

## O LAMENTO AMOROSO, SEGUNDO CLAUDIO GIOVANNI MONTEVERDI E MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA

*THE LOVING LAMENT, ACCORDING TO CLAUDIO GIOVANNI MONTEVERDI AND  
MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA*

<https://doi.org/10.5281/zenodo.1798979>

Jean Pierre Chauvin<sup>1</sup>

### RESUMO

Nos manuais sobre teoria e história da música, o Madrigal é descrito como uma breve composição para ser cantada, que funde poesia e música. Nesta comunicação, propõe-se estabelecer paralelos entre o “Lamento della ninfa” (do oitavo livro dos *Madrigali Guerrieri et Amorosi*), composto por Claudio Monteverdi (1638), e o madrigal “Efeitos Contrários de Anarda”, de Manuel Botelho de Oliveira, encontrado em *Música do Parnaso* (1705).

**Palavras-chave:** Madrigais; Claudio Monteverdi; Manuel Botelho de Oliveira.

### ABSTRACT

In handbooks on theory and history of music, Madrigal is described as a short composition to be sung that fuses poetry and music. In this communication, we intend to establish parallels between “Lamento della ninfa” (from the eighth book of *Madrigali Guerrieri et Amorosi*), composed by Claudio Monteverdi (1638), and the madrigal “Efeitos Contrários de Anarda”, written by Manuel Botelho de Oliveira, that is found in *Música do Parnaso* (1705).

**Keywords:** Madrigals; Claudio Monteverdi; Manuel Botelho de Oliveira.

### 1 ENCÔMIO

Em algumas cartas que escreveu no início da carreira, Claudio Monteverdi fazia menção às mercês e pagamentos em espécie (por seu trabalho), devidos por membros da corte italiana<sup>2</sup>. Esse

<sup>1</sup> Professor Associado da Escola de Comunicações e Artes (USP), onde leciona *Cultura e Literatura Brasileira*. <http://lattes.cnpq.br/4835201440754201>. <https://orcid.org/0000-0001-9514-109X>. E-mail: [tupiano@usp.br](mailto:tupiano@usp.br)

<sup>2</sup> Leia-se, por exemplo, a carta que enviou para o duque Vincenzo Gonzaga em 27 de outubro de 1604: “Como último recursos, convém-me recorrer à infinita bondade de vossa alteza sereníssima, pois é esta que, finalmente, pode executar vosso desejo em relação aos pagamentos a mim concedidos por sua graça”; ou aquela que remeteu a Annibale Chieppio, em 2 de dezembro de 1608: “Caro senhor, me ajude a ter uma boa licença, penso que será melhor que

dado é importante porque relembra a posição social e a condição econômica dos músicos nas sociedades de Antigo Estado, submetidos ao jugo do favor.

Numerosos estudiosos, dentre eles Norbert Elias (1991) e Howard Chandler Robbins Landon (1988), mostraram que os compositores e intérpretes – por maior prestígio que tivessem nos círculos de poder – eram tratados como súditos quase sem privilégios<sup>3</sup>. Isso significa que, pelo menos até o final do Século XVIII, os protocolos do Antigo Regime timbravam em fixar o papel supostamente diminuto dos músicos (assim como dos poetas e demais artistas que entretinham a corte), contratados para entreter cortesãos que timbravam por rebaixá-los à condição de serviciais, ainda que dotados de talento extraordinário.

As correspondências de Monteverdi recordam outro fator relevante. Por maior competência que o compositor (ou o poeta) tivesse(m), quase sempre a cláusula para que seu nome e sua obra circulassem em círculos para além da corte residia na proteção e no patrocínio concedido pelo próprio monarca ou por um nobre associado ao reino. Esse contrato tácito entre os artistas e a realeza transparecia tanto na dedicatória a um homem poderoso (expressa na capa do volume), quanto em paratextos endereçados a pessoas que ocupavam postos-chave na coroa.

Publicado em 1638, o oitavo livro dos *Madrigais* é dedicado a Fernando III – “Alla Sacra Cesárea Maestà Dell’ Imperator Ferdinando III”. O mesmo acontece no Prólogo (sem título), que obedece a todos os protocolos desse gênero preambular<sup>4</sup>. Após elogiar as virtudes do destinatário, Claudio Monteverdi o assina recorrendo a uma das fórmulas do tempo: “Humildemente e Devotíssimo Servidor”. Algo similar acontecia nas coletâneas em verso, editadas naquele período.

