harmonizar o presente com o passado» (Salazar, 2003: 97), o autor encontra uma harmonia nas diferenças e nos contrastes que, segundo ele, se complementam. Por isso, sublinha o escritor-pintor, «Florença não repele, de resto, as inovações da presente civilização; mas integra-as, fundindo-as num todo luminoso sem perturbar o ritmo do conjunto» (Salazar, 2003: 96).

⁴⁸ A cidade constitui, nas suas palavras, «um amálgama confuso em que três cidades se fundem» (Salazar, 2003: 105)

Esta é, com efeito, a primeira vez que, no decurso do seu relato de viagem, o autor confessa admiração incondicional por uma cidade italiana. Luís Prista confirma esta suposição no prefácio a *Uma primavera em Itália*, apresentando uma tabela comparativa onde caracteriza «a simpatia que os nossos escritores mostram pelo país que demandam [a Itália]» (Prista, 2003: 58). No quadro-cábula elaborado pelo prefaciador, o tom da narrativa de Abel Salazar em estudo surge certamente caracterizado como «frequentemente pejorativo (entusiasmado porém com Florença)» (Prista, 2003: 58). Florença apresenta-se, de facto, aos olhos de Abel Salazar como uma exceção à regra na crítica pouco indulgente que o autor dirige às cidades italianas.

Abel Salazar inicia o seu relato sobre a cidade de Florença, assinalando que a Praça Miguel Ângelo avassala a cidade e, com base nas descrições que faculta, pode deduzir-se que o seu texto se dilata pelas duas páginas seguintes a partir daquele ponto de observação, reproduzindo a vista que dele consegue alcançar. O narrador salienta, em termos enfáticos, a impressionante grandeza do cenário que contempla, prossequindo a notação pormenorizada das características que singularizam a paisagem sortílega com a qual se depara.

Na descrição da sua cidade italiana preferida, o narrador em jornada recorre, em inúmeras ocasiões, ao registo figurativo⁴⁹. As figuras de retórica pontuam as descrições apresentadas: a comparação, a metáfora, a sinestesia, a personificação, a ironia, a hipérbole, a metonímia, a elipse, a onomatopeia, entre tantas outras. O narrador detém-se em todos os elementos da paisagem captados sensorialmente, o que explica o recurso sistemático à imagem e à

⁴⁹ A título meramente exemplificativo, atente-se nas seguintes passagens: «A Piazza Miguel Ângelo domina a cidade» (Salazar, 2003: 95); «a paisagem, onde o detalhe pitoresco anima a vastidão do conjunto» (Salazar, 2003: 95); «(...) como certas belezas femininas que mantêm a linha e a modelação esculturar sob o perpassar dos anos, Florença perturba mais do que as mocidades em eclosão ou as ruínas inseparáveis.» (Salazar, 2003: 97); «O museu povoa-se de olhos inquietantes» (Salazar, 2003: 102);

metáfora, pois só elas permitem tornar comunicável em linguagem uma experiência de exaltação estética dificilmente transponível em palavras. Deste modo, o investimento retórico patente nos fragmentos descritivos testemunha o deslumbramento do viajante pela cidade.

Em nenhuma outra sequência de *Uma primavera em Itália* foi possível encontrar um elogio tão enfático como aquele que se pode ler nos excursos sobre a magnífica cidade florentina. É indisfarçável o fascínio do narrador ao descrever a vista panorâmica sobre a cidade a partir da Praça Miguel Ângelo:

Florença, que magia emana deste nome, que se diria falar-nos ao mesmo tempo de flores e de sentimentos, da natureza e da alma abissal de dois dos maiores génios de que a humanidade se orgulha: nome de glória aureolado de encantos, que se diria escolhido por uma madrinha celeste, a Firenze italiana; corte artística dos Médicis, mais bela que Roma, mais harmoniosa que Nápoles, mais discreta que Veneza na musical beleza do seu cenário sem par. (Salazar, 2003: 96)

Debruçando-se sobre a singularidade arquitetónica do «campanile» (Salazar, 2003: 95) – termo que optou por não traduzir, mantendo o estrangeirismo, talvez por escrúpulo terminológico –, o narrador compara-o a um minarete, retomando a sua condenação veemente da mistura de estilos arquitetónicos, tópico que glosa insistentemente nas suas descrições de viagem.

Pela primeira vez no decurso de um relato reveladoramente desprovido de factos, o autor menciona, na sequência relativa a Florença, um evento singular ocorrido no decurso da sua viagem:

Na pobreza limpa deste restaurante estranho, serve um par juvenil, que se diria de principesca raça decaída; pálidos e esguios, como dois amantes românticos, os meus príncipes florentinos servem os fregueses, com a indiferença distante de que desceu sem cair. E nesta cave de velho palazzo transformada em restaurante, há um calmo

abandono dos seus congéneres, onde, no fulgor pelintra do luxo barato, tinem talheres e se agitam criados, no desprendimento mecânico duma vida automática. (Salazar, 2003: 103)

De facto, como justamente observa Luís Prista, *Uma primavera em Itália* apresenta-se como «um livro de viagem quase só descritivo, pouco memorialístico pois que Salazar omite as peripécias do viandante e episódios pessoais (...) porque Abel tende a reinterpretar a olhos seus os espaços que descreve» (Prista, 2003: 13) e quase nunca alude a imprevistos ou histórias pessoais, exceto neste momento.

Em Florença, foi conseguido um equilíbrio harmonioso entre as criações da Natureza e do Homem. Salazar atribuiu um especial destaque ao Palazzo Vecchio e o seu campanil, aos Uffizi, à célebre Ponte Vecchia, ao Duomo e ao seu zimbório, culminando na lapidar conclusão de que «Florença é mais bela cidade da Itália» (Salazar, 2003: 95). Trata-se, é certo, de uma cidade sem os balanceamentos resplendentes da Itália meridional, nem os veementes «plúmbeos nórdicos» (Salazar, 2003: 96). Contudo, nas descrições de Florença, os marcadores avaliativos – designadamente os adjetivos⁵⁰ – não deixam margem para dúvidas quanto à sua beleza superlativa⁵¹.

Se, num primeiro momento, o narrador apresenta uma descrição panorâmica de Florença, esta irá posteriormente dar lugar a uma visão de pormenor, fazendo ressaltar a elegância e o requinte aristocrático que preponderam na cidade. Acentua-se o cromatismo arrebatador dos seus edifícios, para o qual concorrem a profusão dos mármore e as majestosas construções, onde as pedras cinzentas evocam a memória de tempos ancestrais. Do mesmo modo, o Palazzo Vecchio e o Pitti avassalam, pela sua beleza majestosa, o narrador.

⁵⁰ «a paisagem (...) é de uma solenidade apoteótica» (Salazar, 2003: 95); «a cidade requinta de elegância aristocrática» (Salazar, 2003: 96); «Florença é a mais bela cidade da Itália» (Salazar, 2003: 95).

⁵¹ «O quadro extensíssimo é de uma harmoniosa magia» (Salazar, 2003: 95).

Compreende-se, pois, que, na comparação com Roma, saia vencedora Florença. O autor não tem dúvidas em asseverar que Florença é «mais bela que Roma» (Salazar, 2003: 96), por nela não avultarem os contrastes dissonantes, nem as fervorosas inovações de Milão, sendo uma das raras cidades que sabe compaginar o hodierno e o ancestral.

Pelo sortilégio que sobre ambos os artistas exerceu, a cidade de Leonardo Da Vinci e de Miguel Ângelo não terá, decerto, deixado de inspirar o seu talento, uma vez que a beleza superior da paisagem terá seguramente instigado a criação artística: «Esta sinfonia única de formas, de linhas e de cor, surge assim como uma espécie de sonho em que o génio do homem completou, num momento de inspiração feliz a obra da natureza (...) E por fim; coroou tudo com o reflexo de dois espíritos imorredoiros.» (Salazar, 2003: 97)

Como já antes foi salientado, a cidade de Veneza não satisfaz plenamente as expectativas do narrador, sobretudo pela discrepância flagrante entre a cidade real e a Veneza idealizada do seu imaginário. Ao conhecer Florença, pelo contrário, a paisagem efetivamente contemplada excede em perfeição qualquer projeção utópica, como se torna evidente nas palavras que a seguir se reproduzem:

Quase sempre a imaginação emoldura os locais célebres com fantasias luxuriantes que a realidade desmente; deifica e imaterializa o que a realidade, depois, brutalmente concretiza: e para compreender é forçoso deixar aluir primeiro o edifício imaginário para entrar sob a atmosfera sugestiva do real. Florença é um destes locais raros da terra, em que a realidade excede o imaginário (...) (Salazar, 2003: 97)

Reserva-se apenas uma apreciação negativa para a Sé de Florença, o «Duomo» (Salazar, 2003: 96), acentuando-se a sua dissonância da atmosfera da cidade: «O Duomo é a única construção de que discorda no meio deste cenário rítmico de harmonia». (Salazar,

2003: 96) Todavia, o zimbório contrasta, na opinião do narrador-viajante, com o campanil do Palazzo Vecchio.

Abel Salazar associa, por vezes, os monumentos da cidade a grandes génios florentinos, como se verifica no passo seguinte:

(...)a capela dos Médicis fala ao visitante da alma gigante de Ângelo, enquanto a Ponte Velha, com as suas pequenas tendas tão pitorescas cavalga o Arno num cenário célebre onde perpassa a alma imensa de Dante (Salazar, 2003: 96).

A admiração irrestrita evidenciada por Abel Salazar em relação aos monumentos e edificações de Florença permite neles confirmar a presença espiritual dos génios florentinos convocados por um escritor-esteta de gosto cosmopolita e eclético. A este propósito, expende ainda o viajante-pintor algumas reflexões sobre a repercussão da natureza no artista, argumentando que, embora aquela sobre ele exerça influência, não é essencial para o trabalho de criação estética.⁵²

Note-se, por fim, que, recusando a lógica previsível do turista convencional, o viajante prescinde de uma lista de locais para visitar ou de agendar eventuais visitas, porquanto «em Florença, gira-se ao acaso, pelo prazer de andar, embalado na *rêverie* letárgica das velhas pedras, das velhas ruas» (Salazar, 2003:102).

Na obra de Duarte de Sande, as descrições de natureza artística e arquitetónica são apresentadas de modo expressivo mas resumido. Miguel, o narrador do diálogo, ocupa-se de forma mais detalhada só do palácio do grão-duque, resumindo tudo o resto no seguinte parágrafo:

⁵² «Florença, que magia emana deste nome, que se diria falar-nos ao mesmo tempo de flores e de sentimentos (...)» (Salazar, 2003: 96).

Seria longo contar-vos uma por uma as obras desta cidade, quando cada casa é como que um palácio magnífico; os edifícios públicos, sagrados e profanos, são muitíssimos, contando-se entre eles cerca de cinquenta igrejas, mais de setenta mosteiros de religiosos e religiosas, asilos, hospitais, creches infantis e outros lugares de piedade, cerca de trinta, colégios de rapazes nove, além de muitíssimas confrarias que omito. (Sande, 2009: 432)

Torna-se óbvio que o autor do *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* privilegia as explicações sobre objetos de luxo, tais como joias reais ou tecidos valiosos, reportando-se ao seu uso e ao seu valor material. Muitas vezes, o narrador concretiza a informação, referindo-se a quantias em dinheiro, para que se possa compreender o real valor do que descreve.⁵³ Desta forma, pretende surpreender Lino e Leão e toda a comunidade japonesa, uma vez que as informações do livro seriam difundidas junto da população nipónica em geral:

Lino - Fico estupefacto quando penso no preço que pode atribuir-se a tão variado mobiliário, e não consigo facilmente compreender de onde pode provir tanta riqueza em ouro e em prata (Sande, 2009: 440).

As circunstâncias da longa viagem dos jovens príncipes japoneses, as adversidades, os perigos enfrentados e o próprio contexto histórico-cultural são muito distintos dos pressupostos pela viagem empreendida por Abel Salazar quatro séculos depois. No século XX, com o desenvolvimento científico e tecnológico, a revolução industrial e dos transportes facilitou bastante a mobilidade das pessoas entre os vários países e continentes.

⁵³ «Os seus rendimentos anuais superam os quatrocentos milhões de reis, e o seu erário, segundo a opinião generalizada, diz-se contar oito mil milhões de reis (...)» (Sande, 2009: 424).

A idade, as vivências e a formação dos viajantes de ambas as obras analisadas constituem relevantes elementos diferenciadores sob vários prismas. Por um lado, os jovens japoneses, pequenos adolescentes orientais rodeados por reis, duques, fidalgos, sacerdotes, e burgueses pertencentes a um mundo diferente daquele com que estariam familiarizados no Japão, mostravam-se fortes e destemidos e teriam o perfil indicado para empreender naquela época aquele tipo de viagem. Por outro lado, a bagagem cultural que possuía o escritor-pintor Abel Salazar, homem educado e de interesses múltiplos, ter-lhe-á propiciado uma preparação bem distinta para absorver e interpretar as diferenças culturais, paisagísticas, pictóricas, arquitetónicas, gastronómicas e geográficas dos mesmos locais visitados, à distância de quatro séculos, pelos príncipes de Kyushu.

No texto quinhentista, encontramos referências sistemáticas a objetos valiosos: «E para que não se sentisse a falta de alguma coisa agradável à vista, a esposa do próprio duque mandou mostrar-nos as suas joias, entre as quais havia tantas obras de ouro ou de prata, tantas gemas e pérolas (...)» (Sande, 2009: 448). Este aspeto revela a importância conferida ao preço dos objetos pela população oriental, considerada por muitos como acentuadamente materialista.

Embora no relato de Abel Salazar se encontre patente um idêntico deslumbramento, visível nas estratégias retóricas de ênfase, ele é mais explicativo e circunstanciado, designadamente no que respeita à arte e à arquitetura. Uma parte das descrições florentinas é mesmo dedicada à apreciação artística da aliança da cidade com a arte e a natureza, que entre elas estabelecem, segundo o narrador, uma relação de harmoniosa complementaridade. O escritor-pintor não deixa, ainda assim, de exprimir desassombradamente, sempre que isso se revela oportuno, a sua opinião sobre a arte e de explanar o seu ideário estético, formulando escassas críticas e abundantes elogios à cidade de Florença.

De facto, como foi já sublinhado, Abel Salazar possuía uma personalidade artística versátil, expressa na sua criação multifacetada e nos seus inúmeros interesses estéticos. Entre estes, destacavam-se a arte e a pintura. Parece-nos ser esta a razão que permite justificar o facto de Abel Salazar ter descrito delongadamente alguns aspetos da arquitetura e da arte da cidade natal de Miguel Ângelo e Leonardo Da Vinci.

Compreende-se que o narrador de *Uma primavera em Itália* considere Florença a cidade italiana mais deslumbrante da Itália. Esta predileção encontra-se intimamente relacionada com a inclinação artística do autor e com a cumplicidade estética que existe entre o viajante e a paisagem citadina contemplada. O narrador-pintor transfigura as paisagens e interessa-se pelo impacto subjetivo do meio envolvente da cidade, de acordo com sua sensibilidade de viajante, uma marca central da filiação neorromântica do seu texto.

Do ponto de vista profissional, Abel Salazar não foi um escritor em exercício, mas antes um observador culto e diletante que escreveu impressões de viagens de forte tonalidade lírica. Assim, uma vez que a informação referencial/objetiva facultada raramente incide sobre o desenvolvimento da viagem, a descrição da capital da toscana é profundamente subjetiva, como é aliás comum nas descrições das restantes cidades. O texto não informa sobre a paisagem urbana visitada, exprimindo antes a emoção do viajante em face daquilo que ele próprio contempla. Trata-se de um registo afetivo, subjetivo e emocional de narrador-viajante.