A título de ilustração, consideremos o modo como Manuel Botelho de Oliveira procedeu em *Música do Parnaso* – conjunto de poemas em português, castelhano, italiano e latim, publicado

qualquer coisa, pois mudarei de ares, de ocupações e até mesmo de sorte, quem sabe? Afinal, na pior das hipóteses, o que pode me ocorrer além de continuar pobre como estou?” (Monteverdi, 2011, p. 5 e 15).

<sup>3</sup> “O que chamamos de corte principesca era, essencialmente, o palácio do príncipe. Os músicos eram tão indispensáveis nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo status na hierarquia da corte. Eles eram o que se chamava, um tanto pejorativamente, de criados de libre” (ELIAS, 1995, p. 18). “Um curioso aspecto da posição de Mozart dentro da corte era o fato de que um dos seus poucos deveres acarretava a composição de músicas de dança” (Landon, 1990, p. 43).

<sup>4</sup> “A composição preambular é índice elegante do conhecimento e uso da língua cultivada no ócio dos homens de saber e indica domínio das formas de representação das virtudes civis e políticas. Isto porque não apenas a composição, mas também a circulação e recepção de obras de arte apresentam certo caráter específico no universo dos discursos” (Carvalho, 2009, p. 14).

em 1705 – que ofereceu “ao Excelentíssimo Senhor Dom Nuno Álvares Pereira de Melo, Duque de Cadaval, & c.”. Por sinal, a assinatura do Prólogo é tão ou mais protocolar que a de Monteverdi: “De Vossa Excelência Menor Súdito”.<sup>5</sup>

## 2 ESPÉCIE

Haveria interesse em prolongar a discussão sobre os vínculos formais entre os artistas e os representantes do império italiano ou da corte portuguesa; mas não é esse o maior propósito do ensaio. O que mais interessa é estabelecer diálogos entre as peças que integram o madrigal “Lamento della ninfa” (Monteverdi) e os versos de “Efeitos Contrários de Anarda” (Botelho de Oliveira), com vistas a mapear a presença de tópicas, interpretar o emprego de artifícios sonoros e discutir o tratamento dado ao madrigal – espécie que recebeu o mesmo nome em música e poesia<sup>6</sup>.

Giuseppe Barbino (2014, p.13) ressalta que, para Antonio da Tempo, autor da “*Summa artis rhythmici vulgaris dictaminis*, que foi escrita aproximadamente em 1332, mas copiada, traduzida e parafraseada em vários manuscritos, até ser finalmente publicada em 1509”, a palavra “madrigal deriva de *mandra* [rebanho] de ovelhas e pastores”<sup>7</sup>. De acordo com o estudioso, haveria:

[...] dois níveis de interação entre a música e o imaginário pastoril: o primeiro representava uma cena, que poderia ser um lamento, um convite a dançar em homenagem à Primavera, ou a descrição de dádivas generosas da natureza; o segundo, produzido e reproduzido pela literatura e os rituais da corte, repousava no caráter simbólico que a cultura renascentista atribuía à ficção pastoral, como metáfora de uma condição existencial em particular (Gerbino 2014, p. 19-20).

<sup>5</sup> Em estudo sobre *O Uruguay*, de Basílio da Gama (1769), Ivan Teixeira (1999, p. 70) observou que, “Em Portugal, o grande modelo desse tipo de composição são os *Pamegíricos*, de João de Barros, cuja leitura ensina que o elogio aos nobres, longe do conceito atual de simples bajulação, tinha a função não só de glorificar o merecimento das ações do elogiado, mas também de instruir os de mais baixa condição pela força do exemplo”.

<sup>6</sup> Mariana Di Noto (1950) ressaltou o papel fundamental da poesia, na “evolução textual e musical” do Madrigal, em especial os poemas da espécie *canzone*. Jerome Roche (1972) assinalou que os primeiros madrigais, compostos em meados do século XVI, revelavam uma síntese das técnicas de polifonia e imitação – esta, análoga à *mímesis* aplicada em poesia. James Haar (2006) destaca a importância da poesia de Petrarca, na assunção do Madrigal italiano, a partir da 1520.