Deste modo, este relato florentino não constitui um guia de viagem à Toscana, funcionando de modo diametralmente oposto à do roteiro preconcebido. O narrador apresenta neste e em outros relatos da obra um relato subjetivo que atenua consideravelmente a carga referencial e informativa. Na obra de Duarte de Sande, inversamente, cumpria-se uma função de aproximação civilizacional e de natureza

diplomática e religiosa. Este aspeto, de certa forma, modela o texto. Já em *Uma primavera em Itália*, Abel Salazar desvincula-se de tudo aquilo que faz confinar o olhar a um cenário específico, um método invulgar no âmbito dos textos informativos-documentais integrados na literatura de viagens. O narrador, afastando-se do real, evoca um lugar ausente com os recursos da memória e da subjetividade.

Em *Uma primavera em Itália*, as impressões colhidas da viagem do narrador-pintor à capital florentina são intensas e indeléveis. Idêntico fascínio se verifica nos relatos viagísticos em terras itálicas de Duarte de Sande coligidos em o *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, em que o escritor descreve pormenorizadamente a cidade que tão intensamente o impressiona. Contudo, as diferenças relativas aos objetivos das viagens, bem como ao contexto histórico-cultural subjacente aos textos, são flagrantes numa obra documental resultante do confronto entre culturas, europeia e oriental, filtradas pelo olhar do observador que se encontra, histórica e cronologicamente, imerso numa matriz cultural própria.

Abel Salazar anota, com admiração confessa, a combinação perfeita e harmoniosa entre os estilos preponderantes em várias épocas civilizacionais. Nos cenários literariamente reconstituídos pelo escritor-médico, avulta uma cidade repleta de palácios, de templos e, simultaneamente, de bosques e demais vegetação. Este aspeto aproxima o texto de Abel Salazar do relato de Duarte de Sande.

Ao passo que a estrutura do relato de viagem de Duarte de Sande assenta na verdade ou, pelo menos, na verosimilhança dos factos relatados, sendo os elementos ficcionais ou imaginários meramente subsidiários, na viagem imaginária de Abel Salazar é ao real que cabe o papel secundário. O autor apresenta sistematicamente uma espécie de construção imaginária que adquire precedência em face do real.

A impressionante beleza florentina é acentuada por ambos os autores. Nos dois relatos em confronto, são elencados aspetos estéticos ou

artísticos que surpreendem os visitantes, nomeadamente a Ponte Vecchia, os Uffizi, a corte artística dos Médicis, a beleza da paisagem natural, a cordialidade do povo florentino, as tradições e costumes, a riqueza artística e patrimonial.

No *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, o viajante é surpreendido pela novidade da paisagem que aprecia, numa perspetiva de confronto pioneiro da paisagem física e humana do desconhecido, e acentua-se o extraordinário deslumbramento dos embaixadores que não conseguem descrever em palavras a beleza e a magnificência do observado em terras itálicas.

O registo da escrita de Abel Salazar, bem como os posicionamentos críticos e valorativos em matéria de estética que se encontram plasmados neste texto, estão intimamente relacionados com aquilo que é a sua própria definição de arte. Esta definição encontra-se, a nosso ver, intimamente relacionada com o seu convívio assíduo com diversos saberes. O autor e crítico de arte avalia os objetos artísticos em Florença com a satisfação de, finalmente, ter encontrado em Itália um local onde pode contemplar obras de arte que exemplarmente concretizam aquele que é o seu ideal estético. Com efeito, é como se o autor, munido de uma espécie de mitologia artística própria, interpretasse a realidade circundante em função dela.

Certamente influenciado pela sua experiência de pintor, Abel Salazar transpõe sistematicamente para as descrições de Florença processos de representação picturais. No início desses relatos, observa-se precisamente a sua propensão para veicular pela palavra aquilo que é de ordem sensorial. De facto, o viajante pinta, através da escrita, o cenário que contempla a partir da praça Miguel Ângelo. Não é, para quem conhece o cenário, difícil acompanhar a deambulação do seu olhar. Abel Salazar apresenta-nos uma espécie de sonho panorâmico, um delírio provocado pela contemplação real da cidade, distorcida pelos seus sentidos e sensibilidade.

4.2. Veneza

No relato de Duarte de Sande, os quatro jovens embaixadores japoneses – Juliano Nakaura, Mâncio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara – são recebidos por toda a parte com honrosa hospitalidade, riqueza e abundância, características proverbiais dos venezianos que perduram até aos dias de hoje.

A clamorosa recepção em Veneza contou com quarenta nobres da assembleia *Pregadi* que esperavam os príncipes com vestimentas luxuosas, tecidos distintos, joias e adornos extravagantes: «Com vestes talares de veludo e seda rasa de cor escarlate» (Sande, 2009: 562). Estes fidalgos eram transportados em luxuosos barcos que se denominavam «piattas» (Sande, 2009: 562) e que ostentavam opulentas coberturas de alfombras. Entraram na célebre cidade e república de Veneza a bordo das elegantes «piattas» (Sande, 2009: 562) através do canal maior, dirigindo-se à casa professa, propriedade da Companhia de Jesus, na qual ficaram hospedados durante a estadia na cidade. Aplaudem a magnificência das construções e verificam que, de facto, é uma cidade admirável, não ficando em nada aquém das descrições nem da reputação que possui na Europa e no mundo.

Naquela época, a Sereníssima República de Veneza era um centro urbano muito rico e prestigiado e um ilustríssimo estado, palco de várias guerras e disputas ao longo dos séculos. No entanto, a sua soberania pertencia aos fidalgos e aos nobres e não ao povo⁵⁴. Curiosamente, os jovens embaixadores pensaram que a maioria das

⁵⁴ É importante referir que os patrícios que comandavam a cidade eram cerca de três mil: «A assembleia de todos estes patrícios divide-se em três. A primeira contém todos aqueles que já fizeram vinte e cinco anos. A segunda, ainda mais reduzida, chama-se dos «*Pregadi*» ou senado, no qual se contam mais de duzentos e nela se trata das coisas de maior peso e importância, quer pertençam à paz quer à guerra. A terceira, finalmente tem o nome de Colégio e é composta por magistrados e conselheiros principais que são dezassete e possuem a maior autoridade nesta república» (Sande, 2009: 565-566).

ruas daquela cidade eram percorridas pelos seus habitantes e visitantes essencialmente de barco e não a pé, como seria mais comum em qualquer outra cidade. Mais uma vez, Juliano, Mâncio, Miguel e Martinho sentem sérias dificuldades em descrever tão grandiosa e sublime beleza e muito menos conseguem traçar com fidedignidade o retrato daquela cidade edificada no mar: «Uma coisa principalmente nos parecia difícil de crer, que os seus fundamentos estavam lançados no próprio mar» (Sande 2009: 562).

Os jovens embaixadores aludem repetidamente à abundância, à riqueza, à singular excecionalidade de Veneza. O seu sistema político e administrativo vem descrito detalhadamente no diálogo, bem como as igrejas, os vários santuários de mármore e de bronze, os conventos, as vestes, o mobiliário, os cento e cinquenta templos e as quatrocentas e cinquenta pontes que atravessam os canais e seus arcos, as surpreendentes gôndolas que estão aptas para navegar à velocidade de um cavalo. Tudo é descrito com indisfarçável assombro e admiração: «(...) e nos templos, é maravilhosa a magnificência dos sepulcros de mármore, dos Paros e de muitos outros bens preciosos, com as estátuas de nobres e ilustres varões» (Sande 2009: 564). Por preclaros méritos e feitos, a nobre Veneza é considerada única no mundo. A magnificente Praça de São Marcos, o palácio do doge e o estaleiro de construção naval maravilham particularmente Juliano Nakaura, Mâncio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara.

Miguel relata minuciosamente a organização dos serviços da cidade e elogia a prudência dos cidadãos. Descreve ainda, com admiração e espanto, o enorme conforto que as gôndolas propiciam aos cidadãos nas deslocções, não só pela sua comodidade, mas também pela rapidez deste meio de transporte: «estes barcos, chamados vulgarmente “gôndolas” são extraordinariamente aptos para se deslocarem e para os diversos lugares» (Sande 2009: 568).

A notabilíssima basílica de São Marcos e a Praça de São Marcos são descritas como detentoras de uma qualidade artística jamais vista pelos jovens embaixadores que referenciam as dimensões da praça, do monumento do relógio e o espetáculo produzido pelo extraordinário movimento de algumas rodas que, quando dão o sinal de qualquer hora, fazem aparecer a Virgem, os três Reis Magos, e um Anjo, uma construção realizada por João Carlos Rinaldo⁵⁵. Ficam de tal modo encantados com o relógio e sua técnica, que descrevem minuciosamente o que acontece ao passar de cada hora.

Veneza era, por si só, encantadora. No entanto, além da própria beleza arrebatadora da cidade dos canais e gôndolas, a visita dos embaixadores nipónicos foi decerto preparada ao mais ínfimo pormenor, não deixando nada ao acaso, por forma a maravilhar os príncipes japoneses⁵⁶. Em terras venezianas, os embaixadores não deixam de manifestar a sua admiração perante um reino tão singular e tão grandioso.

Os séculos XV e XVI foram considerados períodos áureos da Renascença, cuja primeira fase se caracterizou como um movimento praticamente restrito ao universo cultural em terras itálicas, incidindo sobretudo no âmbito arquitetónico e artístico. Florença era conhecida como o berço do Renascimento; todavia, Veneza, sendo uma cidade portuária, graças à sua beleza e prosperidade, disputou com Florença o privilégio de ser o centro do movimento que modificou profundamente os modelos de pensamento e cultura. Daí a estupefação dos embaixadores ao admirarem o luxo e a abundância um pouco por todas as cidades italianas daquela época, mas sobretudo nas mais importantes no panorama do Renascimento: Florença, Veneza e Roma.

⁵⁵ Rinaldo foi um dos arquitetos mais atuantes na Roma do século XVI, tendo ficado conhecido pela grandiosidade dos seus desenhos.

⁵⁶ Como confirma Rui Loureiro «A partir da capital portuguesa, os jovens nipónicos foram conduzidos pelos seus anfitriões jesuítas numa visita guiada, preparada com antecedência, através das mais ricas e opulentas cortes e cidades da europa do sul.» (Loureiro: 1997: 8).

Abel Salazar dá início às descrições da cidade com a travessia de comboio pela planície, em direção à tão aguardada Veneza. Há muito que ansiava pela visita à famosíssima cidade. O narrador transmite-nos, desde logo, a monotonia que domina, primeiro as águas, e depois as terras venezianas: «O expresso atravessa a toda a velocidade a infundável planura monótona» (Salazar, 2003: 123). Prossegue a descrição desta cidade excecional, aproximando-a de um sonho, com a apreciação avaliativa minuciosa do que observa. Trata-se, mais uma vez, da paisagem devolvida pelo olhar deslumbrado de um escritor-pintor, seduzido pela beleza artística de uma das cidades mais singulares do mundo. A biografia *de* Veneza encontra-se profundamente ligada à história da *sua* arte, e esta, por seu turno, encontra-se emblematicamente retratada em incontáveis monumentos e composições artísticas de estilos arquitetónicos diversos que o escritor pôde apreciar nos bairros, canais, praças e ruelas que cruzam a cidade.

No decurso do seu relato, Abel Salazar não alude praticamente a peripécias de viagem; porém, como destaca Luís Prista no prefácio a *Uma primavera em Itália*, o autor «torna-se mais informativo quando se trata de arte, mas mesmo então avalia sobretudo mais do que apresenta um roteiro descritivo» (Prista, 2003: 52) e, na realidade, «assinala-se que na parte de Veneza, Abel Salazar inclui impressões avulsas, bem como extensas digressões sobre pintura» (Prista, 2003: 52).

Efetivamente, o autor detém-se demoradamente nas suas perceções e sensações e são elas que, de forma inequívoca, predominam no relato. Apresenta-nos, por exemplo, circunstanciadas descrições das gôndolas, das águas e dos diversos canais venezianos. Além disso, intenta captar algo de tão incorpóreo como os silêncios, tanto o da cidade, como o das pessoas: «As águas plúmbeas e

profundas, murmurando pesadamente a sua Ira surda, sustentam pesadamente cortejos de gôndolas (...)» (Salazar, 2003: 123).

Aos olhos do observador, Veneza surge, então, como uma cidade praticamente desprovida de vida e quase votada ao abandono. A dada altura, partilha as impressões negativas que, provavelmente, lhe são suscitadas pela sua passagem pela famosa Ponte dos Suspiros⁵⁷, ressaltando que «um não sei o quê de estranho, de impenetrável, acaba, no entanto, por dominar» (Salazar, 2003: 126) a ponte que guarda em si tanto sofrimento e lágrimas. Segundo a crença, quem atravessasse o pequeno corredor que unia os dois edifícios prisionais deveria despedir-se para sempre dos seus entes queridos, pois aquela seria a última vez que os veria.

O autor regista os omnipresentes indícios de abundância, riqueza e extravagância na cidade e nos seus habitantes, patentes nomeadamente no vestuário e nas joias. Essa mesma opulência, repleta de aparências enganosas e falsos brilhos, leva-o a aproximar a cidade do território da fantasia e do irreal, nela apontando o «luxo de fadas enigmático e ao mesmo tempo requintado e tosco, com brutalidades selvagens, infernais, sob a riqueza exaustiva dos ouropéis» (Salazar, 2003: 126).

É pertinente salientar que as impressões de viagem vertidas no papel são fortemente influenciadas pelas próprias circunstâncias em que o autor se encontra:

Suponhamos – diz Abel Salazar – uma paisagem vista de um comboio: tanto nos pode aparecer como estática o como fluída, depende do veículo estar parado ou em movimento; e essa impressão da paisagem será tanto mais fluída quanto mais rapidamente se deslocar o

⁵⁷ «No tenebroso negrume da ponte dos suspiros, as velhas pedras vibram de horror no lóbrego sombrio da noite, como se ouvissem os gritos de morte, dos dramas de sangue semibárbaros, sepultos para sempre na cumplicidade de tenebrosos antros vizinhos, mas recônditos, ciosamente guardados, ferozmente ocultos.» (Salazar, 2003: 126)

comboio ao ponto de nos aparecer como uma mancha para além dum certo limiar. Uma impressão pode, portanto, aparecer-nos conforme as circunstâncias (...) (apud Cunha: 1999: 608)

Abel Salazar prossegue a sua narrativa, apresentando um vasto elenco de embarcações e descrevendo, por meio de uma subjetividade de timbre sensorial, a realidade que o circunda, sempre com um olhar crítico-analítico⁵⁸. Na sequência destas descrições, refere ter avistado um barco com turistas, caracterizando-os depreciativamente como «banais e ruidosos» (Salazar, 2003: 126). O autor torna inequívoca, aliás, em vários passos do relato, a sua demarcação relativamente ao estereótipo do turista convencional. É manifesta a intransigência crítica do autor-viajante relativamente a este turismo acrítico e massificado: «O barco-ómnibus vomita a sua carga humana num cais qualquer, entre o vozear de carregadores, e a lufa-lufa enervada duma multidão cosmopolita, extravagante, com os indispensáveis binóculos, as toilettes-sport e o eterno tropeço das malas...» (Salazar, 2003: 125).

Toda a atmosfera veneziana é descrita em termos pejorativos, acentuando-se a mundanidade falsa e ilusória que domina a cidade. Um exemplo desse ambiente malsão encontra-se na referência aos hotéis modernos e de «luxo banal» (Salazar, 2003: 124), onde se entreveem damas excessivamente magras e faladoras, fumando, numa clara adoção de padrões de sociabilidade convencionalmente masculinos. Esta frivolidade de salão contrasta com um cenário com séculos e séculos de história, testemunho de um passado «exuberante e excepcional» (Salazar, 2003: 124) que, segundo o autor, se encontrava em irreversível decadência. Toda a herança histórica e patrimonial tinha

⁵⁸ «Sobre as águas pardacentas ou verdes, sujas, carregadas de detritos, oscilam barcaças de todos os feitios, barcos a vapor dilaceram os ares com silvos estridentes agudos. Uma casaria estreita, ocre ou vermelhão, ou dum cinzento sujo, sustenta a custo, aos lados do canal, a calça colorida, caindo miseravelmente por entre as janelas de caixilhos podres e vidros partidos; suspensas em cordas, roupas íntimas drapejam ao ar, polícromas num à vontade meridional.» (Salazar, 2003: 124)

sido desvirtuada, por ação de uma incessante exploração mercantilista, originando uma «revivificação comercial, com ruídos de casino que o fatigado tédio do turista torna imprescindível». (Salazar, 2003: 124)

O narrador observa que, em Veneza, tudo tem um preço excessivo, «e são liras para ver um quadro célebre, uma igreja, uma sacristia famosa» (Salazar, 2003: 126). Acaba até por, em aparte irónico, exprimir o receio de que, só por se observar uma fachada decrépita, alguém possa exigir o respetivo pagamento⁵⁹. Este facto é, segundo o viajante-escritor, deplorável a vários títulos. A exploração gananciosa do património do passado é responsabilizada pela decadência presente da cidade. A voracidade do lucro compromete, assim, o futuro do que outrora foi construído com engenho e perseverança. Por outras palavras, a exploração pouco criteriosa da riqueza herdada dos antepassados dissolve a beleza de uma cidade «onde tudo se vê a troco de liras, como numa feira.» (Salazar, 2003: 126). Compreende-se, pois, que, pese embora toda a magnificência veneziana, a cidade seja retratada como uma «triste carcaça, já um pouco exausta, a desta Veneza finda» (Salazar, 2003: 125).

Abel Salazar conclui, portanto, que, na viagem que empreendeu, encontrou apenas meros vestígios, restos de uma soberba e misteriosa cidade que outrora, em tempos bem longínquos, existira. Assim, interroga-se se, efetivamente, a cidade que tinha vida no seu imaginário ainda existiria. De facto, constatou que ainda subsistia, admitindo que era possível encontrar, em algumas partes recônditas desta urbe em declínio, aquela «sua Veneza». Esta encontrava-se

⁵⁹ «(...) liras sempre, em qualquer parte, para ver qualquer coisa, a tal ponto que se receia, ao contemplar uma fachada caduca, ou um velho palácio, que alguém surja, reverente mas implacável, exigindo o tributo, ainda e sempre uma obsessão» (Salazar, 2003: 125).

dentro da própria cidade que se oferecia ao seu olhar e, após diligente demanda, poder-se-ia descobrir o seu paradeiro⁶⁰.

Veneza é, segundo o narrador-viajante, uma cidade «proteiforme, no contraste violento das suas fisionomias.» (Salazar, 2003: 129), repleta de contradições, de «intimidades e confidências sempre variadas, ora exuberantes ora meigas, fantasistas...» (Salazar, 2003: 129).

A verdadeira alma de Veneza revela-se, pois, inconstante na sua abundância precipitada, original pela assimilação precipitada de vários estilos arquitetónicos e artísticos e estranha na sua vida entre terras a águas. A sua natureza é, em suma, paradoxal: «voluptuosa e mesquinha, sumptuosa e pelintra, cativante e odiosa, com a sua alma fita de contrastes» (Salazar, 2003: 129).

Prosseguindo pela Praça e Basílica de São Marcos, o autor atenta na sua arquitetura, que considera desde logo absurda, tecendo severas críticas à fusão do estilo oriental com o renascentista. Igualmente alvo de considerações desqualificantes é a própria Basílica que chega a acusar de estar assente numa estrutura desproporcional. Todavia, e mesmo após estas digressões desvalorizantes, o autor acaba por confessar um inexplicável fascínio pelo que foi observando, não deixando de enunciar a sua surpresa pelo facto de a Veneza do seu imaginário não encontrar correspondência na realidade com que se depara.

Nos relatos que integram a sequência «Enterro de Veneza», o narrador dá conta das emoções motivadas pela observação de um «cortejo fúnebre» (Salazar, 2003: 129) e reconstitui uma cidade repleta de «silêncio e mistério» (Salazar, 2003: 129). Já nos relatos incluídos

⁶⁰ «Ela existe, ainda, em velhos cantos escuros, preciosos, que é necessário procurar de noite, fazendo deslizar a gôndola lentamente, por estreitos canais menos conhecidos. Então, as águas dormentes contam cenas, em surdina, misteriosamente, e as velhas pedras dos palácios falam, perturbadoramente, no silêncio morto da noite (Salazar, 2003: 126).

em «Melancolia do Lido», alude ao Palácio dos Doges, às Arcarias da Renascença e ao campanil de S. Marcos. Longe de se pretenderem neutras, as descrições indiciam uma postura essencialmente crítica, tanto nestes, como noutros segmentos descritivos de cidades italianas. Será este apurado sentido crítico um traço peculiar da voz autoral ou, pelo contrário, consequência de determinados fatores extrínsecos? Esta questão torna-se ainda mais pertinente, sabendo-se que a viagem de Abel Salazar por terras itálicas foi mais breve do que seria previsível. Carlos Amaro salienta a «excessiva velocidade» do estilo descritivo do autor, relacionando-o com as contingências das viagens:

Poucos portugueses haverá tão bem dotados com o Dr. Abel Salazar para fazer e nos contar uma larga travessia através da Itália, pois serão poucos os que através de uma culta e tão forte inteligência lhe coubesse em sorte os seus riquíssimos olhos de pintor, sabendo desenhar e colorir tudo o que viu e sentiu. Mas parece-nos que o seu belo livro sofre de excessiva velocidade a que o viajante foi talvez forçado, sentindo-se que a sua prosa impressionista segue o ritmo ansioso dos Expressos, as paisagens, sobrepondo-se vertiginosamente, e aqui e além, em certas páginas, não ficando o debuxo de um só quadro, mais nos parecendo, pedaços da própria paleta onde o artista foi misturando as tintas brilhantíssimas... (Amaro, 1934: 5).

O espírito crítico de Abel Salazar torna-se manifesto na descrição fortemente subjetiva que o autor apresenta de Veneza. O narrador-viajante não deixa de partilhar a sua decepção ao conhecer a cidade real, em tudo distante da Veneza do seu imaginário: «Mas acabou, enfim, para sempre, a Veneza imaginária e longínqua, misteriosa, a Veneza tenebrosa, de água-forte, que a imaginação desenvolvera em torno da velha estampa ingénua, nas páginas amareladas duma revista de outrora?» (Salazar, 2003: 125).

Embora elas sejam nitidamente preponderantes, Abel Salazar não se limita a apresentar críticas, demonstrando, ocasionalmente, o seu fascínio por alguns atributos da cidade. Ele próprio confessa essa postura ambivalente, porventura atribuível ao tempo escasso que passou em terras venezianas. Veneza é, assim, retratada como uma «triste carcaça, já um pouco exausta, a desta Veneza finda, explorada piamente, com um cinismo insaciável, de balcão, prostituída pelo spleen bocejante do turismo cosmopolita (...)» (Salazar, 2003: 125). Se, por um lado, as terras e águas o seduzem pela sua irrepetível singularidade, por outro, os contrastes violentos ou assimilações artísticas inesperadas das várias culturas que ali deixaram a sua marca merecem a reprovação do escritor-pintor.

Tal como acontece nos relatos a propósito da cidade de Roma, nas apreciações crítico-descritivas venezianas, o narrador censura a fusão de vários estilos artísticos e arquitetónicos, não reconhecendo nesse ecletismo o resultado lento e progressivo de uma criação artística única e original.⁶¹

O autor não entende, pois, esta fusão artística como resultado do diálogo reciprocamente transformador de várias tradições estéticas ao longo dos séculos, reconhecendo nela as marcas da história multicultural de Itália. Aquilo que da parte do autor merece veemente reprovação documenta a singular riqueza da cultura italiana. Todavia, à exceção de Florença, Abel Salazar optou por não contemplar nenhuma das metrópoles italianas a partir desta perspetiva.

No decurso das suas observações – reveladoramente mais extensas, sempre que estas dizem respeito a questões de natureza artística – pressente-se uma vontade irreprimível de dar a conhecer o património artístico das cidades italianas, através de uma perspetiva

⁶¹ «Derrocado e Fugida de uma civilização passageira e um pouco apressada, transitória, fusão antes de ideias alheias do que lenta e longa elaboração original, ela finda, enfim, um pouco miseravelmente, com a exploração prostituída duma curiosidade de outros tempos...» (Salazar, 2003: 126)

crítica e perscrutadora. O valor que Abel Salazar atribui a determinados aspetos do domínio artístico é também sintomático do seu sistema de valores estético. Como refere José Cruz, a propósito do livro de viagens de Abel Salazar a Itália, «nas suas páginas, às descrições coloridas pictóricas, alia-se a preocupação de revelar o grande país latino através da fisionomia artística de suas célebre cidades e museus, e ainda a de aprender o sentido histórico de seus monumentos» (Cruz, 1997: 94). No caso do autor de *Uma primavera em Itália*, em virtude do contraste que se estabelece entre cidade imaginada e cidade observada, as apreciações oscilam ambigualmente entre o fascínio e a decepção.

Ao passo que a obra de Abel Salazar se apresenta como um roteiro *sui generis*, regulado pelo ritmo íntimo da sensibilidade e da consciência, a obra de Duarte de Sande apresenta-se como um texto informativo, um texto com propósitos didáticos, exaustivamente descritivo, de índole diplomática, religiosa e propagandística.

Os jovens príncipes japoneses, também nas descrições da cidade dos canais, não deixam de se mostrar maravilhados e atónitos com todas as minúcias e peculiaridades. A riqueza e luxo são uma característica que, de facto, perdurou ao longo dos séculos, e os jovens embaixadores aludem repetidamente à abundância, à riqueza e singularidade das formas da cidade. No século XX, as impressões de Abel Salazar são idênticas, porquanto quer a basílica de São Marcos, quer a Praça de São Marcos são descritas como detentoras de uma qualidade artística ímpar. Apesar das diferenças e antagonismos, há semelhanças nestes relatos de Veneza, comumente prevalecendo a opinião negativa e crítica de Abel Salazar e a opinião irrestritamente positiva e deslumbrada dos jovens embaixadores japoneses que já conheciam algumas cidades e estados da Europa.

O sentimento transmitido nos dois textos, apesar da distância temporal, é essencialmente de assombro. Todavia, Abel Salazar não deixa de criticar a monotonia de uma cidade em que encontra um

silêncio incomodativo e um certo desleixo. Permanece no tempo a impressão de ser uma cidade muito rica. Abel Salazar salienta várias vezes o seu repúdio pelo facto de poucas coisas nela se conseguirem fazer sem um pagamento em troca:

E uma impressão final e definitiva persiste, tenaz – a recordação dum museu mal conservado, com profanações de casino, onde tudo se vê a troco de liras, como numa feira. Derrocada fugida duma civilização passageira e um pouco apressada, transitória, fusão antes de ideias alheias do que lenta e longa elaboração original, ela finda, enfim, um pouco miseravelmente, como a exploração prostituída duma curiosidade de outros tempos (Salazar, 2003: 127).

A tópica do luxo e da riqueza é reiterada em ambos os relatos venezianos. Deles constam vários excursos descritivos relacionados com a abundância presente na cidade, em todos os domínios, nomeadamente nas roupas e tecidos⁶².

São duas as viagens – a imaginada e a real – que Abel Salazar empreende a Veneza. Tendo erigido uma Veneza de contornos oníricos, o embate com a cidade real vai confrontar o viajante-escritor com uma inevitável decepção. Essas mesmas viagens, quando comparadas com os relatos venezianos da obra de Duarte de Sande, documentam um nítido contraste na emoção que a cidade suscita no visitante. Toda a sintaxe descritiva é determinada por esse olhar e não por qualquer propósito didático ou turístico-informativo. A opulência magnífica da cidade parece, ainda assim, ter-se perpetuado ao longo dos séculos que separam as duas obras.

⁶² «E à noite, no salão sumptuoso de S. Marcos, ao som embalador de orquestras, uma multidão em toilette passeia carregada de spleen ou boceja indiferente nos cafés cabines que ladeiam a praça» (Salazar, 2003: 125).

«Eram carros destes três géneros, dispostos a espaços regulares, cento e quarenta ou mais, cobertos de tendas, em parte de seda em parte de tecidos bordados a ouro, que tornavam aqueles veículos sagrados tão preciosos que se dizia poderem todas as obras neles contidas ser avaliadas em quatro mil milhões de reis» (Sande, 2009: 282).

A pluralidade de interesses artísticos que se deteta no relato de Abel Salazar é indisfarçável. Essa multivária atenção estética – de natureza pictórica, arquitetónica, paisagística e artística em geral – parece ser acompanhada por um afastamento da realidade histórica de que não encontramos eco em *Uma primavera em Itália*. Dever-se-á esta desatenção ao facto de a composição do texto de Abel Salazar ser contemporânea da opressão ditatorial em Portugal, de que, aliás, o autor foi vítima direta?

De facto, Itália era o cenário adequado para o pintor-viajante se evadir artisticamente. O seu esplendor não o impede, contudo, de assinalar pejorativamente aspetos censuráveis, como se pode comprovar nos relatos sobre a fantástica Veneza. Viajando por terras itálicas, o narrador exercitava o seu relativismo crítico e, simultaneamente, enriquecia o seu capital de experiência através do contacto com o estrangeiro.

Aquilo que verdadeiramente dinamiza a atenção e o discurso do narrador-viajante são as suas impressões/sensações, de tal forma que ele próprio se aliena do contexto sociopolítico, cultural e religioso do país por que deambula, e nos descreve não só Veneza, como também as outras cidades italianas visitadas do seu ponto de vista subjetivo. Abel Salazar projeta, assim, em Itália os seus mitos pessoais, ideias estéticas e sensibilidade artística.

Expressando essa apropriação subjetiva da paisagem urbana, o recurso ao registo figurativo é frequente nas descrições da cidade de Veneza: «uma gondola fúnebre espera» (Salazar, 2003: 123); «dois tocheiros ardem no peristilo da fachada silenciosa». (ibid.: 123); «as águas plúmbeas e profundas, murmurando pesadamente a sua ira surda, sustentam cortejos de gôndolas, negras e arqueadas, que cortam em surdina as águas pesadas» (ibid.: 123). O repertório de figuras de retórica usado pelo autor, explorando a produtividade estilística dos níveis semântico, morfossintático e fonológico, permite

impregnar as percepções de sentido poético e subjetivo, ao mesmo tempo que contribui para o visualismo pictórico dos cenários evocados.

Revestindo caráter informativo-documental e pretendendo-se instrumento de pedagogia e propaganda, compreende-se que a obra de Duarte de Sande apresente divergências, ao nível descritivo e interpretativo, em relação à de Abel Salazar.

A tipologia da literatura de viagens na qual integramos o relato viagístico da autoria de Duarte de Sande, de acordo com a subdivisão tipológica proposta por Fernando Cristóvão, era em parte fundamentada por uma visão determinada por «intenções de conquista» (Cristóvão, 1999: 43) dentro da categoria de «viagens de expansão» (Cristóvão, 1999: 43). De facto, em todo o relato de Duarte de Sande, no decurso das descrições das várias cidades, nomeadamente de Veneza, se transmite tudo o que a Europa pretendia difundir no Japão: uma realidade europeia na vanguarda, ao nível da religião, da política, da economia, da ciência, da cultura e da arte, bem como uma realidade social de referência para os ilustres japoneses da alta nobreza e para toda a população nipónica em geral.

Já no subtipo de literatura de viagens no qual se integra o texto de Abel Salazar – o das «viagens imaginárias», em que «viajar é parte substancial da evasão e da utopia» (Cristóvão, 1999: 50) –, o narrador redige o seu texto sem qualquer propósito propagandístico ou outra intenção subjacente que não seja a da expressão literária.