<sup>7</sup> “Antonio da Tempo, whose *Summa artis rhythmici vulgaris dictaminis*, written around 1332, and copied, translated, and paraphrased in various manuscripts, was finally published in 1509: The term madrigal derives from *mandra* [flock] of sheep and shepherds [...].”

O estudioso observa ainda que, a despeito de a tópica pastoril estar inicialmente associada “ao *stylus humilis*, ela oscilava entre a representação das coisas simples e a metáfora da superioridade cultural”. Nesse sentido, teria acontecido uma “estilização pastoril do aristocratismo cultural” (Gerbino, 2014, p. 139).<sup>8</sup>

Em 1745, Johann Adolph Scheibe reconhecia a divisão dos estilos musicais entre aqueles destinados à igreja, o teatro ou a câmara, mas subordinava-os à antiga denominação de alto, médio e baixo<sup>9</sup>. Considerando-se que estamos a abordar os dois usos do madrigal, outro aspecto importante reside no emprego da tonalidade menor – comumente associada a tópicas que aludiam a tempestades e sombras (Mirka, 2016). Esses elementos reforçam a necessidade de situar a música e a poesia em seu tempo e lugar, a fim de evitar formulações que possam soar imprecisas e anacrônicas. Como sugere Leonardo Aldrovandi (2019, p. XXI),

[...] um pouco na contramão de certa ideologia sustentada em torno da criatividade individual ou da obra de arte vista como ser autônomo e purificado, independente dos processos de sua produção e de sua recepção, veremos que a mimese ajuda a demonstrar que inclusive autores ou obras considerados singulares ou excepcionais sempre se valem de processos que emergem de uma zona do que nos é comum.

Giuseppe Berbino (2014) assinala que o madrigal polifônico<sup>10</sup>, cultivado a partir do Século XVI, devia parte de seu teor e forma ao cancionero de Petrarca, muito popular durante o período,

<sup>8</sup> Leonard Ratner (1995, p. 19) recorda o emprego da expressão *singing style* em manuais do final do século XVIII e início do XIX: “o termo indicava uma música de veia lírica, em andamento moderado, com uma linha melódica que apresentava notas relativamente mais lentas a ocupar menor extensão tonal”. [“The term indicates music in a lyric vein, with a moderate tempo and a melodic line featuring relatively slow note values and a rather narrow range”].

<sup>9</sup> A respeito da *Roda de Virgílio*, que durante o século XIII, preceituava os estilos sublime, mediocre e humilde, consultem-se: Pierre Guiraud (1970), James Murphy (1974) e João Adolfo Hansen (2008).

<sup>10</sup> “Quando se fala da música polifônica como um fenômeno tipicamente europeu, o assunto concentra-se no refinamento progressivo que ela adquire a contar do século IX; nessa época, a polifonia começou a ser escrita, passando a comparecer nos livros e legando-nos a comprovação histórica da sua existência. Sabemos que muitas culturas não ocidentais praticaram ou praticam a polifonia em estado simples, aparentado com o *organum* primitivo dos medievais” (Oliveira, 2017, p. 29). De acordo com Leonardo Aldrovandi (2019, p.103), “pelo menos desde o cancionero trovadoresco e do cantoção monofônico da igreja católica medieval (no que diz respeito à acentuação da língua que se transformou gradativamente em escrita neumática), essa correspondência foi ganhando mais e mais terreno e diversidade, fazendo a música meio da sua relação com a retórica, com o passado greco-latino, com a gramática e com determinados gêneros e práticas da literatura”.

o que reitera a importância da poesia como referência<sup>11</sup> inicial para os compositores que escreveram composições musicais seguindo os preceitos daquela espécie<sup>12</sup>. A esse respeito, Bruno Kiefer (1981, p. 186) assinalou que:

Outro aspecto importante da música renascentista é o seu realismo. Desde Ockeghem acentua-se a preocupação com a tradução musical do texto. Não só cuidam os compositores em observar a rítmica das palavras, como também procuram colocar os meios expressivos da harmonia, linhas melódicas, variações rítmicas – em função do sentido das palavras ou isoladas ou em contextos maiores. [...] esta tendência desenvolve-se ao máximo na música profana, sobretudo na *chanson* e no madrigal, mas faz sentir-se também no moteto.