4.3. Roma

A obra *A Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* descreve majestosamente a ilustre Roma que, naquela época, era considerada a capital do mundo mediterrânico – «Roma, capital de todo o mundo» (Sande, 2009: 454) – e que, na segunda metade do século XV, era o centro da cultura renascentista. Os jovens príncipes foram recebidos pelo Sumo Pontífice que teve conhecimento da sua chegada através de cartas. Recebeu-os de forma acolhedora, benevolente e generosa. Descrevem a chegada a Roma, *Caput mundi*, e a sua estadia numa opulenta «vila⁶³» (Sande, 2009: 458), para onde foram conduzidos, assim que chegaram a Roma. Permaneceram por algumas horas na «vila», junto do mais alto Pontífice, que ficou imensamente satisfeito com a chegada dos príncipes de Kyushu. Descrevem os cavaleiros, as pesadas armaduras e os adereços em ouro, a saudação dos romanos que lhes desejavam alegremente uma boa estadia, o contentamento gerado pela fanfarra que os seguia: «caminhavam depois os que fazem uso de instrumentos musicais, principalmente trombeteiros e corneteiros e outros semelhantes que vários sons causavam não pequena grandiosidade» (Sande, 2009: 458).

Aos olhos dos quatro jovens príncipes de Kyushu, Roma era a mais surpreendente cidade que jamais tinham conhecido, pela sua sumptuosidade e pela imponência das cores ocidentais. Na sua visita à cidade, foram acompanhados por cavaleiros, bispos, arcebispos, varões e muitos eram os espectadores nas ruas e nas janelas das casas.

Os jovens príncipes de Kyushu foram posteriormente recebidos, de forma solene, pelo Sumo Pontífice, um homem de enorme benevolência. Apreciaram de perto toda a riqueza, abundância e poder

⁶³ Corresponde ao termo italiano «villa», que designa uma casa localizada num bairro residencial de uma cidade ou fora do centro da cidade, rodeado por um relvado, jardim ou parque.

da religião católica e desfrutaram de todo o acolhimento e carinho que lhes foi dispensado. Era, para eles, uma contínua descoberta de objetos, costumes, maneiras de pensar e de agir.

Ao nível político, a cidade era praticamente controlada pela religião, o poder supremo de Roma. Na verdade, o seu ascendente fazia-se sentir não só em Roma, visto que a religião católica também influenciava, de modo determinante, o governo e a política ocidental. Para a cristandade da época, os jovens embaixadores representavam uma nova descendência de Cristo espalhada até aos confins da terra, no Oriente e, portanto, estes foram sempre recebidos honrosamente por pessoas ilustres e tratados com as dignidades exigidas pelo seu estado.

Roma era a cidade que tanto esperavam e desejavam conhecer: «finalmente, Roma, alvo dos nossos anseios e interesses» (Sande, 2009: 45). É descrita de modo emocionado e com grande pormenor, o que permite reconstituir os momentos passados naquela cidade por estes quatro jovens japoneses: as pontes do rio Tibre e a vista do extraordinário Castelo de Santo Ângelo, os banquetes inacabáveis, as vestes de luxo, os tecidos mais raros, os costumes, tradições e os atos festivos de elevada importância e que, na sua maioria, estavam relacionados com o ritual religioso.

Descrevem também a sua participação num banquete, para o qual foram convidados pelo sobrinho do Sumo Pontífice, o Cardeal de Santo Xisto. Como seria de supor, as descrições hiperbólicas transmitem a estupefação dos viajantes. Os banquetes entre príncipes eram uma prática famosa na época. Distinguiam-se pelo enorme aparato e pela diversidade e valor das iguarias servidas aos convidados: «tudo na verdade, quer no que respeita a variedade da ementa, quer ao preço da baixela, estava à altura da Magnificência régia» (Sande, 2009: 464).

O mais célebre Templo de Roma⁶⁴ concedido ao primeiro dos apóstolos, São Pedro, não é inicialmente descrito devido à incapacidade com que os príncipes se confrontam de dar conta de tal grandeza. Porém, é feita posteriormente uma descrição minuciosa da beleza e perfeição do monumento, que inclui as capelas, igrejas, os infindáveis corredores, as salas, os fogões, as decorações em ouro. O narrador parece não ter palavras suficientes que possam descrever a incomensurável beleza de todas estas criações.

É curioso o facto de Miguel não conseguir compreender como terá sido construído o «altíssimo telhado do santuário» (Sande, 2009: 470), sendo ele tão amplo e colossal. Miguel não consegue compreender qual o engenho que permitiu tal proeza⁶⁵. O príncipe considera o Sacro Palácio e o templo de São Pedro os supremos edifícios da Europa, mas admite que existem muitos outros merecedores deste título.

Leão fica entusiasmado com as descrições de Miguel e, durante o diálogo, faz muitas perguntas, as quais são respondidas com muita satisfação pelos príncipes japoneses que, ao contarem as peripécias passadas e ao descreverem os lugares, hábitos e costumes, parecem reviver as emoções passadas⁶⁶.

Nos relatos do Colóquio vigésimo terceiro, Miguel expõe-nos a sua admiração e agradecimento para com o amabilíssimo Sumo Pontífice Gregório, que, na sequência da visita dos príncipes, os obsequiou com um conjunto de valiosas oferendas, nomeadamente tecidos para eles poderem mandar fazer vestimentas semelhantes às dos romanos.

⁶⁴ Curiosamente, a descrição deste templo é completamente oposta à que dele é apresentada em *Uma primavera em Itália* de Abel Salazar.

⁶⁵ Esta descrição é absolutamente oposta à descrição presente na obra de Abel Salazar. Se, por um lado, Miguel nos fala com uma admiração impressionante, por outro, Abel Salazar, alguns séculos depois, critica o mesmo monumento considerando-o desproporcional.

⁶⁶ «Leão - A superioridade das coisas romanas, que até agora referiste sobre todas as outras, não pôde deixar de nos impressionar, ao ouvi-la. Juntamente com esta admiração, todavia, perdura uma certa curiosidade ardente de te ouvir falar mais sobre as coisas romanas.» (Sande, 2009: 470).

Miguel fala-nos de um valor quase incalculável, dizendo que não aceitaram tudo por não lhes parecer decoroso⁶⁷.

Há uma descrição muito elucidativa das celebrações religiosas, dos preciosos trajes usados e dos ritos. O narrador confessa sentir-se «esmagado pela grandiosidade da matéria» (Sande, 2009: 470). Roma é definida como o teatro do mundo inteiro, uma urbe multiétnica, separada por 20 línguas e unida pela religião. O deslumbramento dos jovens príncipes é transmitido de forma bem clara nos seus relatos e no entusiasmo comunicado aos leitores através das suas descrições durante o diálogo com Leão.

Roma é descrita por Abel Salazar, em *Uma primavera em Itália*, num elucidativo excursão introdutório, como um «amalgama confuso em que três cidades se fundem» (Salazar, 2003: 105): a «Roma dos papas, a Roma moderna e a Roma dos Césares» (Salazar, 2003: 105) Em vários passos do relato, o narrador insiste nesta divisão tripartida da cidade em «três Romas», salientando a convivência discorde das três realidades que, em sobreposição temporal, faz emergir a Roma que se oferece ao seu olhar. Esta paisagem compósita, onde confluem as marcas históricas de três épocas distintas, pode, segundo o narrador, desfigurar a identidade de cada uma delas.

Logo no início da sua narrativa, Abel Salazar confessa a dificuldade em enunciar os motivos de assombro que encontra na paisagem urbana que contempla⁶⁸. Acentuando a incomparável riqueza histórica e patrimonial de Roma, o relator-viajante repudia a frivolidade dissonante das construções modernas que coexistem com edificações

⁶⁷ Para quantificar o valor dos objetos, muitas vezes os príncipes japoneses referem uma certa quantia monetária em cruzados. É frequente a referência ao preço, por forma que os interlocutores pudessem compreender a riqueza e grandiosidade do que era descrito.

⁶⁸ «Desejar-se-ia tudo ver, tudo sentir, tudo compreender, tudo viver, e acaba-se por nada ver, nada compreender, nada viver e cair de exaustão...» (Salazar, 2003: 105).

tão majestosas como o Fórum ou o Coliseu romano. O pintor-viajante enfatiza, assim, a essencial incompatibilidade entre a vida moderna e a íntima compreensão da beleza de uma cidade-palimpsesto em que se surpreende o rasto de três civilizações.

Este descaso entre modernidade e ancestralidade é repetidamente sublinhado pelo narrador-escultor que salienta que a apologia contemporânea da superficialidade tende a desvalorizar a beleza e encobrir o fascínio pelo legado antigo, nomeadamente no campo arquitetónico. São, aliás, referentes arquitetónicos que o narrador convoca para ilustrar emblematicamente as três etapas do génio humano expressas no cenário urbano de Roma.

A linguagem associada à contemplação extática do belo é, com sintomática frequência, a do silêncio. Deste modo, o narrador refere que «as velhas pedras sepultam na obscuridão da noite a linguagem muda das suas ruínas» (Salazar, 2003: 106), nela se inscrevendo a silenciosa memória dos povos que por ali passaram e continuarão a passar.

Reiterando o tópico da herança tríplice de Roma, Abel Salazar sublinha o seu flagrante ecletismo arquitetónico, lembrando as «três fórmulas que se desenrolam aqui aos pés do espectador, petrificadas, a romana, a papal e a atual» (Salazar, 2003: 106). Se, para o escritor-pintor, a arquitetura constitui «a manifestação suprema em que cristaliza uma civilização» (Salazar, 2003: 106), Roma, na desconcertante diversidade do seu património edificado, oferece abundantes motivos de deslumbramento para o viajante.

Abel Salazar confronta os símbolos arquitetónicos de vários povos, destacando aspetos atinentes às diferentes conceções da vida de várias civilizações e relacionando-os com traços caracterizadores da

cidade tríplice⁶⁹. Salientando o peso da influência grega na arquitetura, conjectura-se sobre o que teria sido de Roma se, ao invés de se inspirar no paradigma artístico helénico, tivesse criado símbolos próprios e alicerçado neles a sua evolução. Ao assimilar os princípios estéticos gregos, Roma renunciou à sua individualidade criadora, sem nunca se libertar dessa influência fundacional. A *caput mundi*⁷⁰ é, assim, matricialmente grega.

A cenografia citadina de Roma abriga a alma das gerações que dominaram o mundo e essa memória de grandeza torna-se legível em cada esquina da cidade. Como salienta o narrador, a cidade «concentrou em si todas as forças da antiguidade e coube-lhe pelo destino o papel de as transmitir, daí a situação única que ela ocupa na evolução do espírito humano» (Salazar, 2003: 110). O impressionante visualismo que coliga os fragmentos descritivos permite ao leitor presentificar o cenário com o qual o viajante se depara, como exemplarmente se verifica no passo seguinte: «Na penumbra azulada da noite, enquanto as luzes brilham nas fachadas de edificações insípidas e mesquinhas, estes restos erguem-se mais alto, com a imponência de colossos vencidos, de Gigantes moribundos» (Salazar, 2003: 110).

O relato de Abel Salazar encontra-se polarizado em torno desta imaginação transfigurante. Para além de uma restituição referencial do visto, o narrador testemunha uma apreensão marcadamente subjetiva do espaço da cidade, num incessante diálogo entre realidade e imaginário. Apresentando-nos esta forma de reviver e reinterpretar o olhar através da escrita, Abel Salazar interjeta as convenções da

⁶⁹ «(...) onde o homem pode reviver, mais intensamente e mais sugestivamente do que na mais bem provida das bibliotecas, a vida e o conceito coletivo de três épocas distintas do espírito humano» em *Uma primavera em Itália* (Salazar, 2003: 107).

⁷⁰ Expressão latina designativa da cidade de Roma, relacionada com a grande extensão do império romano e com o prestígio da cidade enquanto sua capital.

literatura intimista, designadamente do diarismo, e do relato de viagem. Como lembra Álvaro Manuel Machado,

Já em pleno século XX, são vários os escritores portugueses contemporâneos que publicam livros de viagem, estabelecendo frequentemente uma ligação estrutural e decisiva entre a crónica (ou diário) de viagem e criação ficcionista. (Machado, 1996: 566)

A representação modelar da arquitetura da Renascença encontra-se, para Abel Salazar, na Igreja e no Palácio do Vaticano, tal como expressamente refere no seu relato, ainda que o paradigma artístico subjacente à criação arquitetónica renascentista não tenha sido, segundo ele, objeto de definição clara: «se penetrarmos na grande mandíbula que antecede são Pedro, encontramos-nos em face da célebre Igreja, tendo à direita o Imenso palácio do Vaticano. Estas duas grandes edificações são como o símbolo perfeito do conceito arquitetural da renascença.» (Salazar, 2003: 112). O palácio Farnesi e a Francesina são as edificações que mais o surpreendem, em virtude da sua monumentalidade simples e comedida.

Relativamente ao templo de S. Pedro, nele destaca o narrador-viajante a ausência de qualquer génio criativo: «Em S. Pedro a relação existente entre a largura e a altura é tal, que o templo, sendo enorme e altíssimo, dá uma impressão de mesquinho e atarracado; o seu aspeto é pesado, sem grandeza, maciço, sem nobreza». (Salazar, 2003: 105). A Catedral da Renascença, por seu turno, ilustra o compromisso ambivalente entre um ideal religioso e uma finalidade mundana. Abel Salazar critica a construção, tanto na sua metafísica, como na sua expressão material, ainda que aquele seja considerado por muitos o maior templo da cristandade e tenha recebido contribuições de alguns dos mais reputados artistas da história da humanidade:

Nesta fachada de linhas gerais indecisas, os elementos de arquitetura, colunas, arcaicas, platibandas, capitéis, amontoam-se, num aglomerado que é, sob o ponto de vista arquitetónico, desordenado, pois não produz uma impressão direta, imediata e sintética, mas sim a de feixes ornamentais dispendo-se com indecisão no quadro mal equilibrado das linhas de fachada. (Salazar, 2003: 112)

Num nítido propósito de apresentação desqualificante do monumento, Abel Salazar convoca, em contraponto, os paradigmas arquitetónicos do templo grego, da catedral gótica, da mesquita árabe ou do templo japonês, concluindo que o Templo de São Pedro, na sua monumentalidade ostentatória, se revela desprovido de simplicidade nobre. Esta descrição contrasta flagrantemente com a que se encontra na obra de Duarte de Sande:

As platibandas pesam sobre as arcadas, esmagando-as, e as linhas gerais da fachada sobre os elementos, que adornam, encerrando-os num quadro que os contém sem equilíbrio, sem fusão harmoniosa das linhas. O grande zimbório que se ergue por detrás da fachada, esmaga-a por seu turno, grosseiramente e a sua forma e as suas dimensões chocam-se com a forma e as dimensões do frontispício com que se casam mal. O ângulo, de resto, sob o qual o zimbório aparece ao espectador, produz inclusivamente a impressão, um pouco angustiosa de que ele se funde, alui, por detrás da pesada mole. As arcadas, frágeis em demasia para este pesado conjunto, afogam-se na fachada, como sustentando mal o peso. (Salazar, 2003: 112).

A minúcia descritiva, comunicada através de um léxico de forte coloração valorativa, implica o leitor perante o qual se reencena o próprio ato de contemplação.

Abel Salazar salienta o facto de Roma revestir mais interesse arquitetónico do que artístico, definindo-a como uma cidade-caos, onde

modernidade e antiguidade se enlaçam em desarmoniosa convivência e a banalidade do novo ofusca a grandeza do antigo:

O Templo, considerado em relação com as edificações vizinhas, é enorme e parece altíssimo considerado em relação a si próprio parece baixo e mesquinho e a longa arcaria que o procede, em mandíbula, aumenta ainda esta impressão. Qualquer coisa de hesitante domina as suas linhas gerais como a sua ornamentação em detalhe. Sente-se a procura de qualquer coisa que se não define claramente, um como que esboço dum conceito arquitetónico impreciso, pobre em suma. (Salazar, 2003:112).

As descrições apoiam-se numa sistemática notação sensorial, presente em enunciados como «onde surdos ruídos aveludados inquietam» (Salazar, 2003: 112).

Abel Salazar exprime, em relação à cidade de Roma, o receio de que o advento da modernidade possa ameaçar a riqueza da sua ancestralidade⁷¹. Temendo que a proliferação de banais construções venham a ocultar a inimitável beleza da Roma Antiga – ilustrada pelo Coliseu, pelo Templo de Saturno, pelo Fórum Romano, pelo Castelo de Santo Ângelo, pelo mercado de Trajano, pela Boca da Verdade, pela Vila Burguesa e pelo Palácio da família Farnese –, o autor não deixa de reconhecer que «(...) Roma contém, ao lado de muitas obras-primas, legiões de mamarrachos, coisas horríveis numa confusão indigesta.» (Salazar, 2003: 114).

Declarando que prefere a deambulação pelas ruas à frequência de museus – pois neles se concede relevo a alguma criação artística que efetivamente o não merece –, Abel Salazar procura distanciar-se da multidão de turistas e *voyeurs* da cidade, recusando o roteiro convencional de um *Baedeker* e imbuindo-se do espírito do passado

⁷¹ «Os guardas, as liras e os guichets tiram, em muitos sítios, de resto, toda a poesia a estes lugares que a imaginação deificou e transformam num museu correto, policiado, as relíquias eruditas de um passado extinto.» (Salazar, 2003: 111)

depositado nas suas ruínas. Assim, imagina-se o que outrora Roma terá sido a partir das marcas que nela remanescem desse passado⁷².

Globalmente considerados, os relatos de Abel Salazar e Duarte de Sande sobre Roma permitem rastrear nítidas diferenças, no que diz respeito à intencionalidade e processos de representação. Essas dissemelhanças são atribuíveis, incontestavelmente, ao facto de as duas obras analisadas se inscreverem em distintas sincronias e contextos estético-ideológicos.

Para os jovens embaixadores do *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* de Duarte de Sande, Roma constitui, indubitavelmente, o núcleo polarizador do seu deslumbramento por terras itálicas. Abel Salazar, por seu turno, procede à dissecação crítica da extravagante arquitetura de Roma, emblematicamente figurada na basílica de São Pedro, que tinha sido, não obstante, irrestritamente louvada pelos jovens embaixadores no diálogo quinhentista.

Os relatos manifestam uma estreita dependência do ponto de vista do viajante e são inevitavelmente filtrados pela sua subjetividade, em função da qual se recorta do cenário contemplado os elementos julgados dignos de interesse. Se, no caso dos embaixadores japoneses, se torna evidente o confronto deslumbrado com a novidade europeia, a experiência documentada por Abel Salazar, séculos depois, é radicalmente distinta. Abel Salazar reafirma o (pre)conceito estético de que não deve haver mistura de estilos, censurando o que considera ser um certo barbarismo na convivalidade das formas. Assim, segmenta

⁷² «como os turistas que bradam exclamativos iohs! e admirativos iahs!, no ponto preciso que o *baedeker* indica. E tudo isto finda, um pouco, em imenso acácio num grande bocejo de irritação contida, de enfado e de ridículo. Por vezes, neste coro solene, uma voz grita discorde, como a de Maupassant; depois o coro continua, no passo estudado das coisas sabidas...» (Salazar, 2003: 114).

três Romas e descreve-nos, em assumido registo avaliativo, cada uma delas.

Com efeito, no século XVI, o conceito de viagem encontrava-se firmemente ancorado na ideia de descoberta de novos povos e culturas ou no estabelecimento de relações mercantis. No século XIX, o mesmo conceito acolhe já uma diversidade de manifestações que incluíam o lazer ou o turismo.

Por outro lado, embora ambos os textos sejam integráveis na ampla categoria da literatura de viagens, são indissimuláveis as suas diferenças técnico-narrativas e retórico-estilísticas. Por um lado, o estilo narrativo de Abel Salazar revela uma nítida inclinação impressionista, permitindo considerá-lo, como sustenta Cruz Malpique, «um escritor-pintor, escrevendo com o pincel, pintando com a caneta.» (Malpique, 1977: 398). Por outro, o relato de Duarte de Sande é de teor predominantemente descritivo e naturalista. Ocultando peripécias de viajante e ocorrências pessoais, a obra de Abel Salazar centra-se fundamentalmente na reinterpretação e descrição de espaços num registo de forte tonalidade subjetiva.

À reconstituição descritiva da cidade de Roma subjaz, em ambos os casos, uma assumida intenção valorativa. No *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, de Duarte de Sande, Roma é apresentada, em registo hiperbólico, na sua inultrapassável beleza. O Templo de São Pedro é descrito com uma minúcia enfática que visa comunicar a imponência da construção. Convocando o tópico do inexprimível, o relato insiste na dificuldade dos embaixadores japoneses em traduzir adequadamente a magnificência testemunhada pelos seus próprios olhos.

Em termos gerais, todas as cidades, estados e reinos visitados pelos embaixadores japoneses ofereciam uma receção digna do seu estatuto. Obsequiados com presentes, luxuosamente instalados em

palácios, em Roma os embaixadores foram distinguidos com o tratamento que a sua proeminência impunha.

No relato de *Uma primavera em Itália*, de Abel Salazar, a cidade de Roma é perspectivada à luz de um olhar crítico que incide especialmente no caráter tríplice da cidade – as «três Romas» – pelo qual se responsabiliza a falta de identidade artística e a sensação de caos. Esta desordem sincrética aparece exemplarmente expressa no templo de São Pedro e na desproporção da sua estrutura. O narrador apresenta, deste modo, censuras várias ao estilo arquitetónico e à descaracterização artística da cidade.

Uma vez que a viagem de Abel Salazar tinha como propósito o contacto com uma nova cultura, a ela se encontra subjacente um objetivo latamente turístico. Contudo, o viajante afasta-se expressamente desta orientação, recusando realizar certas trajetórias e visitas consagradas pelos roteiros convencionais⁷³, tendo o cuidado de distinguir-se do turista comum. Abel Salazar prefere, muitas vezes, deambular pela cidade e refere mesmo que alguns dos seus museus estão repletos de obras de duvidoso interesse artístico.

Como sublinha Luís Prista, no prefácio à obra de Abel Salazar, não era rara, nos relatos oitocentistas, a escolha do turista-narrador em função dos traços sociais que o singularizavam: «Os turistas formam eles mesmos um ponto de interesse repetido para os memorialistas. Nos de oitocentos é o turista inglês o escolhido, depois o tipo diversifica-se, os turistas a caracterizar passam a ser eleitos também por traços sociais.»⁷⁴ Esta ampliação do conceito de turismo torna-se mais

⁷³ «A verdade é que Roma contém, ao lado de muitas obras-primas, legiões de mamarrachos, coisas horríveis, numa confusão indigesta. Há museus de pintura pejados de coisas medíocres, de coisas teatrais, e a arte italiana quando se anquilosa no académico torna-se insuportável; há salas onde tudo pesa em cauchemar de estupidez.» (Salazar, 2003:114)

«Por vezes a fadiga é absoluta e nenhum outro recurso existe que não seja abandonar os museus e deambular nas ruas.» (Salazar, 2003: 114)

⁷⁴ «Os turistas em manada sem vêr passam sob a égide dos guardas indiferentes, automáticos que articulam pela milésima vez, como bonecos falantes, a sua monótona

acentuada no século XIX e a mudança de paradigma socioideológico repercute-se nos códigos e processos de representação, como pode deduzir-se não só de *Uma primavera em Itália*, como também de outras obras do escritor-médico⁷⁵.

É previsível que o olhar dos viajantes sobre Roma reflita a diferença das suas expectativas e conhecimentos. Os jovens príncipes católicos visitavam uma cidade de que muito tinham ouvido falar, mas em que nunca tinham estado. Roma era, então, o centro da civilização ocidental, efetivamente desconhecida dos príncipes do Japão, cujo contacto com o Ocidente se dera poucas décadas antes pela mão dos portugueses.

Já Abel Salazar visita uma cidade que parece já conhecer bem, não obstante nunca lá ter estado. O seu olhar é o de alguém que espera ver materializadas na visita as suas melhores expectativas, formadas ao longo de toda uma vida. No entanto, a realidade desilude-o, a amálgama desconexa das várias épocas perturba-o, quando percorre a cidade e assiste à desordem reinante. Exaspera-o, igualmente, a visita condicionada a muitos lugares, onde tem de se integrar em grupos para ter acesso a museus e monumentos. Os príncipes japoneses, por sua vez, fazem uma visita institucional, sendo guiados e recebidos pelas autoridades civis e religiosas na sua descoberta da cidade de Roma.

Tal como Abel Salazar, também Juliano Nakaura, Mâncio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara retratavam e classificavam sistematicamente toda a novidade que os circundava em Roma, à luz da sua formação pessoal, das características intrínsecas das suas próprias

e insuportável explicação regulamentar. De norte a sul, em Turim como em Pompeia, é eternamente o mesmo, este guarda aflitivo como uma obsessão fleumático, anquilosado na sua preleção mecânica, fatigante e morto como um realejo, contemplando de alto pela milésima vez, a sua inglesa Cook, a sua prussiana rubra ou os óculos do seu alemão de chapéu tirolês; tirânico, de resto impõe ao visitante como um tributo à sua área de manivela, sem dó, impiedosamente» (Salazar, 2003: 105-106)

⁷⁵ É o caso de *Um estio na Alemanha* (1934) e de *Digressões em Portugal* (1935).

personalidades e dos seus valores e códigos culturais. Estes aspetos, por si só, já distanciam, em larga medida, as duas obras em confronto.

Por outro lado, as finalidades da viagem influenciaram, em muito, o olhar dos viajantes que foi, posteriormente, transcrito e interpretado⁷⁶ no papel. Em o *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses*, de Duarte de Sande, os príncipes nipónicos eram viajantes pioneiros em terras europeias. Os jovens diplomatas possuíam já algumas referências sobre o território europeu⁷⁷, as suas características, usos e costumes. Todavia, eram informações muito restritas, se comparadas com o acervo de informação ao qual o narrador-viajante Abel Salazar teria acesso sobre os territórios italianos, mais de trezentos anos depois. Essa facilidade no acesso à informação, propiciada, por sua vez, pela proliferação de textos pertencentes ao género literário viagístico, enquanto instrumento de difusão da informação relativa a lugares, povos e culturas, permitiu ao escritor-viajante, antes de chegar às várias cidades italianas, ter delas um conhecimento prévio. Em consequência, já teria imaginado a cidade antes de a viver presencialmente. Tal como demonstra no seu relato, essa imagem conjeturada, de acordo com informações literárias pré-adquiridas, é, por vezes, superada pelo real efetivamente vivido, como sucede em Florença, que o surpreende, ou em Veneza, onde se confronta com a desilusão de a cidade ficar aquém das suas expectativas. De uma forma ou de outra, o narrador acaba sempre por transfigurar poeticamente as suas perceções do real.

⁷⁶ O olhar dos Jovens embaixadores nipónicos foi interpretado e, de certa forma, filtrado pelo escritor-jesuíta Duarte de Sande. Já o olhar do escritor-viajante Abel Salazar foi interpretado também, mas pela sua própria imaginação. O escritor-médico reconfigurava, assim, a realidade, nela integrando uma nítida componente ficcional.

⁷⁷ Estas teriam sido essencialmente transmitidas por via oral-auditiva.

4.4. Nápoles

O Reino de Nápoles não foi visitado pelos príncipes de Kyushu durante a famosa missão dos embaixadores japoneses à Cúria Romana, devido aos perigos em que incorreriam, nomeadamente «por causa da natureza adversa aos forasteiros no tempo de Verão» (Sande, 2009: 544). Não obstante, dada a importância e fama daquele Reino⁷⁸ Campano, no colóquio vigésimo sexto de *O Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, foram dedicadas algumas páginas às descrições sobre Nápoles a partir de informações «de fama e ouvido» (Sande, 2009: 544), como admite Miguel, o embaixador-narrador, «por termos escutado a celebração do seu nome [Nápoles] na boca de muitos» (Sande, 2009: 544).

No presente estudo, baseámo-nos nestes breves relatos de onde se recolhem abundantes informações acerca daquele célebre Reino sob a égide de Filipe II⁷⁹. O Reino de Nápoles era conhecido, na época, por ser detentor de uma notável magnanimidade e, como é notado na obra de Duarte de Sande, «conta-se Nápoles entre as mais nobres cidades da Europa e, não sendo inferior a nenhuma outra, a todas supera pela amenidade do lugar e multidão dos nobres titulares» (Sande, 2009: 544).

Os jovens embaixadores, nas palavras de Miguel, consideram tratar-se de uma cidade onde residiam muitos aristocratas. Naquele Reino, contavam-se vários varões ilustres, treze príncipes e vinte e oito duques. A nobreza era geralmente acompanhada por criados, coches e

⁷⁸ «Gostaria de que soubésseis que em Itália se encontram numerosas cidades e muito populosas e muito ricas mas que quatro são de todas as mais célebres, Roma, naturalmente, Nápoles, Veneza, de que já tratámos e Milão» (Sande, 2009: 630).

⁷⁹ No mesmo colóquio estão presentes também outras descrições dedicadas ao templo da Nossa Senhora de Loreto, da cavalgada do Papa à igreja de São João de Latrão e de condecorações aos embaixadores.

cavalos, e eram tantos os aristocratas deste género que a cidade parecia apresentar-se num constante desfile.⁸⁰

Miguel destaca ainda a grandeza dos edifícios, «sejam eles sacros ou profanos» (Sande, 2009: 544). Cada um dos vários fidalgos residentes no Reino de Nápoles possuía um palácio ou uma casa nobre, e como lá residiam tantos fidalgos, a cidade contava com várias edificações grandiosas.⁸¹

Os jovens embaixadores perseveraram em referir a importância, a riqueza e a hegemonia deste Reino e mostram-se inclusivamente deveras arrependidos por não terem conseguido visitar Nápoles, superada apenas por Roma na quantidade de templos e conventos. De facto, Nápoles apresentava-se como uma cidade nobre, religiosa e repleta de riquezas.

Para o narrador de *Uma primavera em Itália*, Nápoles surge, numa primeira perspetiva, como uma cidade suja e descuidada, «com a imundice tapetando em esteirado fofo, as largas ruas» (Salazar, 2003: 115). Não é só a cidade em si que deixa transparecer essa impressão de desleixo, mas também as pessoas que a habitam, nomeadamente as senhoras meridionais da Campânia, o refletem na sua apresentação e no seu comportamento.

A incúria e o desleixo femininos que preponderam em Nápoles são imediatamente objeto de censura em *Uma primavera em Itália*. Esse reparo, expressamente enunciado pelo narrador-viajante, revela-se atípico, dado que ele habitualmente se deleita na contemplação dos encantos femininos.

⁸⁰ « (...) e toda esta multidão se veste de fatos tão preciosos, de seda bordada a ouro, de lã finíssima e tecidos semelhantes, que, por causa da elegância dos cidadãos, Nápoles reivindica o título de elegante e graciosa» (Sande, 2009: 544).

⁸¹ Nem só os edifícios constituem objeto de descrição. Revelando evidente versatilidade, as descrições contemplam «de tudo um pouco: geografia, marinharia, astronomia e náutica, técnicas militares, economia e sistema de preços, história universal, etnografia, antropologia, ética e religião ou religiões» (Batista: 2000: 156).

O escritor-médico observa que as senhoras napolitanas não parecem inquietar-se muito com a aparência exterior, retratando-as como «comadres despenteadas em *toilettes* íntimas e públicas, com o desmazelo indiferente, ao mesmo tempo cínico e ingénuo da sua vida meridional» (Salazar, 2003: 115). Acerca da população napolitana em geral, o narrador ressalta o estilo de vida despreocupado dos habitantes, pouco dispostos a passarem muitos sacrifícios ou despenderem muitas energias: «Dir-se-ia que a população vive de rendimentos, goza o sol, boceja e desconhece a palavra trabalho» (Salazar, 2003: 115).