Embora possamos questionar o que o autor entendia por “realismo”, importa retermos o que ele chamava de “tradução musical do texto”. Isso talvez explicasse, em parte, a popularidade do madrigal no século XVII, que interligava a música produzida naquele tempo com o seu correspondente em poesia, em especial, os versos de Petrarca.

### **3 UT MUSIC POESIS**

Na tentativa de exemplificar o que ficou dito, vejamos o que exprimem os primeiros versos do “Lamento della ninfa”, de Monteverdi (1638):

---

<sup>11</sup> “Uma harmonia é um poema musical construído a partir das melodias de várias vozes interligadas para formar uma harmonia, tendo em vista a composição musical cantada” (Burmeister, 2017, p. 103).

<sup>12</sup> Para Burmeister (2017, p. 77), “a música poética é essa célebre parte da música que ensina como se deve escrever um poema musical, combinando-se sons de melodias para fazer uma harmonia ornada por diversas afetações, que constituem os períodos do discurso; essa harmonia visa a tocar o espírito e o coração dos homens, suscitando variados movimentos da alma”. [la musique poétique est cette fameuse partie de la musique qui enseigne comment l'on doit écrire un poème musical, en combinant les sons de melodies pour en faire une harmonie, ornée de diverses affections, qui constituent les périodes du discours; cette harmonie vise à toucher l'esprit et le coeur des hommes en suscitant des mouvements de l'âme variés”]

Figura 1: Aurora



Fonte: Monteverdi (1836, p. 286)

Os compassos iniciais são marcados pelo ritmo mais lento, em que as semibreves correspondem às sílabas alongadas das palavras. As notas decrescentes parecem anunciar a tristeza da donzela, em cujo rosto pálido se percebia a dor, confirmada pelos suspiros que emitia. Em contraste com os primeiros versos, o ritmo muda drasticamente na segunda seção de “Non havea Febo ancora”: a profusão de notas em colcheias reforça a imagem da donzela a pisar as flores (“si calpestando Fiori”), ora aqui, ora acolá (“errava hor qua hor la”), antes de a luz do sol chegar. Febo, vale lembrar, é um dos epítetos de Apolo. Portanto, os versos iniciais aludem ao nascer do dia. Os movimentos da personagem ganham maior agilidade e transmitem a alegria momentânea, evidenciada pelo jogo entre as vozes masculinas:

Figura 2: Amor



Fonte: Monteverdi (1638, p. 288)

A segunda parte do Lamento, intitulada “Amor”, combina as vozes masculinas com a feminina. Os dois tenores e o baixo fazem as vezes de um coro (o que lembra o procedimento adotado nas antigas tragédias gregas) a reverberar o sofrimento da donzela, “Miserella, Miserella”, que suplica contra o tormento.

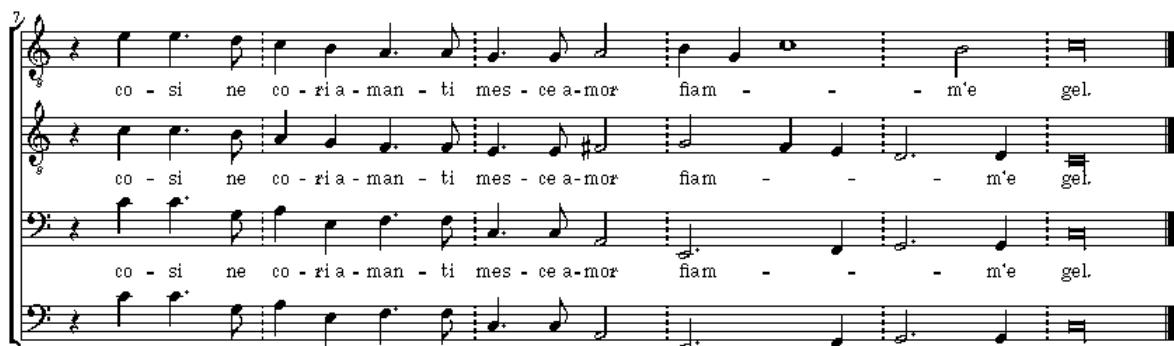
Figura 3: Dor

Fonte: Monteverdi (1638, p. 290)