No decurso das suas deambulações napolitanas, o viajante dá conta da sua comoção ao chegar à cidade, referindo o singular fascínio que esta sobre ele exerceu. Como já acontecera antes, também neste relato é corrente o recurso ao registo figurativo, através do qual se «subsume o real no símbolo, na cor e na luz, instala[ndo-se] a desorientação no leitor» (Cunha, 1999: XVIX).

Num curioso processo de desdobramento, o narrador refere-se a si próprio como se de uma terceira pessoa se tratasse. O «viajante» objetiva-se, assim, numa instância de enunciação exterior à sua figura.

Aludindo ao célebre *dictum* napolitano – «Oh! Sim! Ver Nápoles e depois morrer, sem dúvida, é forçoso, uma determinação lendária...» (Salazar, 2003: 115) –, Abel Salazar não deixa de, através dele, insinuar uma nota irónica, depois corroborada pela desilusão do viajante.

Apesar das críticas que dirige à metrópole napolitana, o narrador contrapõe esta posição – que não é inédita em relação às cidades italianas – com a perfeição da síntese que se apresenta de seguida:

[...] o clima, a atmosfera, as condições geológicas e a mão do homem aí reuniram, numa orquestra sublime, elementos raros numa unidade rara, que a poesia histórica completa e densifica. As cores vibrando sem

choques; os perfis ativos sem excessos; as linhas caprichosas sem contorções; as águas marulhando sem espasmos; a atmosfera tépida sem rigores, e a luz brilhante sem excessos tropicais – tudo se funde em harmonias. (Salazar, 2003: 116).

Mesmo sublinhando que o viajante ficou dececionado e manifestando receio de que a sua desilusão prevaleça, demonstra ter muita curiosidade em contemplar o cenário a partir do ponto em que se encontrava posicionado: «Nápoles estende-se, batida de luz, no anfiteatro da sua baía» (Salazar, 2003: 115). O viajante, esta terceira pessoa em que Abel Salazar se desdobrou, surpreende-se com a união das cores da cidade e das águas do Mediterrâneo, a natureza, as montanhas e, em suma, com uma vista esplêndida. Esta impressão de conjunto será radicalmente alterada com a observação pormenorizada da cidade. Neste momento, segundo a descrição do narrador-pintor, a cidade de Nápoles é ainda radiosa, de «uma luminosidade vibrante sem dureza, voluptuosa e tépida como a temperatura ambiente» (Salazar, 2003: 115).

É evidente o fascínio do narrador pelas viagens de comboio, confirmado pela contemplação deslumbrada das paisagens, quando empreende um percurso mais ou menos longo. Isso mesmo se verifica nas suas viagens a Veneza, Génova e, agora, Pompeia, onde «um pequeno trem a vapor conduz a Pompeia trepando pachorrento por encostas cobertas de vinhedos e laranjais que descem em cascata até às águas luminosas do golfo» (Salazar, 2003: 117).

O narrador apresenta, nestes termos, uma sistemática notação das suas impressões de viagem, observando e reinterprestando cenários e comunicando perceções «recreativas e sensoriais» (Prista, 2003: 22). Os interesses ecléticos do escritor-pintor e a sua nítida preferência por um processo de escrita apostado na transfiguração sensorial do real observado permitem explicar o rigoroso trabalho estilístico patente

neste relato viagístico. Destaque-se, a este título, o momento em que, em Pompeia, o narrador admite que «a imaginação completa, sem custo, os restos caídos, povoa a cidade de togas, anima as ruas, e restitui-lhe o bulício despreocupado de outrora» (Salazar, 2003: 118). Em Nápoles, o narrador revive a cidade de Pompeia através da sua imaginação presentificadora⁸² e conjetura como esta teria sido no passado, antes de ser transformada pela vivência de algumas gerações e pela erupção do Vesúvio.

O talento estilístico de Abel Salazar torna-se, pois, manifesto, sobretudo no expressivo picturalismo que subjaz à composição dos cenários naturais e urbanos. Com efeito, «no seu espírito de tão penetrante visão, perpassavam com frequência, relâmpagos de talento e pode dizer-se mesmo, talvez por momentos, de génio, comprovados em páginas fulgurantes na descrição, na interpretação e na riqueza verbal» (Rodrigues, 2010: 25).

Apesar de Abel Salazar enaltecer a grandeza da cidade, nem por isso subalterniza a importância da natureza que se encontra em harmonia com o ritmo da grande urbe napolitana. O narrador anota também a serenidade das pessoas que vivem ali mesmo ao lado do Vesúvio e descreve a vista panorâmica da cidade que, de uma parte, apresenta um anfiteatro de casas e, na outra, as serras e montanhas que completam o cenário.

Os relatos de Duarte de Sande e de Abel Salazar relativos a Nápoles tornam patentes múltiplas dissemelhanças. O hiato de quase quatrocentos anos é evidente na distinta extensão dos fragmentos descritivos dedicados às cidades mencionadas nas obras em análise e nas referências a características histórico-culturais onde o contraste é

⁸² «As pedras contam-nos, discretamente, sob a carícia da luz, no ar tépido, as suas recordações de outrora, quando abrigavam nos seus interiores as vilegiaturas dos ricos «senhores romanos, dos festins, das corridas, quando a vida social animava a Fórum» (Salazar, 2003: 118).

significativo. A obra de Duarte de Sande insere-se na época Renascentista e da Contrarreforma; já a obra de Abel Salazar inscreve-se no momento da Primeira República e Estado Novo, o que emoldura uma conjuntura histórico-cultural distinta. É, pois, evidente que os livros em análise refletem várias condicionantes históricas e culturais inseparáveis do seu tempo de composição.

Outro ponto merecedor de apreciação relativamente às informações fornecidas no *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* é o facto de os relatos se basearem na palavra de outrem e, conseqüentemente, no que se pretendia transmitir aos leitores através daquele diálogo (em parte) fictício, para assim se alcançar mais facilmente os propósitos daquela missão, posto que se trata de um livro que relata a viagem à Europa como instrumento de propaganda e persuasão religiosa.⁸³

Como já foi sublinhado, a veracidade das palavras das personagens intervenientes no diálogo da autoria de Duarte de Sande é muito discutível. Adriano Prosperi, em *Antonio Pigafetta e la letteratura di viaggio nel Cinquecento*, esclarece que «l'autenticità dei particolari non europei fa ancor più risaltare il carattere europeo della cornice in cui sono sistemati» (Chemello, 1996: 74-75). A Europa, a partir do ponto de vista dos quatro príncipes japoneses, revela-se na obra de Sande em consonância com o objetivo dúplice⁸⁴ da expedição: por um lado, oferecer às cortes europeias uma referência do sucesso da missão jesuítica; por outro, dar a conhecer no Japão o poderio da religião católica na Europa.

Apesar de os príncipes nos apresentarem descrições e características da Europa a partir de um ângulo de observação nipónico,

⁸³ Rui Loureiro especifica, na introdução de *Tratado dos Embaixadores Japões*, que o sucesso da visita dos embaixadores japoneses na Europa foi considerável, o que não terá acontecido no Japão. (Loureiro, 1997: 11)

⁸⁴ «No essencial, tudo se conjugava, por conseguinte, para impressionar os estudantes dos seminários e colégios japoneses, que, pelo livro do Pe. Sande, estudavam ao mesmo tempo o latim e a cultura europeia» (Baptista, 2000: 157).

toda a realidade política e religiosa da Europa é descrita de modo seletivo e «filtrado», correspondendo, na maioria dos casos, só em parte à realidade, quer ao nível das formas de exercício do poder político e religioso, quer ao nível das práticas sociais, das paisagens urbanas, da arte, da organização bélica, entre outras. Como salienta António Rodrigues Baptista, «é um nunca acabar de acentuar as riquezas dos países europeus: o exterior e o interior das casas e palácios (as tapeçarias, o mobiliário, o vestuário, as joias), em contraste com utensílios de chá no Japão ou as suas pinturas em papel» (Baptista, 2000: 163).

No confronto das duas obras, as sensações transmitidas através das múltiplas características elencadas nos relatos são díspares. Refira-se, como exemplo, a elucidação da aparência elegante e luxuosa dos napolitanos no século XVI, muito distinta da apresentação boçal e desleixada que se aponta nos relatos de Abel Salazar.

No que concerne às descrições da arquitetura, nomeadamente dos edifícios e das estruturas artísticas em geral, pela primeira vez os relatos da obra de Duarte de Sande são mais ricos em explanações, um traço invulgar, uma vez que esta temática é mais frequente em *Uma primavera em Itália*, de Abel Salazar. A expressão artística da cidade de Nápoles parece não ter surpreendido grandemente o escritor-pintor, tendo ficado mais impressionado com o clima, as pessoas, a natureza, o bulício citadino, as cores da urbe e a sua vista panorâmica.

Abel Salazar não resiste a expandir as descrições da natureza, da paisagem, da vista panorâmica da cidade de Nápoles, dos lugares e objetos, mediatizando o real de forma poética e subjetivamente transfigurada. O escritor esclarece ainda os elementos primordiais da cidade admitindo que

Nápoles é uma destas sínteses. O clima, a atmosfera, as condições geológicas e a mão do homem aí reuniram, numa orquestra

sublime, elementos raros numa unicidade rara, que a poesia histórica completa e densifica (Salazar: 2003: 116)

Na obra de Duarte de Sande, não encontramos qualquer tipo de crítica ao Reino napolitano. Pelo contrário, os elogios prevalecem expressivamente, constituindo, nas páginas dedicadas a Nápoles, a única referência negativa o motivo que impediu os príncipes de visitar aquela cidade. Curioso é o facto de Abel Salazar, um admirador confesso da beleza feminina, se impressionar em Nápoles com a apresentação negligente e o desleixo das mulheres, reprovando o aspeto sujo e descuidado da senhora que dirige o hotel onde se aloja, uma dama da alta nobreza italiana⁸⁵. Como observa Diogo Alcoforado, «a mulher é, para Salazar o tema central que atravessa toda a sua obra; a mulher – qualquer que seja o seu estatuto ou o meio a que pertence, qualquer que seja o lugar em que é vista e representada, qualquer ainda o modo ou a dimensão com que essa representação nos surge» (Alcoforado, 2010: 33).

Se os japoneses descrevem uma cidade que não foi visitada, Abel Salazar reconstitui uma realidade que não existe. Sande fala de uma realidade ouvida e não observada; Salazar de um cenário interior, mais do que uma paisagem concreta.

⁸⁵ «A dama dirigente, mal penteada e reluzente de sebo, declara-nos ser um legítimo rebento da mais alta nobreza italiana» (Salazar, 2003: 115).

4.5. Milão

A permanência dos príncipes durou apenas oito dias naquela que era uma das cidades mais ricas do território italiano e a mais populosa de todas as províncias. Os relatos viagísticos relativos ao território milanês encontram-se nos colóquios vigésimo nono e trigésimo da obra de Duarte de Sande.

A visita dos quatro jovens nipónicos à cidade de Milão comprovou, de forma exemplar, que «na Europa, o culto religioso levantava monumentos, igrejas, conventos, escolas (...) ricamente dotados pela magnificência dos potentados bem mais ricos do que os japoneses» (Ramalho, 2009: 6).⁸⁶

Miguel introduz as suas descrições de viagem, acentuando que Roma, Nápoles, Veneza e Milão eram, de entre as cidades italianas, as mais ricas e prevendo que, por isso, o deslumbramento de Lino e Leão iria ser, naturalmente, imenso. Mais uma vez, o narrador faz referência à riqueza citadina, uma característica comum em toda a obra que comprova o «materialismo da civilização japonesa e o desejo de impressionarem os seus compatriotas» (Ramalho, 2009: 10). Tal como procurámos demonstrar, ainda que sempre de forma abreviada, nos relatos de outras províncias itálicas, também é frequente na descrição de Milão a alusão a quantias em dinheiro, a descrição de objetos, a obras de arte e de valor, nomeadamente de ouro, bronze e prata (Sande, 2009: 631). Este facto encontra-se intimamente relacionado com a mundividência sociocultural de cariz oriental no século XVI.

Lino e Leão aguardavam as descrições com ansiedade. Antes mesmo de os jovens embaixadores entrarem em Milão, teriam sido já condignamente recebidos por varões e fidalgos da periferia milanese que lhes teriam trazido, a mando do duque, «quatro cavalos

⁸⁶ Efetivamente, era mesmo isso que se pretendia transmitir aos leitores da obra de Duarte de Sande.

admiravelmente arreados» (Sande, 2009: 626), para que pudessem entrar na cidade com aqueles airosos equídeos.

Ao entrarem na cidade mais populosa da Itália, os quatro jovens ficaram boquiabertos com a quantidade de gente que os aguardava e com o grandioso aparato da recepção. Estavam presentes os mais ilustres fidalgos e varões milaneses da época, nomeadamente o governador de Milão, o marquês de Avalos e outros magistrados e senadores. Os protagonistas da missão nipónica contam com entusiasmo a recepção em Milão. Como indica Miguel, «cada um de nós foi colocado à direita dum homem dos mais importantes» (Sande, 2009: 628).

No que toca às estruturas e edificações, exprime-se por toda a obra de Duarte de Sande enfática admiração por determinadas construções, patente igualmente em relatos de outras províncias italianas que aludem a edifícios, casas e palácios. No caso de Milão, os embaixadores admiram o Convento Dominicano, por ser detentor da biblioteca mais bonita de toda a Itália. Os príncipes maravilharam-se também com a visita a uma certa igreja de grande dimensão e descrevem-na com elogiosa admiração, sem, no entanto, fazer qualquer referência ao seu nome ou ao local em que esta se encontrava na cidade.

O narrador do diálogo surpreende Lino e Leão ao falar da fortaleza. «A cidade está defendida com dupla muralha» (Sande, 2009: 631) e possuía a fortaleza mais bem defendida da Itália. Os jovens príncipes tiveram ainda oportunidade de visitar toda a fortaleza e de compreender melhor o significado dos brasões e das munições.

No relato de Abel Salazar sobre a cidade de Milão, o narrador consegue captar, de forma quase imediata, o espírito de grande metrópole, através do bulício e da agitação da cidade. Alude-se ao caos citadino e às cores noturnas, descrevendo a cidade babélica que é Milão. Ao contemplar o Duomo, o viajante-narrador dececiona-se e,

com recurso a um discurso de nítido pendor figurativo, sintetiza as particularidades do majestoso monumento.

Tendo em consideração o facto de Milão ter sido a segunda cidade visitada em Itália por Abel Salazar, depois de Turim (Prista, 2003: 24), parte-se do princípio de que o narrador não conheceria, ainda, nenhuma outra cidade mais a sul. Não obstante, o escritor-viajante reconhece a cidade onde se encontra, caracterizando-a como «mais nórdica do que italiana» (Salazar, 2003: 85) e admite que «os *policemen* de capacete completam a nota britânica» (Salazar, 2003: 85). Destes comentários apreciativos deduz-se o seu conceito fantasioso e imaginário de uma Itália pouco nórdica e mais definida pelas características meridionais – uma *Itália mental* –, quando, na verdade, na sua fisionomia, coexistem, em síntese harmoniosa, traços culturais heterogéneos procedentes de distintos contextos geoculturais. Mais uma vez, Abel Salazar valoriza «a subjetividade do real», sem dissimular a «projeção que nele faz do seu próprio eu» (Cunha, 1999: XLIX).

Deparar-se com o Duomo deixa Abel Salazar desconcertado. O narrador-viajante dececiona-se ainda mais e censura a monstruosidade e inadequação daquela estrutura arquitetónica. Denomina o Duomo milanês de monstro e define-o com a seguinte metáfora pejorativa: «o Duomo é mais uma peça de joalheria monstruosa do que uma ardente prece gótica» (Salazar, 2003: 86). Porém, logo de seguida, atenua a sua censura, admirando a construção do Duomo, em virtude dos efeitos de luz que se vão refletindo nesta estrutura e proporcionando as mais variadas manifestações multissensoriais: «o monstro é por vezes fantástico sob os caprichos da luz» (Salazar, 2003: 86).

Muito embora se verifique uma coincidência de itinerário, as dissemelhanças das descrições facultadas pelas duas obras em confronto neste estudo comparativo são iniludíveis. Em Milão, as

descrições assemelham-se, no que respeita ao bulício metropolitano e movimento caótico da cidade⁸⁷. Os embaixadores nipónicos declaram inclusivamente que a grande metrópole milanesa não fica aquém de Roma, no que toca à densidade populacional⁸⁸. A feição metropolitana da cidade surge, todavia, mais destacada na obra de Abel Salazar. Quando Abel Salazar empreende a sua viagem, no século XX, já Milão se tinha afirmado como verdadeira urbe industrial. A implementação de novos processos de manufatura e a própria Revolução Industrial, que catalisou a adoção de novos métodos de produção a partir do século XVIII, não são alheias à descrição de Milão como uma metrópole tumultuosa que encontramos em *Uma primavera em Itália*.

As referências a valores em cruzados por parte dos embaixadores nipónicos são recorrentes em todas as descrições de locais visitados em Itália, provavelmente para melhor ilustrar o valor das construções, objetos e matérias-primas usadas na Europa⁸⁹. Esta constatação é secundada inclusivamente por Américo da Costa Ramalho, quando sublinha que «a cada passo surgem avaliações em aurei “moedas de ouro”, cujas espécies mais correntes deviam ser o “cruzado” português e o ducado espanhol» (Ramalho: 2009: 10).

O texto de Abel Salazar sobre Milão expõe-nos características peculiares da cidade, expressivamente comunicadas através de repetidas figuras de retórica, compondo uma descrição impressionista. A antítese e a metáfora constituem a tradução estilística de um olhar intrinsecamente poético sobre a cidade: «cidade dupla, construída na

⁸⁷ A título exemplificativo, selecionamos um excerto de cada um dos textos em estudo: «Tão grande foi a multidão de povo e de nobres que afluiu, que justificadamente ficámos a saber que aquela cidade era a mais populosa de toda a Itália» (Sande, 2009: 626); «uma infinitude de autos, num charivari infernal de buzinas e sirenes, como em nenhuma outra parte» (Salazar, 2003: 85).

⁸⁸ «Embora a área de Roma seja enorme, todavia, pelo número de cidadãos e multidão do povo, Milão não lhe é inferior» (Sande, 2009: 630).

⁸⁹ «Não há dúvida de que os moços japoneses tomaram notas e devem mesmo ter feito perguntas sobre preços e custos das coisas que descrevem, desde os edifícios às peças de vestuário» (Ramalho, 2009: 10).

bruma, onde tudo é fantasma que surge, fantasma que morre» (Salazar, 2003: 85); «prestes a sumir-se, ou então, a erguer-se, inquietador e formidável» (Salazar, 2003: 85). De facto, como já foi salientado, o cuidado estilístico que se deduz do relato de Salazar não deixa dúvidas sobre a preocupação de literariedade do autor na reconstituição dos cenários visitados. Predomina, assim, uma prosa poética, tão frequente na escrita simbolista de que Abel Salazar inequivocamente se revela herdeiro. Nas descrições de Milão é, assim, sintomaticamente assíduo o recurso à metáfora⁹⁰, à antítese⁹¹, à personificação⁹², à comparação⁹³, entre outras figuras.

Os relatos em análise inscrevem-se em distintas tipologias no contexto da literatura de viagens, até pelo facto de as viagens empreendidas cumprirem objetivos flagrantemente distintos. Se o relato de Duarte de Sande se deve relacionar com o *corpus* literário das viagens de expansão⁹⁴, o de Abel Salazar corresponde a uma viagem de turismo cultural e, portanto, destinada prioritariamente à fruição estético-artística desinteressada. Neste último caso, «o vasto território da literatura de ficção pode abarcar toda a espécie de fantasias e imaginações» (Cristóvão, 1999: 50) e, de facto, em *Uma primavera em Itália*, a tendência digressiva e poética do narrador afasta-se sistematicamente do registo referencial ou utilitário do roteiro.

Como lembra Fernando Cristóvão, na época do Renascimento «olhava-se para fora do continente com intenções de conquista patrocinadas pelos mais nobres ideais» (Cristóvão, 1999: 43). Com efeito, este interesse diplomático e comercial, comum a europeus e

⁹⁰ «quando tudo é fluído rubi trespassado de oiros» (Salazar, 2003: 86).

⁹¹ «sonora no silêncio da sua grande paz» (Salazar, 2003: 85).

⁹² «o grande fantasma [O Duomo], que dorme ao longe, pasmado e mudo» (Salazar, 2003: 85).

⁹³ «E a grande Bacante de oiro (...) perpassa tímida, na penumbra, como um roçar aveludado de morcego» (Salazar, 2003: 87).

⁹⁴ Como argumenta Fernando Cristóvão, «a expansão da fé, que nos países ibéricos esteve estreitamente ligada à do império, é traduzida não só em textos a ela exclusivamente dedicados, mas em muitos outros» (Cristóvão, 1999: 45).

orientais, que se deteta na obra de Sande, diverge do olhar de esteta que predomina no relato de Abel Salazar.

Os textos viagísticos contribuía para a promoção de territórios, através da experiência de leitura. Como eram inúmeras as dificuldades em empreender uma viagem, viajava-se, de modo interposto, através da leitura, disseminando assim conhecimentos acerca de outras terras e de outras culturas. O viajante também filtrava a informação sobre as novas paragens que visitava, de acordo com os seus objetivos e a sua sensibilidade.

Os distintos motivos que justificam quer a concretização da viagem, quer o seu relato posterior afastam inquestionavelmente os dois relatos em análise. A seleção dos centros de interesse e dos locais a visitar é inseparável do próprio objetivo da viagem e do olhar crítico-judicativo do viajante.

Se, por um lado, a expedição dos embaixadores era essencialmente movida por um objetivo propagandístico, por outro, o périplo de Abel Salazar revestia carácter lúdico-cultural, opondo-se, assim, ao do turista típico, passivo e acrítico, que percorria um itinerário predefinido. Abel Salazar comenta e reflete, «pintando com a caneta» (Malpique, 1977: 398), o panorama milanês num registo essencialmente sensorial que reconfigura a linguagem e a realidade. Já na obra de Sande se desejava impressionar a população nipónica e todos os leitores em geral, com as narrações da terra chamada Europa, para muitos, ainda inteiramente desconhecida.

V. Considerações finais

Nesta dissertação, pretendeu-se, em primeiro lugar, analisar as características do género literário viagístico, uma vez que as duas obras em análise – *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, de Duarte de Sande, e *Uma primavera em Itália*, de Abel Salazar – se inscrevem, ainda que de forma diferenciada, no quadro deste género literário.

Embora o relato de viagem constitua uma modalidade genológica autónoma, caracterizada por específicas propriedades técnico-discursivas, ele pode concretizar-se literariamente através tipologias diversas⁹⁵.

A viagem apresenta-se como um dos mais prolíficos motivos literários, capaz de atrair autores de áreas muito diversificadas e com motivações múltiplas, nomeadamente navegadores, diplomatas, embaixadores, religiosos, políticos, marinheiros, entre outros. Na sua ampla latitude de manifestações, a viagem difunde, por excelência, a conceção do outro em toda a sua diferença cultural.

A literatura de viagens representa uma herança cultural global, construída ao longo de vários séculos, que dá conta de uma significativa riqueza ecuménica, no que toca à divulgação, descrição e promoção de culturas. Compreende-se, pois, que o género literário da viagem seja alvo de enorme interesse para as várias áreas do saber, nomeadamente a literatura, a antropologia, a arqueologia, a arte, a religião, a filosofia e a sociologia, entre outras.

Conquanto o *corpus* heterogéneo, incluído neste género literário, seja passível de ser ordenado em função de distintas tipologias, a

⁹⁵ Nomeadamente as memórias, as crónicas de viagem, as narrativas intercaladas, as impressões de viagem, as cartas, as guias, os episódios galantes, as apreciações de espetáculos, as notas de diário, a crónica-conto, as impressões de arte, a crónica política, as descrições, impressões, o retrato, a noveleta turística, as impressões de cenários e os fragmentos narrativos.

literatura de viagens foi considerada, no presente estudo, de uma forma inclusiva e congregadora.

A disparidade dos traços tipológicos de literatura de viagens ilustrada pelas obras analisadas permitiu-nos acompanhar algumas das suas metamorfoses, desde o século XVI até à contemporaneidade. Efetivamente, comparando os aspetos invariantes e as dissemelhanças patentes nas obras de Duarte de Sande e de Abel Salazar analisadas, observámos e refletimos sobre as diferenças que a distância temporal e o contexto histórico inevitavelmente imprimem a cada uma delas. Os relatos em confronto nesta dissertação apresentam analogias de itinerário e coincidências nas descrições das mesmas cidades, monumentos e paisagens. Todavia, pese embora as duas obras participarem do mesmo género literário, as tipologias de literatura de viagens em que se inscrevem são bem distintas, como já antes foi sublinhado.

Com efeito, no século XVI, a imprensa desempenhou um papel fundamental e estruturante na divulgação da literatura de viagens e na promoção do encontro entre culturas. Através do encontro civilizacional proporcionado pela viagem, estabelecia-se uma fecunda permuta intercultural entre quem observava e aquilo que era observado. No entanto, como foi assinalado, nos séculos XIX e XX esse incremento literário do género viagístico concorreu, de certa forma, para a sua trivialização, acompanhando a expansão da atividade turística estereotipada e standardizada – da qual, aliás, Abel Salazar sempre se tentou afastar – e a própria mudança da conceção de viagem.

Se, por um lado, no momento da criação e divulgação da obra de Sande, a imprensa terá contribuído para o desenvolvimento do género literário viagístico, por outro, no século XX, quando se tinham banalizado os *Baedeker* e as viagens com itinerários pré-estabelecidos, a voga do turismo terá precipitado o declínio do género. Este paradoxo

ajuda a explicar, por si só, algumas das diferenças evidenciadas pelas duas narrativas de viagem em estudo.

Assim, a história da cultura literária de índole viagística dos séculos XVI e XX manifesta-se de diferentes modos nos relatos em análise, por meio de um conjunto de agentes de mediação cultural representado sob perspectivas orientais e europeias – mais especificamente, portuguesas, italianas e japonesas –, permitindo-nos abordar temáticas de vária ordem, sob um ponto de vista comparativo e contrastivo.

Aspetos históricos, políticos e literários e religiosos polarizam a narrativa e encontram-se subjacentes às distintas viagens físicas e/ou mentais nas obras analisadas de Duarte de Sande e Abel Salazar. Esta demarcação surge não só através da viagem em espaços e locais determinados, mas também através das próprias pessoas, épocas e culturas dos visitantes e dos visitados.

Acima de tudo, a viagem surge, em ambas as obras, tematizada em função de uma perspectiva múltipla, posto que não se limita à reconstituição de uma simples trajetória física, mas reflete outros aspetos materializados na literatura, na etnografia dos vários povos italianos, na natureza, na arte e, em geral, na mundividência dos próprios escritores das obras em análise.

As subdivisões tipológicas de Fernando Cristóvão e de Luís Prista discutidas anteriormente permitiram ordenar as proteiformes expressões literárias da viagem e caracterizar os textos analisados em função das suas propriedades semânticas e recursos técnico-narrativos.

Refletindo sobre as descrições de viagem do mesmo itinerário nos dois textos em análise, assinalaram-se divergências e convergências relevantes. A ambivalência de olhares cruzados de Sande e dos embaixadores nipónicos, bem como a dialética de realidade e imaginação que predomina no relato de Abel Salazar fundamentam a análise comparativa aqui desenvolvida.

Em ambas as obras, as cidades são tratadas com bastante independência e os viajantes reconstituem o cenário urbano a partir de uma ótica pessoal. No caso da obra de Abel Salazar, às descrições subjaz a tentativa de transcender o real através da imaginação transformadora. Todavia, as duas narrativas são condicionadas pelo contexto da viagem, pelo olhar crítico do viajante e pelas circunstâncias políticas, religiosas e culturais indissociáveis do ato da escrita.

O assombro que a imaginação de Abel Salazar inscreve nos seus relatos não inviabiliza a isenção judicativa do narrador-viajante que se traduz tanto no elogio como na censura. O valor que Abel Salazar atribui a determinados aspetos do campo artístico permite justificar a sua preferência pela cidade de Florença. A sua opinião crítica nos domínios arquitetónico e artístico surge, apesar disso, evidenciada em todas as descrições das várias cidades italianas. O investimento retórico-estilístico do autor traduz-se num registo de escrita profundamente subjetivo, que permite refazer a trajetória dos sentidos à imaginação que o viajante insistentemente percorre.

Por seu turno, a viagem dos jovens japoneses constitui, por si só, um tema do maior interesse político e religioso, tanto para os embaixadores nipónicos, como para as próprias autoridades dos locais por onde deambularam, em particular para as autoridades religiosas, com a Cúria romana e a Ordem da Companhia de Jesus à cabeça. A obra de Duarte de Sande, *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, foi concebida com um objetivo essencialmente pedagógico, ao qual não é alheia a forma dialógica adotada, sendo inegável o seu valor informativo e documental e a sua intenção propagandística, tanto da Europa no Japão como do Japão na Europa.

Nas duas obras em confronto nesta dissertação, os relatos das várias cidades são caracterizados por uma série de fatores que condicionaram o olhar dos viajantes, concernentes à tipologia e

natureza dos relatos, à finalidade da viagem, ao perfil do viajante, às particularidades retórico-estilísticas dos textos, à forma como o viajante foi acolhido, ao contexto histórico, aos códigos estético-literários subjacentes, à época em que cada um dos textos foi escrito. A título meramente exemplificativo, evidenciamos a receção magnânima com a qual os embaixadores japoneses, «un grupo di giovani giapponesi figli di potenti famiglie» (Chemello 1996: 71), foram presenteados ao chegarem às várias urbes italianas, realidade que jamais foi experienciada por Abel Salazar, um diletante que, empreendendo uma viagem lúdico-cultural e apresentando-se como um simples turista, nunca usufruiu da pompa diplomática proporcionada aos embaixadores nipónicos. Por sua vez, Abel Salazar, no momento da viagem, terá, de certa forma, escapado da repressão e da censura exercidas pela ditadura do Estado Novo. Essa circunstância poderá, porventura, explicar a necessidade de evasão através da contemplação imaginativa dos cenários.

Nos relatos e descrições sobre Roma, não deixa de ser curioso que, em ambos os textos, os viajantes tenham elaborado uma exposição quase diametralmente oposta sobre os mesmos aspetos. Nos relatos presentes em *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, de Duarte de Sande, Roma é apreciada e elogiada com enfático deslumbramento. Os viajantes orientais não só admiram a mistura de estilos, como também a contemplam, enaltecendo-a e distinguindo-a como inigualável no contexto artístico e arquitetónico nipónico do século XVI. Em *Uma primavera em Itália*, de Abel Salazar, critica-se a mescla artisticamente sincrética, documentada pela cidade, que se apresenta como um caótico *melting pot* estético-cultural. Baseando-se numa intransigente axiologia estética, o escritor-médico repudia, de forma veemente, a mistura de estilos.

As descrições da cidade de Veneza, em ambos os relatos e apesar da distância temporal, dão conta de um assombro quase permanente, o

que é compreensível devido à exuberância da cidade que subsiste até aos dias de hoje. Todavia, Abel Salazar não deixa de criticar a monotonia e o perturbador silêncio da cidade. As duas obras corroboram a impressão de se tratar de uma cidade muito rica e persistem, inclusive, as narrações circunstanciadas dessa opulência⁹⁶.

No texto de Duarte de Sande, é reiterada a alusão a objetos de valor e a quantias em dinheiro. Estas referências, como antes salientámos, visavam impressionar os destinatários japoneses com as riquezas europeias. Em *Uma primavera em Itália*, de Abel Salazar, por sua vez, as alusões à opulência e aos preços exagerados eram sistematicamente pretexto de crítica e, muitas vezes, interpretadas como sintoma de abuso. Do relato de Abel Salazar deduz-se quase sempre um firme propósito de isenção, do qual parecem ausentes quaisquer outras motivações de natureza ideológica que justifiquem a viagem empreendida.