Na seção final, a voz da donzela volta a ser suprimida. Os dois tenores e o baixo sentenciam:

Assim, entre desdenhosos prantos  
Espalhava as vozes no céu  
Assim nos corações amantes  
O amor mistura fogo e gelo

Figura 4: Fogo e Gelo



Fonte:Monteverdi (1638, p. 294)

O par antitético “fogo” e “gelo” remete às antigas tópicas que referem as ambivalências inerentes ao amor, encontradas em Virgílio, Ovídio, Petrarca, Camões<sup>13</sup> etc. Quanto mais intenso o afeto, mais o amante sente o coração arder e gelar, expandir e diminuir, alegrar-se e se entristecer – o que talvez justifique a popularidade da tópica da inconstância amorosa, tão recorrente em versos inscritos no gênero lírico. Ora, tanto no madrigal de Monteverdi, quanto no poema de Botelho de Oliveira, atribui-se primazia ao sofrimento, embora mudem os seus atores. Na peça musical, o sofrimento recai sobre a donzela, que anseia pela presença do amado; no madrigal em versos, a lamúria parte do enunciador, que se aflige frente ao desdém de Anarda.

Outro aspecto a observar. O madrigal não consiste em uma narrativa com nó e desenlace. A ênfase não recai em feitos extraordinários, mas diz respeito às liras de um “eu”. No “Lamento” de Monteverdi, só se escuta a voz da donzela na segunda parte da composição (“Amor”). Um dos aspectos que chama atenção é o andamento ainda mais lento, na terceira seção. Os versos soam ambivalentes: os prantos são desdenhosos, justamente porque o coração dos amantes se forja em

<sup>13</sup> “[Men.] Pois juntos somos, eu na flauta, Mopso, / Tu bom no verso, entre estes mistos olmos / Por que no aveleiral nos não sentamos?” (Virgílio, 2008 p. 105). “Responde-lhe o filho de Vênus: ‘Olha, Febo, teu arco pode ferir tudo. / O meu vai ferir-te a ti. Quanto os animais são inferiores a um deus, / tanto a tua glória é inferior à minha.’” (Ovídio, 2019, p. 77). “Digo então que, até o dia em que Amor / me assaltou, muito tempo era passado, / pois não mais tinha o juvenil aspecto; / meu coração estava ainda gelado / e tinha um duro esmalte ao seu redor, / que não deixava entrar nenhum afeto” (Petrarca, 2014, p. 63). “Ah, minha Dinamene! Assim deixaste / Quem não deixara nunca de querer-te!” (Camões, 2008, p. 524).

um misto de sentimentos contraditórios. A contradição também é uma constante no poema de Manuel Botelho de Oliveira, como se percebe nos versos finais do “Madrigal IV”:

Se sai Anarda ao prado,  
Campo todo de flores matizado;  
Se sai à praia ondosa,  
Brilha toda de raios luminosa;  
Enfim se está presente,  
Tudo se vê contente;  
Mas eu só nos desdêns, com que me aflare,  
Quando presente está, me vejo triste.  
(Oliveira, 2005, p. 12).

A musa é capaz de fazer com que o campo se enfeite de flores; que as ondas do mar reverberem os raios de sol; em suma, “tudo se vê contente”. O poema é engenhoso porque a contradição é dupla. No primeiro nível, o contraponto se estabelece entre “tudo” e “eu”: os elementos da natureza (a terra, a água), que reagem tão positivamente à presença da Anarda, contrastam com a situação da *persona* lírica, que se sente triste, pois seu amor não é correspondido. A contradição de segundo nível está na condição do próprio enunciador: ele anseia pela presença de Anarda, mas quando a vê fica triste, já que ela o desdenha.

O madrigal se estrutura em uma oitava que alterna decassílabos (versos 2, 4, 7 e 8) e hexassílabos (versos 1, 3, 5 e 6). Examinando-se mais de perto, repara-se que o esquema de rimas é AA, BB, CC e DD. Estamos diante de quatro dísticos, cada um deles a tematizar um elemento (prado / praia / tudo / eu), todos com sentido completo. O modo como as rimas estão dispostas encadeia os versos eficazmente, de maneira que cada dístico encerra um par de tópicas correspondentes (o prado recamado por flores / a praia que recebe as ondas luminosas / a presença da musa a alegrar qualquer ambiente / a aflição do enunciador negligenciado por Anarda).