A cidade de Nápoles é, em *Uma primavera em Itália*, apresentada a partir de um ângulo explicitamente crítico, como é comum nas descrições de Abel Salazar; já na obra de Duarte de Sande, não são facultadas descrições depreciativas. No entanto, verifica-se neste relato de Duarte de Sande, a título excepcional, que os príncipes japoneses descrevem uma cidade que não visitaram, pondo a nu o cruzamento dos olhares dos quatro jovens japoneses e do próprio Duarte de Sande.

Abel Salazar apresenta a sua visão a partir do que o próprio real observado lhe transmite essencialmente por via sensorial, enquanto Duarte de Sande devolve uma verdade ouvida e não efetivamente

⁹⁶ «E à noite, no salão sumptuoso de S. Marcos, ao som embalador de orquestras, uma multidão em toilette passeia carregada de spleen ou boceja indiferente nos cafés cabines que ladeiam a praça» (Salazar, 2003: 125)

«Eram carros destes três géneros, dispostos a espaços regulares, cento e quarenta ou mais, cobertos de tendas, em parte de seda em parte de tecidos bordados a ouro, que tornavam aqueles veículos sagrados tão preciosos que se dizia poderem todas as obras neles contidas ser avaliadas em quatro mil milhões de reis.» (Sande, 2009: 482)

observada pelos jovens príncipes viajantes que, curiosamente, descrevem a cidade de Nápoles com expressões de maravilhamento e espanto e com detalhes colhidos através das palavras de Miguel, provavelmente com o objetivo propagandístico de enaltecer o prestígio daquela cidade no Japão, talvez justificado pela importância que alcançou sob o domínio do ilustríssimo Filipe II.

A fisionomia urbana da grande metrópole milanesa é convergente em ambos os relatos, o que igualmente se verifica na descrição das estruturas arquitetónicas que nela se destacam. Acerca de Milão, os relatos de Abel Salazar distinguem-se pelo facto de apresentarem um discurso valorativo contraditório, pois o viajante-redator elogia e critica a cidade em simultâneo. O narrador de *Uma primavera em Itália* surpreende-se com o facto de se tratar de uma cidade que, ao contrário de Roma⁹⁷, consegue harmonizar, de forma perfeita, as criações do homem com as da natureza.

Revelando um profundo e sistemático interesse pelo património artístico, Abel Salazar concede mais espaço às descrições e às digressões de carácter artístico. Já na obra *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, de Duarte de Sande, as descrições de Florença refletem a opulência da cidade então no auge da Renascença italiana.

É incontestável a relevância do olhar condicionado dos viajantes expresso nas duas obras. Em *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, o olhar é multiplamente condicionado devido à perspectiva dos embaixadores nipónicos, por sua vez interpretada por Duarte de Sande, sob as indicações de Alessandro Valignano, revista e aprovada pelos eclesiásticos da Companhia de

⁹⁷ «A Roma dos Papas contempla orgulhosamente do alto de São Pedro, ou dos seus Palazzos a quinquilharia da cidade moderna e a Roma dos Césares do alto das suas colunas em ruína, dos seus templos e dos seus arcos de triunfo, domina o estranho espectáculo da urbe atual» (Salazar, 2003: 105)

Jesus⁹⁸. Em *Uma primavera em Itália*, o olhar que se projeta sobre o real é invariavelmente reinterpretado através dos sentidos e intermediado pela imaginação, prevalecendo assim uma assumida subjetividade.

É frequente o predomínio da opinião crítica e desqualificante de Abel Salazar que contrasta flagrantemente com o elogio rasgado e o deslumbramento dos jovens embaixadores japoneses manifestado no diálogo, de certa forma «messo in bocca ai giovani giapponesi» (Chemello, 1996: 74). Estes já tinham ouvido falar de algumas cidades e estados da Europa, mas, ao conhecerem as tão ansiadas terras itálicas, ficaram ainda mais surpreendidos, não só com os usos, costumes, arte, gastronomia e arquitetura da Europa, como também com o poder e a importância da religião cristã na economia e na política dos vários estados.

As narrativas de viagem aqui estudadas patenteiam as impressões colhidas pelos viajantes –os príncipes de Kyushu e o escritor-médico –, em função de uma observação prismática que incide, fundamentalmente, sobre as várias dimensões da realidade observada: físicas, psicológicas, culturais.

Abel Salazar, um narrador-viajante, um viajador europeu culto, com um gosto refinado e artisticamente eclético, detentor de uma formação e interesses particulares no domínio da história de arte, observa Itália do ponto de vista artístico, como uma espécie de arquivo vivo, colocando-o em diálogo com o seu ideário estético. O escritor-médico relata a sua jornada e regista as suas impressões de viagem sem constrangimentos ideológicos ou intenções de proselitismo, usufruindo da total liberdade de expressão das suas sensações e do seu imaginário. Dessa mesma liberdade carecia na sua pátria que atravessava um momento de ditadura e de opressão. O narrador, ele

⁹⁸ «Ci sono tre giapponesi che tornano in patria da un lungo viaggio e raccontano l'Europa dal angolo visuale del loro paese e dei loro costumi» (Chemello, 1996: 72)

próprio, transpõe-se no papel ao descrever as impressões de cenários em Itália e, de facto, a tendência crítica do escritor-ficcionista é fortemente estimulada pelos aspetos antes destacados.

Pelo contrário, na obra de Duarte de Sande, procura-se transmitir aparentemente os factos reais, «una guida alla conoscenza del mondo europeo» (Chemello, 1996: 73), apesar de, muitas vezes, os quatro jovens japoneses, na sua ingenuidade, terem sido intensamente persuadidos pelos nobres, burgueses e eclesiásticos europeus a interiorizar e assimilar uma realidade europeia, por sua vez aparente e motivada por interesses de vária ordem, nomeadamente política⁹⁹, religiosa e propagandística. A fim de agradar e cativar cada vez mais o público desejoso de conhecer as aventuras e peripécias de viajantes por terras desconhecidas, os relatos e as aventuras das viagens do século XV e XVI, partindo sempre de uma base real, eram frequentemente reeditados, reestruturados, adaptados e até manipulados.

Para melhor compreender as dissemelhanças evidenciadas pelos textos em confronto, consideramos a visão da realidade sob prismas diferentes. Os mesmos locais são visitados pelos jovens embaixadores e por Abel Salazar à distância de mais de trezentos anos. Ambos dão testemunho de uma receção distinta a que correspondem propósitos de viagem muito diferentes. Paralelamente à deslocação geográfica propriamente dita, são múltiplas as viagens mentais que Abel Salazar empreende em *Uma primavera em Itália*. A sua imaginação digressiva faz com que o que o momento da chegada a uma cidade italiana se converta, concomitantemente, em pretexto de partida para uma nova viagem ficcional, catalisada pelos cenários que encontra.

Se, por um lado, a expedição dos embaixadores era essencialmente estimulada pelo intento propagandístico, por outro, o objetivo da viagem de Salazar residia em propósitos culturais turísticos

⁹⁹ «Anche il più generale confronto trai il sistema politico giapponese e quello europeo si conclude con un bilancio favorevole all'Europa» (Chemello, 1996: 73).

e de lazer, sendo que as motivações inerentes a cada uma das viagens condicionam sobremaneira a perspectiva e o ângulo de visão dos viajantes.

Em jeito de conclusão, deixamos expresso o nosso desejo de, com esta investigação, termos, ainda que muito modestamente, contribuído para o domínio dos estudos comparatistas, colocando em diálogo duas obras notáveis em que as mesmas cidades – Florença, Veneza, Roma, Nápoles e Milão – são cartografadas pelo olhar de viajantes que, oriundos de épocas e contextos muito diferentes, testemunham idêntico fascínio por terras itálicas.

VI. BIBLIOGRAFIA

1.1. Ativa

1.1.1. *Corpus principal*

SALAZAR, Abel de Lima (2003). *Uma primavera em Itália*. Porto: Campo das Letras.

SANDE, Duarte de (2009). *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*. Prefácio, tradução do latim e comentário de Américo da Costa Ramalho. Macau: Fundação Oriente e Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

1.1.2. Outras Obras

BARTOLINI, Daniele (1581). *Ambasceria de're giapponesi ai Sommo Pontífice estratta dal libro I delle opere sul Giappone dei Padre Daniello Bartoli* D.C.D.G. Napoli: Stabilimento Tipografico di Andrea Festa, 128.

PESSOA, Fernando (1982). *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.

PINTO, Fernão Mendes (1971). *Peregrinação*. Transcrição de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

SALAZAR, Abel de Lima (1938). *Paris em 1934*. Porto: Tipografia Civilização.

_____ (1999). *Obras de Abel Salazar. Antologia*. Edição de Norberto Ferreira da Cunha. Porto: Lello & Irmão.

1.2. Crítica

AGOSTINELLI, Sergio (1970). *Elementi di tecnica letteraria: avviamento allo studio della letteratura: retorica, metrica, stilistica*. Bologna: Edizioni Cappelli.

ALBUQUERQUE, Luís de (1996). «A grande viagem para Oriente». In *Os Descobrimentos Portugueses/As grandes viagens*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 13 - 65.

ATKINSON, Geoffroy (1927). *Les Relations de Voyages du XVII^e siècle et l'Évolution des Idées. Contribution à l'Étude de la Formation de l'Esprit du XVIII^e siècle*. Paris: Librairie Ancienne Édouard Champion.

BARRETO Luís Felipe (1983). *Descobrimentos e Renascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CARITA, RUI (1997). «Literatura de viagens na Madeira». In FALCÃO, Ana Margarida (coord.). *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*. Lisboa: Edições Cosmos, 69 - 71.

CARVALHO, Alberto (1999). «Representação do espaço em *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto». In LABORINHO, Ana Paula, SEIXO, Maria Alzira, ABREU, Maria José (eds.). *A vertigem do Oriente. Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*. Lisboa: Edições Cosmos, 165-184.

CARVALHO, Joaquim Barradas de (1983). *À la recherche de la spécificité de la Renaissance Portugaise*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian–Centre Culturel Portugais.

CASTRO, Afonso de (1992). *Notas para uma biografia de Abel Salazar*. S. Mamede de Infesta: Casa-Museu Abel Salazar.

_____ (1994). *Documentos sobre a morte de Abel Salazar/ recolhidos por Afonso de Castro*. S. Mamede de Infesta: Associação Divulgadora da Casa-Museu Abel Salazar.

CHEMELLO, Adriana (1996). *Antonio Pigafetta e la letteratura di viaggio nel Cinquecento*. Verona: Edizioni Cierre.

COIMBRA, António (ed.) (2006). *Abel Salazar: 96 cartas a Celestino da Costa*. Lisboa: Gradiva.

CRISTÓVÃO, Fernando (1999). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens. Estudos e Bibliografias*. Lisboa: Edições Cosmos.

CUNHA, Norberto Ferreira da (1997). *Génese e Evolução do Ideário de Abel Salazar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

FALCÃO, Ana Margarida (coord.) (1997). *Literatura de Viagem. Narrativa e história*. Lisboa: Edições Cosmos.

FERNANDES, Maria Luísa Garcia (coord.) (1999). *Abel Salazar 1889-1946* [catálogo da exposição] Aveiro: Câmara Municipal.

FIGUEIREDO, António José de (1961). *Primeira embaixada do Japão à Europa*. 2ª ed. Macau: Editora Religião e Pátria.

FONSECA, Luís Adão da (1997). *Vasco da Gama. O Homem, A Viagem, A Época*. Lisboa: Edição do Comissariado da Exposição Mundial de Lisboa de 1998 e da Comissão de Coordenação da Região do Alentejo.

FRÓIS, Luís (1993). *Europa Japão: Um Diálogo Civilizacional no Século XVI*. Apresentação de José Manuel Garcia. Fixação do texto e notas por Raffaella d'Intino. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

_____ (1993). *Tratado das Contradições e Diferenças de Costumes entre a Europa e o Japão*. Editado por Rui Manuel Loureiro. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

_____ (1993). *Tratado dos Embaixadores do Japão*. Editado por Rui Manuel Loureiro. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

GIUSEPPE, Carlo Rossi (1967). *La letteratura italiana e le letterature di lingua portoghese*. Torino: Società Editrice Internazionale.

GUSMÃO, Adriano Cavalheiro Ferrari de (1948). *A personalidade artística de Abel Salazar*. Porto: Fundação Abel Salazar.

LOPES, Óscar (1983). «A Dispersão e o Centro ou Sobre umas Rugas em Delta». In *Vinte trabalhos sobre o Porto e Outros Lugares*. Porto: O Oiro do Dia. 197 - 277

LOUREIRO, Rui Manuel (1990). *Os portugueses e o Japão no século XVI: primeiras informações sobre o Japão*. Lisboa: Ministério da Educação.

_____ (1992). *Um Tratado sobre o Reino da China dos Padres Duarte Sande e Alessandro Valignano. Macau: 1590*. Macau: Instituto Cultural de Macau.

_____ (1999). *Guia de História de Macau 1500-1900*. Macau: Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

MACHADO, Álvaro Manuel (1996). «Literatura de viagens». In *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 566-567.

MALPIQUE, Cruz, (1977). *Perfil Humanístico de Abel Salazar*. Barcelos: Companhia Editora do Minho.

MATSUDA, K. (1965). *The Relation between Portugal and Japan*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar e Centro de Estudos Históricos Ultramarinos.

MORAN J.F. (2001). «The Real Author of the *De Missione*». *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, 7-21.

MORUJÃO, Isabel (março de 2011). «Viagens & Viajantes». *CEM-Cultura, Espaço e Memória. Revista do CITEM*, nº1, 7-10.

NOGUEIRA, Jofre Amaral (1972). *O Pensamento de Abel Salazar. Antologia*. Porto: Editorial Inova.

PINTO, João Rocha (1989). *A Viagem: memória e espaço. A Literatura Portuguesa de Viagens. Os primitivos relatos de viagem ao Indico*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora. (Cadernos da Revista de História Económica e Social).

PITA, António Pedro (2001). «SALAZAR (Abel de Lima)». In *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. IV. Lisboa: Editorial Verbo.

POZZI, Mario (org.) (1989). *Letteratura di viaggio dal Medioevo al Rinascimento: generi e problemi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso

PRISTA, Luís (2003). «Uma primavera e outros livros portugueses de viagem a Itália». In SALAZAR, Abel. *Uma primavera em Itália*. Porto: Campo das Letras, 9 - 75.

RADULET, Carmen (1991). *Os Descobrimentos Portugueses e a Itália. Ensaio filológico-literários e historiográficos*. Lisboa: Vega.

RAMALHO, Américo da Costa (2009). «Prefácio». In SANDE, Duarte de. *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*. Macau: Fundação Oriente e Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 5 - 15.

_____ (1995). «O Pe. Duarte de Sande, SI, verdadeiro autor do *De Missione Legatorum Japonensium ad Romanam Curiam...Dialogus*». *Humanitas*, vol. 47, 777-789.

RIBEIRO, Dulce Salazar Dias (1966). *Apontamentos Biográficos de Abel Salazar*. S.l.

SANTOS, José da Cruz (coord.) (2010). *Abel Salazar : o médico, o cientista, o artista, o cidadão*. Porto: Modo de Ler Editores.

SAMPSON, George (1970). *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

SCARCA, Diego (1995). *Agli antipodi dell'Occidente: letteratura di viaggio e antropologia*. Paris: H. Champion.

SEIXO, Maria Alzira (1998). *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa: Edições Cosmos.

SIMÕES, Manuel (1985). *A Literatura de Viagens nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Editorial Comunicação.

THIBAUDET, Albert (1984). «Quelques variables du récit de voyage». *Nouvelle Revue Française*, n.º 377, 58-80.

VALIGNANO, Alessandro (1946). *Il Cerimoniale per i Missionari del Giappone. Critica, introdução e notas de G. Fr. Schutte*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.