Analogamente ao que acontece no madrigal composto por Monteverdi, em que se alternam notas de maior e menor duração (semibreves, mínimas e colcheias), a traduzir a oscilação dos afetos, no poema de Botelho de Oliveira tanto a variação nas sílabas métricas, quanto o jogo de aliterações (as consoantes sibilantes, bilabiais, linguodentais e fricativas contrastam com as nasais) podem sugerir os diferentes estados de ânimo da *persona* poética, a figurar as mudanças percebidas no plano afetivo. Além disso, enquanto o madrigal de Monteverdi representa um alarido de vozes

no campo, o poema de Botelho de Oliveira recai sobre a dor do remetente, cujo afeto não é correspondido. Dizendo-o de outro modo, “Fa chi ritorni il mio amor” sintetiza o madrigal de Claudio Monteverdi; “Quando presente está, me vejo triste” traduz os versos de Manuel Botelho de Oliveira.

Trata-se de composições que tematizam a falta e produzem “comoção emocional”, como preceituava Aristóteles, na *Poética* (2015). Embora a donzela de Monteverdi e a musa de Botelho de Oliveira estejam em situação oposta (uma a lamentar a ausência do amado; outra a desdenhar o afeto do enunciador), ambas são desenhadas de modo marcante em notas e/ou palavras. Sob esse aspecto, tanto as vozes harmonizadas em “Lamento della ninfa”, quanto a fala solitária que embala os “Efeitos Contrários de Anarda”, respondem decorosamente aos preceitos do gênero lírico: compostas em *stylus mediocris* e a figurar o “eu” contemplativo, como convinha à tópica pastoril.

## REFERÊNCIAS

- ALDROVANDI, L. **Música e Mimese**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BURMEISTER, J. **Poétique musicale**. Trad. Agathe Sueur; Pascal Dubreuil. Paris: Rhuthmos, 2017.
- CAMÕES, L. de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CARVALHO, M. do S. F. de. **Preambulares do Livro Seiscentista em Portugal e no Brasil**. Piauí: Editora Universitária da UFPI / FAPEPI, 2009.
- CIVRA, F. **Musica Poetica: retorica e musica nel período della Riforma**. Lucca: LIM, 2009.
- ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio**. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- GERBINO, G. **Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy**. New York: Cambridge University Press, 2014.

GUIRAUD, P. **A Estilística**. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HAAR, J. Madrigal. In: J. HAAR (ed.). **European Music (1520-1640)**. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.

HANSEN, J. A. Notas sobre o Gênero Épico. In: TEIXEIRA, I. (org.). **Épicos**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 17-91.

KIEFER, B. **História e Significado das Formas Musicais**: do moteto gótico à fuga do século XX. 6. ed. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LANDON, H. C. R. **1791**: o último ano de Mozart. Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira, 1990.

MIRKA, D. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MONTEVERDI, C. **Madrigali Guerriere, et Amorosi**, libro ottavo. Venetia: Alessandro Vincenti, 1638 [PDF].

MONTEVERDI, C. **Cartas de Claudio Monteverdi**. Trad. Ligiana Costa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MURPHY, J. J. **Rhetoric in the Middle Ages**: a history of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance. Berkeley: University of California Press, 1974.

NOTO, M. D. **Monteverdi and the Italian Madrigals** [Master of Music]. University of Southern California: Los Angeles, 1950.

OLIVEIRA, J V. G. de. **Ensaios sobre a Música Polifônica**: vozes que iluminam o ocidente. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ, 2017.

OLIVEIRA, M. B. de. **Música do Parnaso**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

OVÍDIO. **Metamorfozes**. 1<sup>a</sup> reimpr. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2019.

PETRARCA, F. de. **Cancioneiro**. Trad. José Clemente Pozenato. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora Unicamp, 2014.

RATNER, L. G. **Classic Music**: expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1995.

ROCHE, J. **The Madrigal**. New York: Charles Scribner's Sons, 1972.

TEIXEIRA, I. **Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Trad. Odorico Mendes. Cotia: Ateliê: Campinas: Editora Unicamp, 2008.

*Submetido em: 01/09/2025*

*Aceito em: 11/10/2025*